

Literatura española en exposición Fráncfort 2022 y las maniobras de “desbordamiento” del canon

Matteo Anastasio

Resumen: El artículo analiza las imágenes propuestas por la exhibición de España en su segunda participación como país invitado de honor en la Feria del Libro de Fráncfort de 2022, concentrándose en la cohesión entre el programa de España, en los discursos que este produjo sobre la literatura, y la estética del pabellón y su exposición literaria. La obra de promoción del país invitado de 2022, que contrasta con la primera participación de España en 1991, apuntó a proyectar valores como la igualdad de géneros, la diversidad y pluralidad lingüística como marcas distintivas de una “nueva literatura española”. La construcción de este perfil identitario, que se refleja en los distintos niveles de su puesta en escena, lleva consigo en parte también dimensiones contrapuestas, frente al objetivo de la valoración del castellano como idioma nacional y global. El presente trabajo investiga de forma crítica la construcción retórica, visual, plástica y performativa de este perfil y sus intentos de revisión o deconstrucción de horizontes canónicos tradicionales y sus funciones simbólicas.

Palabras clave: Feria Internacional del Libro; *Frankfurter Buchmesse*; invitado de honor; España; literatura española; canon; exposición literaria

Summary: This paper analyses the images projected by Spain’s exhibition in its second participation as guest of honour at the Frankfurt Book Fair 2022, focusing on the consistency of its program in the discursive and aesthetics dimensions of its strategies and literary display in its pavilion. The promotional work of the guest country in 2022, which contrasts with Spain’s first participation in 1991, aimed to project values such as gender equality, diversity and linguistic plurality as distinguishing marks of a “new Spanish literature”. The construction of this identity profile, which is reflected in selections at different levels of its staging, also carries with it conflicting dimensions, against other goals such as the promotion of Castilian as both national and global language. This paper critically investigates the construction of this profile at visual, rhetorical, plastic and performative levels and its attempts to revise or deconstruct traditional canonical horizons and their symbolic functions.

Key words: International Book Fair; *Frankfurter Buchmesse*; guest of honour; Spain; Spanish literature; canon; literary exhibition

Imágenes de una participación

Señala la biblioteconomía, con la entrada en escena de países o comunidades invitadas¹, una conversión de las ferias del libro de lugares de promoción de la industria editorial a “bolsa[s] de valores imágenes” (Niemeyer 2001: 53) o plazas de “political, economic, and cultural imaginining” (Kölling 2014: 81). Desde entonces, el término *imagen* ha encontrado amplia difusión en el discurso sobre estas participaciones², en la comunicación oficial de ferias y comités de invitados de honor, como en la prensa y en el amplio panorama de estudios que han investigado el fenómeno³. “Working on images” (Vogel 2019: 95), el fomento de una “imagen positiva” (Vila-Sanjuan 2007: 74), “construir e exportar imagen” (Villarino Pardo 2014: 67) o la “corrección de imagen” (Fischer 1999) se presentan como retos y preocupaciones centrales para las entidades culturales y políticas involucradas. El concepto de *imagen* es aquí un término paraguas, con el que se intenta resumir algo como el conjunto de representaciones, capitales simbólicos y valores reputacionales ganados o evocados por un invitado de honor en los varios niveles, retóricos, estéticos y performativos de su exhibición y puesta en escena en el evento ferial⁴ –y que en razón de su polisemia, de la variedad de dimensiones, medios,

¹ Por la iniciativa paralela de la *Buchmesse* de Fráncfort y del *Salon du livre* de París en 1988. A diferencia de los anteriores “temas focales” (*Themenschwerpunkte*), que se celebraron con ritmo bienal en la Feria del Libro de Fráncfort de 1976 a 1986, la organización y financiación del programa de los invitados de honor a partir de 1988 recae sobre la organización de los propios gobiernos de países o comunidades invitados. Para una panorámica histórica cfr. Füssel (1999) y Weidhaas (2003: 255-290).

² Véase, por ejemplo, los estudios de caso de Fischer (1999), Kölling (2014), Reuter (2016) o Körkkö (2018).

³ Para un compendio: Bosshard / García Naharro (2019); Villarino Pardo / Galanes / Alonso (2021); Anastasio / Bosshard / Cervantes Becerril (2022).

⁴ Este sentido oscila entre una definición mercadológica y la hermenéutica intercultural, entre el significado de *brand* o *marcas* de un proceso de *nation branding* (cfr. Dinnie 2005) y aquella “image-mirage” (cfr. Dyserinck 1966) de la imagología, como proyección tipificada o estereotípica de una comunidad o cultura.

soportes, así como de actores e instancias que se contienden su configuración, debería quizá más bien utilizarse en plural—.

Ahora bien, las imágenes de un país o una comunidad en una feria del libro se definen a partir de un “capital literario” (Casanova 1999), un repertorio de obras, nombres, estilos o motivos que dan forma a un perfil de un campo de producción. Así, entonces, también un análisis de la presencia de España en su segunda participación como país invitado de honor en la Feria del Libro de Fráncfort de 2022, enfocado en su labor de promoción de la literatura española, puede ser provechoso investigando la capacidad de las imágenes materiales y conceptuales propuestas de dar cabida a discursos sobre la literatura nacional actual a través de la comunicación visual, del diseño del espacio expositivo y, finalmente, de una exposición literaria. Bajo el lema de “España, creatividad desbordante”, el país invitado apostó expresamente a promocionarse como realidad plural y diversa. El proyecto, gestionado por el Ministerio de Cultura y Deporte, por la agencia pública de promoción del patrimonio estatal Acción Cultural Española (AC/E) y la Federación de Gremios de Editores de España, con el apoyo del Ministerio de Asuntos Exteriores, tenía como principales pilares la promoción de “los valores de igualdad y de diversidad”, la “bibliodiversidad” y la “pluralidad lingüística” características del mercado librero y el campo literario en España, junto, por otro lado, con el fomento del “valor del español” (castellano) como idioma global (Acción Cultural Española 2022c). Se trata de puntos que, además de reflejar líneas generales del programa del Gobierno social-democrático de Pedro Sánchez, interpretan insignias simbólicas fundamentales de la industria cultural y editorial, como sector que se nutre del respecto de la libertad individual y de la libre circulación de las ideas como condición esencial de negocio.

De acuerdo con una mayor tendencia que ha caracterizado la participación de países como invitados de honor en las ferias internacionales del libro en las últimas décadas, en beneficio de su internacionalización (cfr. Anastasio 2023), también España dio seguimiento a políticas y estrategias que permitieron cuestionar tradicionales perímetros canónicos de definición del hecho literario por la acción de las grandes narraciones nacionales y su historiografía literaria; igualmente, se asistió a una ampliación del empleo del producto literario en su potencial representativo, más allá de

finalidades simbólicas y celebrativas del patrimonio cultural, para una forma reflexiva de ejemplificación que pasa por experiencias performativas. Ambos puntos culminan con particular evidencia en la discrepancia entre la estrategia expositiva de España, en su participación de 2022, y aquella perseguida por el país en su primera aparición en 1991.

Programas, imágenes y discursos: la “nueva literatura española” y su “comunidad imaginada”

“Spain’s literary creativity spreads across borders. It crosses territories, continents, cultures, languages, generations and genders. It’s diverse, it’s plural, it’s exuberant, it’s dynamic”⁵. Así, el estudio gráfico Two Points de Barcelona y Hamburgo, encargado de realizar la identidad visual de España como invitado de honor –el diseño del logotipo, la cartelística, la imagen tipográfica y el *merchandising*–, sintetiza el concepto central de la participación española en Fráncfort. El lema visual (fig. 1) que tuvo su origen en esta visión muestra una estructura geométrica tridimensional en forma de *S* (de *Spain*, o *Spanien* en alemán) descompuesta y transparente, como si fueran los andamios de un edificio en construcción o unas “plantillas de origami” (El País 2021), de las que se desprende y ‘desborda’ la masa informe, móvil y fluorescente de su “creatividad”. A partir de esta matriz, Two Points no realizó un único logotipo, sino diversas versiones, con colores y formas diferentes, como muestra de un proceso creativo en constante generación y cambio. Estas imágenes de una “creatividad” que “emerge desde dentro, desborda los límites y se expande fuera del país” pretendía comunicar la idea de una realidad cultural “delimitada –por las fronteras–, pero no cerrada” (Ministerio de Cultura y Deporte et al. 2021: 3), definida por pertenencias específicas, pero al mismo tiempo dispuesta al intercambio en un horizonte internacional.

⁵ Two Points, *Spain Guest of Honour*, <https://new.twopoints.net/spainguestofhonour/> [consultado 15.01.2024].



Figura 1. Versiones del logotipo de España, Creatividad Desbordante. Diseño y fuente: © Two Points

Como base para la gestación de un nuevo perfil de las letras de España, el comité propuso una narración sobre el progreso del país desde su primera invitación en 1991. “En los 31 años que han transcurrido”, anunciaba el dossier presentado en la rueda de prensa de 2021, “el sector del libro ha experimentado una gran transformación [...], ha invertido en innovación y hoy en día es uno de los más modernos de nuestra industria” (Ministerio de Cultura y Deporte et al. 2021: 4). La modernidad y dinamización del sector⁶ no se manifestaría, según esta narración, solo en aspectos técnicos

⁶ Que el gobierno español contribuyó activamente a empujar, de cara a la participación en Fráncfort, fomentando las exportaciones y la venta de derechos a partir de 2019, por ejemplo, con un incremento del 45% de las financiaciones para la traducción ya

y tecnológicos –que en el espacio del pabellón de España de hecho encontraron amplia representación–, sino en sus valores internos y en la calidad de su creación literaria, consecuente a una renovación del campo de producción y su autoría en las últimas décadas.

De acuerdo con este objetivo, el programa de eventos literarios apuntó a involucrar a una amplia delegación de 182 personalidades invitadas⁷, entre ellas aproximadamente 115 representantes en los distintos ámbitos de la narrativa, de ficción y no ficción, del ensayo, de la poesía, de la ilustración y de la literatura gráfica. La composición de autoras y autores y las áreas temáticas tratadas procuraron destacar, entre otros puntos, el peso específico de la autoría femenina en la producción literaria actual. Junto a la presencia de escritoras consagradas –como Rosa Montero, Marta Sanz, Cristina Fernández Cubas, Esther García Llovet, Julia Navarro, Dolores Redondo, Carmen Riera– se presentó en este marco una nueva generación de jóvenes narradoras (como Elisabeth Duval, Cristina Morales, Elvira Sastre, Katixa Agirre, Najat El Hachmi y Marta Orriols), poetas (Ada Salas, Ángela Segovia y Raquel Lanseros), ilustradoras y autoras de cómics (Lana Corujo, María Hesse, Núria Tamarit y Elisa McCausland) y ensayistas (Irene Vallejo y Marina Garcés).

Menos joven y novedoso, en cambio, resultó el panorama de hombres, en el que se distinguieron nombres de más larga trayectoria como Arturo Pérez-Reverte, Bernardo Atxaga, Antonio Muñoz Molina y figuras de éxito nacional e internacional, como Enrique Vila-Matas, Javier Cercas, Fernando Aramburu, Lorenzo Silva, Santiago Posteguillo, Ray Loriga, Isaac Rosa, Manuel Rivas (quien, sin embargo, solo participaría en la ceremonia de clausura), los poetas Luis García Montero, Carlos Marzal, Xuan Bello, para la narrativa gráfica Antonio Altarriba y Javier de Isusi o el filósofo Daniel Innerarity para el ensayo. Temas de las mesas de debates fueron la cuestión y los papeles de géneros, el feminismo, las nuevas tecnologías, los medios de comunicación o la cuestión medioambiental, junto a una

concedida por el Ministerio de Cultura y Deporte y la creación de un programa especial de AC/E para la edición de habla alemana, inglesa, francesa, italiana y neerlandesa (Ministerio de Cultura y Deporte et al. 2022a: 4).

⁷ Entre escritores, profesionales, traductores, editores, académicos y periodistas nacionales e internacionales que participaron en las charlas e hicieron de moderadores. Para el listado completo cfr. Ministerio de Cultura y Deporte (et al. 2022c: 306).

serie de homenajes: a la editora Carmen Balcells (1930-2015) y a los novelistas Carlos Ruiz Zafón (1964-2020), Almudena Grandes (1960-2021) y Javier Marías (1951-2022), recientemente fallecidos (cfr. Ministerio de Cultura y Deporte et al. 2022d).

En la dirección de una narrativa de la renovación se colocaron también los discursos inaugurales. Bajo este signo, el tradicional discurso de apertura de la delegación fue encargado en 2022, de forma excepcional, no a uno sino a dos representantes de las letras del país invitado: un narrador y periodista, Antonio Muñoz Molina (1956), y una filóloga, Irene Vallejo (1979). La diferencia etaria y de currículo entre el escritor varón, académico de la Real Academia Española desde 1995, y la más joven ensayista, recién galardonada en 2020 con el Premio Nacional de Ensayo por *El infinito en un junco* (2019)⁸, hace referencia a una estructura patriarcal vigente en el sistema de consagración literaria –junto a una implícita “hiérarchie entre les genres” (Bourdieu 1992: 166)–, que el programa y sus discursos trataron de deconstruir. Al recordar haber estado presente como autor invitado en la primera participación de España en la Feria del Libro de Fráncfort de 1991 –cuando Vallejo apenas tenía doce años– Muñoz Molina (2022: 1) interpretó su intervención como una entrega de testigo a una nueva “generación” que mientras tanto “ha tenido tiempo de hacerse adulta” y que en la *Buchmesse* de 2022 protagonizaría la segunda exhibición española en el certamen.

El cambio generacional entre 1991 y 2022 sería marcado, según indica Muñoz Molina, por una transformación de horizontes hermenéuticos, entre una sociedad nacional y “universal” ingenuamente resuelta en los 90⁹ y la de hoy, más crítica e insegura en su mirada hacia el presente y el futuro (a raíz también de la reciente agresión rusa a Ucrania, en febrero de 2022). Los cambios entre un mundo intelectual inquebrantable en sus convicciones y uno nuevo impactarían, sin embargo, positivamente en la cultura, como atestigua la composición del campo literario:

⁸ “Un fenómeno literario [...], con 400.000 ejemplares vendidos en España y publicado y traducido en más de 35 países” (Acción Cultural Española 2022c).

⁹ En su “presunción entre distraída y utópica de que el reino universal de la libertad se estaba expandiendo por el mundo” (Muñoz Molina 2022.: 1); sentimientos evidentemente alimentados en España por la cumplida transición a la democracia y la entrada del país en la Comunidad Económica Europea en 1986.

Una de las grandes diferencias entre la literatura española que vino a Frankfurt en 1991 y la que llega ahora es la irrupción de las mujeres, que siempre han sido la parte mayoritaria del público lector, y ahora empiezan a tener la presencia que les corresponde en los catálogos editoriales y en el ecosistema general de la literatura (Muñoz Molina 2022: 2).

La mayor diferenciación del campo de producción representaría para el autor el rasgo sobresaliente de la novedad literaria española contemporánea. La valoración de una creciente presencia femenina, conforme a uno de los ejes programáticos de la participación española, el de rendir homenaje a “la literatura escrita por mujeres”¹⁰, aparece algo anacrónica frente a un proceso de “normalización de la escritura de mujeres”, como lo define Pilar Nieva de la Paz (2004: 29), que no ‘empieza’ hoy, sino que viene ocupando y marcando el debate crítico y el campo de producción literaria en España por lo menos a partir de la Transición y del entonces llamado “boom de la narrativa de mujeres” (15). Presentar como ‘novedad’ lo que viene afirmándose desde hace casi medio siglo responde a una estrategia de construcción de un perfil novedoso que solo revela los límites del propio campo cultural en su capacidad de registrar y otorgar reconocimiento oficial a transformaciones ya actuales.

Lo mismo podría decirse respecto del ámbito del pluralismo y de la evolución de la lengua, factor que Muñoz Molina (2022: 2) indica como síntoma de una realidad literaria “mucho más variada y plural” que en 1991. Y esto tanto respecto del plurilingüismo de las letras españolas – “porque en España se hace una rica literatura en las otras lenguas igual de nuestras que no son la castellana” (2), pero no desde hace apenas unas décadas– como del hecho de que el propio “español ibérico está siendo cada vez más enriquecido por el de quienes escriben en América Latina y publican en España” (2). Este fenómeno tiene una evidente historia ya en el peso que la literatura de América Latina tuvo en el marco del *boom* comercial, del que la edición española aprovechó enormemente entre 1960-1981 (cfr. Marco / Gracia 2004). Lo que realmente se manifiesta en esta narración es, sin embargo, una voluntad de apertura, más decidida y determinada que en 1991, en el intento activo de despegarse de modelos

¹⁰ La comisaria Elvira Marco en Ministerio de Cultura y Deporte et al. 2022c: 14.

identitarios basados en realidades culturales uniformes. Así, con la inclusión activa en el programa de 2022 de voces literarias procedentes de otros países “de América Latina, de Marruecos, de China, del Este de Europa”¹¹ –sin que esto, por otro lado, comportara una tematización o problematización crítica del legado colonial–, “un país que hace treinta años era casi del todo homogéneo” se descubre de pronto “uno de los más diversos de Europa” (Muñoz Molina 2022: 2). Estas diferentes dimensiones, la pluralidad de géneros, culturas e idiomas, se asumen como elementos activos de redefinición y renegociación de una identidad literaria nacional un tiempo “imaginada” como homogénea¹² y como pocas tan orgullosamente incrustada en los cánones de su historiografía literaria.

También el discurso de Irene Vallejo se inserta en esta estrategia de deconstrucción y apertura del perfil literario español. Es oficio de la “nueva literatura” –entendida de forma metonímica como el conjunto de la autoría que la representa, más que de su concreta puesta en obra textual– avocar a una dimensión ya no solo nacional de la literatura española, reposicionándola en un horizonte global. Citando a José Saramago, Vallejo procuró recordar cómo “los escritores hacen las literaturas nacionales, mientras los traductores construyen la literatura universal” (Vallejo 2022: 1), rindiendo así también un homenaje a la propia feria de Fráncfort como lugar y evento en el que cada año, a través del negocio de derechos de traducciones, se celebra el afianzamiento de una “literatura universal”. La redefinición del hecho literario nacional actual en dirección plural y transnacional, parte, sin embargo, según Vallejo, desde lejos. En su discurso, la autora hizo hincapié particularmente en aquella experiencia de la convivencia entre culturas que habría caracterizado la Edad Media en España, como manantial de la diversidad lingüística, cultural y literaria de la España moderna. Evocando la tradición de la llamada Escuela de

¹¹ Participaron como invitados Najat El Hachmi y Mohamed El Morabet, de origen marroquí, la ucraniana Margaryta Yakovenko, así como Patricio Pron, Clara Obligado o Karina Sáinz Borgo, respectivamente de Argentina, Colombia y Venezuela (cfr. Dirección General del Libro y Fomento de la Lectura 2022: 306).

¹² De acuerdo con el modelo de Benedict Anderson (2006 [1983]) en *Imagined Communities*, la nación se define como “an imagined political community – and imagined as both inherently limited and sovereign. [...] [I]t is imagined as a *community*, because regardless of the actual inequality and exploitation that may prevail in each, the nation is always conceived as a deep, horizontal comradeship”.

Toledo, como “encrucijada de oriente y occidente”, la filóloga celebra España como centro en el que llegaron a Europa obras “de la sabiduría clásica y bizantina, enriquecida por el conocimiento científico y literario hindú, reinterpretado por la cultura islámica y traído a la península ibérica por la dinastía Omeya” o “las obras de Aristóteles perdidas” (2). Con un argumento destacado ya también en su libro *El infinito en un junco* (Vallejo 2019: 376), la autora recordó cómo es en un mercado de Toledo – lugar histórico y literario simbólicamente similar a la plaza de intercambio de Fráncfort–, donde Cervantes ubica la historia del narrador del *Quijote* (en el célebre capítulo nueve de la novela) y del hallazgo de un providencial manuscrito en árabe que permitió al escritor poner en escena su propia obra como un proceso de reescritura y traducción. Vallejo reivindicó el carácter “mestizo” de la literatura española desde su edad clásica, a raíz de “esa trenza de culturas, idiomas y filosofías que una vez fuimos” y que se quebró, tristemente, con la expulsión de árabes y judíos de la península bajo los Reyes Católicos, en 1492:

Aun así, desde sus orígenes, la literatura española, como el propio don Quijote, desciende de La Mancha –la tinta manchada del mestizaje y la mezcla, también de sus distintas lenguas y acentos–. El género mestizo por excelencia, la novela, alcanzó su forma moderna en España (Vallejo 2022: 2).

Entre los ejemplos y resultados históricos de esta hibridación en la literatura se encontrarían, según Vallejo, la narrativa picaresca, la poesía del Inca Garcilaso de la Vega, “los romances bastardos de Lorca”, así como más tarde la literatura del exilio. De este modo, la filóloga intentó así inscribir también la “nueva literatura” española en el gran surco de la tradición canónica, al mismo tiempo que hizo valer su implícito componente transcultural y su potencial de vanguardia para una “literatura universal”.

La “teoría de las cerezas”: el pabellón de España y su concepto expositivo¹³

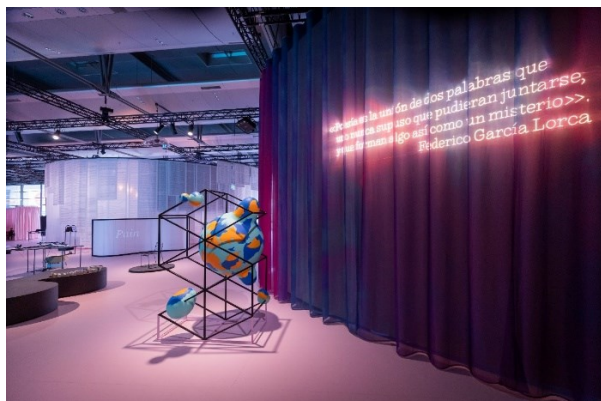
En enero de 2022, el comité lanzó un concurso para la realización de un espacio expositivo del país invitado que pudiera “expresar y comunicar visual y formalmente/arquitectónicamente los 5 pilares estratégicos del proyecto”¹⁴, que sugiriera una “idea de conjunto”, “una imagen unitaria” e hiciera “de la creatividad y la innovación elementos vertebradores del espacio, como una muestra de la realidad actual de nuestra literatura y sector editorial” (Acción Cultural Española 2022a: 7). El proyecto ganador presentó al comité un concepto extremadamente atractivo y novedoso en su ambición de incorporar arquitectura física y virtual, espacio y contenido en una única realidad aumentada gracias a la inteligencia artificial. La propuesta fue evaluada muy positivamente por su “capacidad de generar impacto e implicación del visitante” (Acción Cultural Española 2022b: 2).

De hecho, el mismo diseño arquitectónico para el pabellón de España fue el resultado de un concepto elaborado de forma cooperativa e integrada con creadores y curadores de contenidos. A partir del proyecto gráfico realizado para la identidad visual del país invitado por Two Points, el proyecto del espacio del pabellón fue encargo de los arquitectos del estudio Enorme de Madrid, Carmelo Rodríguez y Rocío Pina, en cooperación con la empresa de programación y arte gráfico Vitamin, de Valencia, responsable de la realización de dispositivos interactivos. El concepto de la exposición fue elaborado con la curaduría de Ignacio Vleming, poeta y periodista, que en calidad de asesor literario se ocupó de la conexión con el tema y el referente de la literatura –lo que la comunicación oficial resume bajo el término de “storytelling”¹⁵– y de Giselle Etcheverry, responsable de la selección de contenidos.

¹³ Agradezco a Ignacio Vleming y a Enorme Studio la disponibilidad de información y el acceso a la documentación de trabajo.

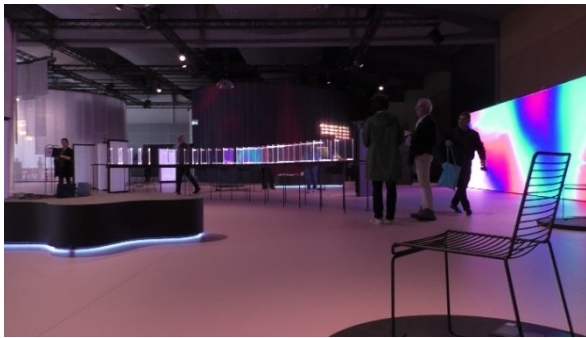
¹⁴ Estos son, según explica el *Pliego de prescripciones técnicas* para el diseño del pabellón: “1. Fortaleza editorial”, “2. Diversidad y Pluralidad lingüística”, “3. Creatividad y Digitalización”, “4. Valor del español” y “5. Sostenibilidad” (Acción Cultural Española 2022a: 5-6).

¹⁵ La noción de *storytelling* fue utilizada de forma bastante libre para indicar lo que más propiamente podría definirse como el concepto o metadiscurso expositivo –es decir, el



Figuras 2 y 3. Vistas del pabellón de España, Feria del Libro de Fráncfort de 2022. Fotos: © Karsten Thormaehlen (fuente: Enorme Studio)

nivel de comunicación sobre la propia exposición— ya que no se trata de crear realmente líneas narrativas, ni de destacar la acción diegética de las voces o subjetividades involucradas.



Figuras 4 y 5. Pabellón de España, Feria del Libro de Fráncfort de 2022. Tomas del autor (archivo EUF/Book Fairs Project)

A nivel plástico y visual (fig. 2-5), el pabellón, armado en un área de dos mil metros cuadrados en la sala del *Forum* de la *Buchmesse*, se presentaba al público como un espacio elegante y moderno, minimalista y sobrio en su arquitectura, con formas móbidas, redondas o sinusoidales que iban enriqueciéndose y llenándose poco a poco con luces, palabras y colores en constante transformación a través de proyecciones holográficas, generadas en parte por la contribución de sus visitantes. El ambiente, definido por un único lugar abierto, estaba organizado en una serie de instalaciones y rincones. De este entorno se distinguían algunos pabellones circulares, separados del resto apenas por estructuras colgantes de cortinas ligeras y semitransparentes que se movían al entrar y salir del público: en el centro, dos auditorios (el “Turquesa” y el “Cereza”), donde tenían lugar los encuentros del programa literario y profesional; a los dos lados, un área

para talleres, contigua a una pequeña cafetería, y el pabellón de una instalación ambiental inmersiva llamada “Las cerezas”. En una pared del fondo, un gran sofá multicolor, denominado “el Abrazo”, con enormes sillones tubulares enroscados ofrecía al público un lugar de descanso; frente a él, una gran estantería y una tribuna destinada a actuaciones y espectáculos musicales.

El concepto o la llamada narrativa en la base del pabellón, como ilustra la memoria ganadora del concurso bajo el título de *La teoría de las cerezas*, consiste en la creación de un espacio expositivo pensado como un “diccionario vivo que a modo de hipertexto encadena palabras y relatos” (Enorme / Vitamin 2022: 3). La idea se nutre de algunas referencias al campo de la teoría literaria y de la lingüística en España, reinterpretadas y ajustadas para el proyecto de forma libre y a veces quizá un poco borrosa en sus fundamentos.

El título, como procuraban explicar los creadores, retomaba una sugerencia ofrecida por la escritora Carmen Martín Gaité (1925-2000) en su ensayo *El cuento de nunca acabar* (1983), quien, según refiere el proyecto de Enorme y Vitamin (2022:5), afirmarí: “cuando nos ponemos a narrar sucede lo mismo que con las cerezas, que unas historias se engarzan con otras y cuando tomas una del cesto solemos llevarnos sin querer dos o tres más”. A partir de esta intuición, el pabellón quería “ser como un cesto de cerezas en el que unos relatos nos lleven a otros, una novela nos presente a un cómic, un cómic a un poema [...] y así de formato en formato recorrer todas las manifestaciones del español” (6). Más que la idea de Martín Gaité, este principio recalca evidentemente un modelo de organización epistémica que ha venido afirmándose en las últimas décadas a través de Internet y los nuevos medios en nuestra habitual modalidad de fruición de contenidos, como usuarios de aplicaciones y dispositivos móviles y realidades virtuales integradas al mundo físico. De manera retórica, la propuesta se presentaba como una forma narrativa de conexión de contenidos, que en su aplicación a la literatura se divisaría en Martín Gaité como en el recorrido rapsódico a través de la historia y la evolución del libro de *El infinito en un junco* de Vallejo. El hecho de que el proyecto del pabellón en su fundación teórica insistiera en la referencia a la obra de una de las escritoras más influyentes y representativas en el campo de la

narrativa española de la segunda mitad del siglo XX así como de otras mujeres, y que muchas de las instalaciones llevasen nombre en femenino, respondía evidentemente a uno de los ejes del programa.

Cabe señalar en el uso de la cita de Martín Gaité, sin embargo, cierta torsión de su significado y valor original. En su ensayo, la autora se proponía analizar, desde el punto de vista de la escritura, algunos de los mecanismos que presiden el funcionamiento de la construcción narrativa. La metáfora de las cerezas surge en su texto como una imagen extemporánea, con la que la autora formula el rechazo a cualquier ambición sistemática y la imposibilidad en el análisis de aislar los elementos que componen una narración, de separar “el argumento de lo contado [...] del narrador que lo cuenta y del interlocutor –soñado o real–”, así como “de los motivos y de la situación” (Martín Gaité 2009 [1983]: 63) que condicionan el acto narrativo. Enfrentándose a este entramado, la escritora opta por “descartar cualquier método, meter[se] en la confusión y aceptar de antemano que cuando tire de una cereza van a salir muchas más enredadas” (63). La de las cerezas, entonces, no es ninguna teoría del cuento, sino exactamente su contrario: diferentemente de lo que propone la narratología estructuralista, Martín Gaité parte de la renuncia a métodos y sistemas cerrados y ordenados que comprendan la totalidad de posibilidades de la narración.

Los creadores del pabellón, por su parte, reconvierten esta idea en un principio activo, haciendo de lo que para la escritora es una indistinción de categorías de análisis un modo de organización de contenidos por asociación contingente que ellos definen como narrativa. En términos más concretos y generales, el concepto expositivo sustituía un esquema organizativo de tipo analítico y jerarquizado por uno rizomático y móvil, inspirado por la estructura del diccionario enciclopédico o del hipertexto. Más acertado que la metáfora de Martín Gaité resulta en este sentido el otro referente indicado por la memoria: el *Diccionario de uso del español* (1966) de la archivista María Moliner (1900-1981) (Enorme / Vitamin 2022: 4). La obra de la lexicógrafa, según se destaca, no se limitaría a ofrecer un inventario de definiciones, sino que procuraría crear a través de cada lema una red extensa de significaciones, una conexión entre elementos de la lengua, prácticas y contextos de vida¹⁶. Del mismo modo, la

¹⁶ De cada palabra el diccionario ofrecería “sus usos comunes, sus connotaciones, sus sentidos metafóricos y los campos semánticos con los que están relacionadas, es decir,

aleatorio— a conceptos, aspectos o informaciones particulares relacionados con la literatura, las lenguas y la edición contemporánea en España. El espacio del pabellón y su oferta de contenidos se dirigía en primer lugar a un público de usuarios estimulados y cautivados, más por dispositivos espectaculares y novedosos y su modo de funcionamiento que por los propios contenidos propuestos.

Un primer grupo de instalaciones se distinguía por su función escenográfica que contribuía a la creación de un ambiente visualmente dinámico. Colocada en la proximidad de la entrada central, la “Metáfora” (fig. 5, derecha; cfr. fig. 6), una enorme pantalla con manchas de colores, reaccionaba a través de reveladores de movimiento al transitar de los visitantes, produciendo nuevas formas. De manera análoga, las grandes pantallas verticales de la “Intérprete”, una aplicación dotada de micrófono, traducían visualmente en colores y formas dinámicas las palabras o discursos que el dispositivo podía captar en el entorno o que los visitantes pronunciaran acercándose a este. Tres paneles o lienzos digitales llamados los “Lazos”, a los dos lados de los auditorios, presentaban a través de palabras clave en movimiento en diversos idiomas (en las lenguas cooficiales de España, en inglés y alemán) los temas del programa de eventos que tenían lugar aquel día. Planteada a partir del modelo lexicográfico de Moliner, la instalación ofrecía así a través de un estímulo visual y textual un primer acceso a los contenidos propuestos en el espacio expositivo al mismo tiempo que permitía visualizar la condición de plurilingüismo propia de la vida cultural, literaria y editorial española.

Por otro lado, el vínculo directo entre el aspecto del pabellón y el contexto literario o cultural español resultaba apenas establecido y reconocible a través del empleo de la lengua y de pocas otras referencias. La más llamativa fue la reproducción de algunas páginas de la *Gramática de la lengua castellana* (1492) de Antonio de Nebrija (1441-1522) en los paneles de los dos auditorios centrales. Una pequeña tarjeta explicaba el homenaje “con motivo del V centenario del fallecimiento” de Nebrija y presentaba la *Gramática* como “la primera obra que estudia nuestra lengua”¹⁷. De cara al objetivo declarado del programa español de promover la diversidad lingüística del país, la referencia a la *Gramática* de

¹⁷ Así también en el dossier de prensa (Ministerio de Cultura y Deporte et al. 2022b: 27).

Nebrija –no prevista por el proyecto original de Enorme y Vitamin (2022: 14), que en su lugar proponían el diccionario de Moliner– y su elevación a obra fundadora de la expresión nacional, resultan sin duda perturbadoras¹⁸. La instalación venía a colocar simbólicamente el castellano en el centro del espacio de la nación como horizonte en el que se inscribían físicamente todas las manifestaciones y eventos del programa literario –de hecho, únicamente en castellano–. A pesar de que la exposición se esforzara por presentar al público contenidos también en catalán/valenciano, euskera y gallego, todas las fichas técnicas gestionadas por el comité ofrecían a los visitantes información únicamente en castellano, inglés y alemán. Esta desproporción reproduce más que el desequilibrio todavía existente en el nivel político (entre una lengua oficial e idiomas cooficiales), sobre todo una diferencia entre las intenciones comunicativas de los creadores del pabellón y las finalidades concretas del comité, por el que la visualización de la “diversidad y pluralidad lingüística” finalmente solo representaría un rasgo atractivo dentro de una industria cuyo motor pujante, a nivel internacional, es el castellano. De hecho, como anunciaba ya la convocatoria, “España hace un énfasis en la literatura en español como puente con Iberoamérica: una literatura con un potencial acceso de 591 millones de hablantes” (Acción Cultural Española 2022a: 5).

En general, la connotación nacional del espacio expositivo de España en 2022 resultó mínima, sobre todo en comparación con su primera participación en 1991 (cfr. Bosshard 2021). Como otros países invitados que le habían precedido, también España en 1991 se distinguió por una arquitectura altamente representativa, marcada visualmente por cierto “color local” (Vila-Sanjuán 2007: 85). El pabellón diseñado por el arquitecto Alfred Arribas reproducía el espacio escenográfico de un teatro o una “plaza de toros” (78) como lugar icónico de la nación¹⁹. Una estrategia

¹⁸ Según me explicó Ignacio Vleming (entrevista del 22 de enero de 2024), tanto esto como otros contenidos y referencias fueron añadidos e incluidos en la exposición por instancias del comité, a raíz de una serie de aniversarios y efemérides celebrados por el programa de España (cfr. Dirección General del Libro y Fomento de la Lectura 2022: 116). En particular, la propuesta en cuestión fue objeto de una larga discusión. Los arquitectos y sus asesores consideraron la hipótesis de incluir obras lexicográficas en diferentes lenguas, lo que fue rechazado por dificultades técnicas.

¹⁹ Esta modalidad ya había sido ejecutada, por ejemplo, por Italia en 1988, con su ciudadela de gusto renacentista, o Japón en 1990, con la reproducción de un jardín japonés.

representativa de este tipo hace hincapié en lo que, de acuerdo con la museología, podría definirse una *imagen espacial reconstructiva* (cfr. Kaiser 2006: 39; Scholze 2004: 201-202), un lugar y contexto concreto, obtenido a través de un decorado con función reproductiva, que se propone al visitante como una semiósfera, un horizonte interpretativo al que reconducir el conjunto de obras y objetos expuestos. La arquitectura del pabellón español de 2022, por el contrario, resultaba exento de una reducción figurativa. Más que a imágenes espaciales concretas, su diseño remitía a una “composición” abstracta (cfr. Scholze 2004: 263) en la que el espacio se convertía no en medio representativo, sino en dispositivo que contribuía a determinar la experiencia y los modos de apropiación de contenidos expuestos por parte de los visitantes.

Una exposición literaria performativa, sin literatura material

También respecto del alcance y de la organización expositiva, las diferencias con la exhibición de 1991 resultan sobresalientes. Al interior de ocho subpabellones distintos, en el espacio de la gran plaza de toros española de 1991, venía a integrarse una abrumadora biblioteca de casi veinte mil volúmenes (Ministerio de Cultura 1991: 4), un recorrido cronológico organizado en un único discurso expositivo a través de las principales fases de la historia literaria española, de la Edad Media a la actualidad (cfr. Bosshard 2021). La muestra, concebida por el filólogo Andrés Amorós bajo el modelo de una gran narración historiográfica nacional, apuntaba a destacar las obras más consagradas del canon literario español de cada época²⁰.

Lo que se ofreció en el espacio expositivo de 2022, por el contrario, no fue una mirada unitaria, sino un acercamiento fragmentado que permitía explorar de forma ejemplificadora la realidad literaria y editorial española

²⁰ También entonces, el programa pretendía poner un enfoque en la variedad lingüística (cfr. Bosshard 2021). El proyecto, sin embargo, se redujo a la exposición puntual de un número exiguo de títulos destacados en catalán, gallego y vasco, en el subpabellón de las “Vanguardias” y a una muestra paralela en la sección conclusiva, en el subpabellón “Presente y Futuro”, de la edición actual en los tres idiomas.

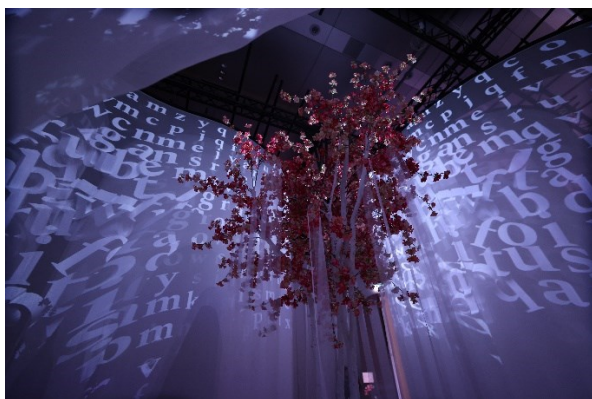
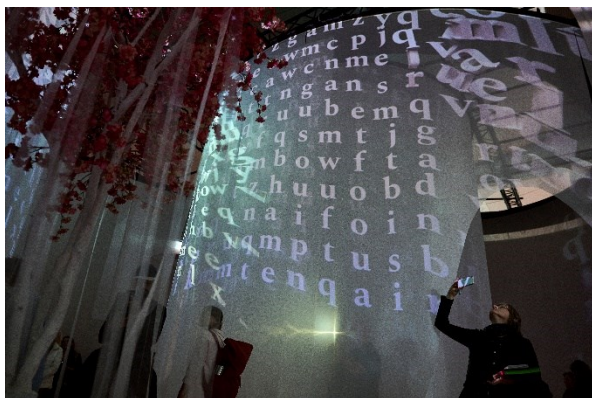
a través de distintas facetas o experiencias particulares. El conjunto expositivo se componía de paradas independientes unas de las otras, aunque virtualmente conectadas a partir de temas o contenidos compartidos, a la manera de un hipertexto. Frente al acercamiento totalizante de 1991, con una imponente representación del país a través de su patrimonio literario material y su valor simbólico, el pabellón de 2022 incluía en su diseño o exposición apenas algunos homenajes a figuras ilustres, motivados por la celebración de efemérides y aniversarios, con los que se establecieron vínculos entre la tradición literaria española y su producción contemporánea, aunque de forma mínima y esporádica²¹.

Destaca en este sentido la casi total ausencia de volúmenes, contenidos y objetos materiales en exposición; en su lugar la muestra propuso medios electrónicos y contenidos virtuales. Entre los pocos libros expuestos se hallaban los volúmenes de la exposición *Books on Spain* que, sin embargo, no formaban parte del conjunto expositivo del invitado de honor²². Algunos libros, escogidos entre los títulos de las autoras y autores que conformaban la delegación y el programa literario, estaban además a disposición de los visitantes en unos asientos donde descansar, llamados “el imaginario” (cfr. fig. 6). Por su parte, la pequeña muestra “la ilustradora” proponía una selección de imágenes y tablas de cómics y obras ilustradas para la infancia, entre las más galardonadas²³, en la que la dimensión material y gráfica jugaba evidentemente el papel central.

²¹ Más canónica, por el contrario, resulta la representación que España propuso con la muestra *Encuentro con el Prado en Alemania*, en el Ágora de la Feria de Fráncfort, con una serie de reproducciones fotográficas de obras pictóricas de la pinacoteca del Museo del Prado de Madrid (cfr. Museo del Prado, *La exposición “Encuentro con el Prado en Alemania” llega a Fráncfort*, 19 de octubre de 2022, en: <https://www.museodelprado.es/actualidad/noticia/la-exposicion-encuentro-con-el-prado-en-alemania/c5a6f1a2-394b-3d38-ba3d-a428517c4acd> [15.01.2024]).

²² El formato *Books on...* consiste en una exposición bibliográfica que la Feria del Libro de Fráncfort dedica cada año al país invitado en el espacio de su pabellón. En el caso de España, la muestra, colocada por detrás del escenario de exhibiciones musicales, recogía 650 títulos recientes en 32 lenguas distintas, publicados por 144 editoriales de 47 países, con traducciones de obras de autores y autoras españoles u obras originales sobre temas de la cultura, del arte, de la ciencia y de la literatura españoles o del turismo en España (FBM 2023: 16).

²³ Se presentaban aquí ilustraciones y tebeos de veintiocho títulos, desde tablas sueltas de Ops (Andrés Rábago, 1947, Premio Nacional de Ilustración 2012), las series ilustradas de *Anahíta* (1990) de María Rius y Lluisa Borrás, *Cuando Lía dibujó el mundo* (Premio Austral Infantil 1991) de Viví Escrivá (1939), *Gilda la oveja gigante* (1993-



Figuras 7 y 8. Instalación “Las cerezas”. Fotos: © Karsten Thormaehlen (fuente: Enorme Studio)

Por lo demás, la literatura expuesta en el pabellón resultaba accesible solo de forma digital, en pantallas o tabletas, o a través de su conversión a otros medios, en instalaciones plásticas, visuales o auditivas. El ejemplo más complejo de esta conversión lo ofrecía el pabellón inmersivo “Las cerezas” (fig. 7-8), una instalación escenográfica montada en la proximidad de una

2018) de Emilio Urberuaga (1954), a historietas de Santiago Valenzuela (1971) y su obra *Plaza elíptica* (2010), Alfonso Zapico (1981) y su biografía gráfica de Joyce, *Dublinés* (2011, Premio Nacional del Cómic 2012) o Cristina Durán (1970), Premio Nacional del Cómic 2019 con la novela gráfica *El día 3* (2018).

de las entradas. Parecido en su funcionamiento a “Los lazos”, este espacio se presentaba como un pequeño laberinto de cortinas enroscadas en capas circulares, con un cerezo en el centro. En una atmósfera algo onírica, creada a través de la luz tenue, música relajante y sonidos, el espacio evocaba el ambiente de un bosque mágico o encantado. Aquí los visitantes podían pasear entre letras flotantes, proyectadas en los telones divisorios, que se componían y descomponían en palabras de las diversas lenguas de España, en inglés o alemán. La instalación proponía cincuenta conceptos evocativos –como “verdad”, “memoria”, “amor”, “belleza”, “alegría” (Vleming 2022)– que funcionaban como estímulos para activar la imaginación del público a través de la libre asociación de ideas, imágenes o recuerdos.

Una cita de Federico García Lorca reproducida en la entrada brindaba una ulterior evocación e indicación general sobre el funcionamiento de la instalación, connotando de “poético” el acercamiento a la realidad lingüística allí propuesto: “Poesía es la unión de dos palabras que uno nunca supuso que pudieran juntarse, y que forman algo así como un misterio” (fig. 3). Escogida de una entrevista al poeta y dramaturgo andaluz en los años 30²⁴, la sentencia se basa en una concepción analógica de la poesía, propia de las vanguardias en aquella época²⁵. En su primera concepción, este espacio debía constituir “el elemento principal del espacio expositivo” y contener en sí el núcleo de la exposición del país invitado con “un mar de citas literarias, referencias editoriales y definiciones en todas nuestras lenguas cooficiales que les permita [a los visitantes] conocer la poliédrica y multi-forme realidad editorial española” (Enorme / Vitamin 2022: 16). En su realización final, sin embargo, la instalación se redujo a una gran metáfora visual y plástica de la actividad y experiencia poética en general, ofreciendo una entrada sugestiva a la exposición, con apenas un guiño a la tradición lírica española a través de la cita de García Lorca.

²⁴ Entrevista con Alberto F. Rivas, en *La Razón*, 21 de octubre de 1933 (Lorca 1994: 578).

²⁵ Desde el *Manifesto tecnico della letteratura futurista* de Filippo Tommaso Marinetti (1914 [1912]: 90) –“L’analogia non è altro che l’amore profondo che collega le cose distanti, apparentemente diverse ed ostili”– al manifiesto ultraísta de Jorge Luis Borges (1995 [1921]) que asume la metáfora como “elemento primordial” de la lírica y apunta a la “síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de este modo su facultad de sugerencia” (288).

Con un enfoque pragmático en las principales prácticas y mansiones del proceso de creación y recepción del producto editorial y literario –lo que Robert Darnton (1982) define el “communication circuit” del libro–, muchas de las paradas llevaban emblemáticamente el nombre de una figura o un actor del campo de producción o fruición literaria, rigurosamente en femenino, de acuerdo con el reto de romper una costumbre basada en la predominancia de lo masculino y favorecer la mayor igualdad de los géneros. Una serie de tabletas con acceso a atlas o juegos interactivos proporcionaban un escaparate con información de carácter panorámico sobre áreas puntuales. Así, por ejemplo, la “Traductora” proponía un juego con preguntas y respuestas (en castellano, alemán e inglés) desarrollado por la traductora Isabel García Adánez en cooperación con la Universidad Complutense de Madrid. En ella se plateaban al público tareas para la traducción de palabras o expresiones “intraducibles” en castellano o en alemán que no tenían equivalentes en otros idiomas, proponiendo una reflexión tanto sobre el uso de esta lengua y el contexto cultural como sobre la labor del traductor. Del mismo modo, la “Diseñadora” presentaba una exploración en el campo de la gráfica y de la ilustración editorial, con una pequeña selección de portadas de libros o revistas realizadas por creativos españoles y breves cartelas explicativas sobre la función comunicativa del dibujo, de la fotografía y su relación con las letras. La aplicación, además, proponía al usuario, a través de un juego de gráfica, dibujar su propia portada o modificar una preexistente.

La tableta de la “Lectora”, por su parte, permitía el acceso a un catálogo navegable con una pequeña muestra virtual de obras de narrativa, ensayística, poesía o literatura ilustrada, entre los títulos recientes de los autores y autoras que protagonizaban el programa literario de España. A partir de una serie de palabras clave propuestas por la aplicación –como “capitalismo”, “familia” o “dolor”– el usuario podía acceder al interfaz de una librería con una pequeña muestra de libros de interés en el ámbito temático seleccionado. Así, por ejemplo, bajo la palabra clave “España” estaban recogidos catorce títulos –en original o en traducción alemana o inglesa–, entre ellos las novelas *Patria* (2016) de Fernando Aramburu, *Independencia (Terra Alta 2)* (2021) de Javier Cercas, *Gordo de Feria* (2020) de Esther García Llovet, *Lejos* (2022) de Rosa Ribas o el ensayo literario *La España vacía* (2013) de Sergio del Molino. El tema “inmigración”, por su

parte, remitía a ocho títulos, entre los cuales se incluían la colección poética *Invocación a las mayorías silenciosas* (2022) de Paloma Chen, la novela gráfica *El buen padre* (2020) de Nadia Hafid y las novelas *El lunes nos querrán* (2021) de Najat El Hachmi, *De ninguna parte* (2021) de Julia Navarro y *Virtudes (e misterios)* del periodista gallego Xesús Fraga (en traducción castellana). Un mismo título podía volver a presentarse en varias categorías, lo que permitía establecer agrupaciones y descubrir conexiones de varia naturaleza entre una y otra obra.

Esta exposición virtual, sin criterio de jerarquización u ordenación lineal, traducía y resumía evidentemente el principio hipertextual en la base del propio concepto arquitectónico y expositivo a partir de la sugerencia metafórica de las cerezas de Martín Gaité. Como explicaban las instrucciones en la pantalla, a través de ella “el visitante puede navegar por obras que se engarzan con otras como si fueran las cerezas anidadas de un cesto”²⁶. Pinchando en las portadas de cada título, los usuarios podían acceder a un fragmento de estos textos. Los mismos libros podían consultarse de forma integral en las áreas de descanso del pabellón o entre los volúmenes de la muestra *Books on Spain* en diversas traducciones o en la librería en la antesala para la venta. La aplicación brindaba así una vista general, aunque limitada, hacia la producción actual, ofreciendo al público sugerencias de lecturas y permitiéndole orientarse mejor al interior de las propuestas del programa literario. De manera parecida y con la misma gráfica, aunque sin agrupación u organización hipertextual, la parada la “Editora” presentaba una única librería virtual de doce libros individuales, entre biografías y memorias recientes de editores y agentes literarios²⁷.

Otro acceso y confrontación con la textualidad literaria, aunque siempre a través del encuentro puntual y rapsódico, lo ofrecían tres paradas dedicadas al género de la lírica. La primera y quizá más completa en su planteamiento era la “Poeta”. Esta etapa consistía en la instalación muy

²⁶ Texto consultable en Acción Cultural Española (2023: 56).

²⁷ Entre estos libros se encontraban *Javier Pradera o el poder de la izquierda* (2019) y *Los papeles de Herralde* (2021) de Jordi García, sobre la vida y la labor respectivamente del periodista, activista y editor Javier Pradera y el fundador de Anagrama Jorge Herralde, *Un día en la vida de un editor* (2019), autobiografía de este último, *Una vocación de editor* (2020) de Ignacio Echevarría o *Carmen Balcells, traficante de palabras* (2022) de Carmen Riera.

sencilla y algo situacionista de una emblemática silla vacía colocada sobre un pedestal en medio de un amplio espacio libre, como si se tratara de una obra de arte contemporánea. El asiento, para los visitantes que tímidamente se atrevieran a sentarse, se revelaba la base de una estación sonora. Aquí, el público podía escuchar desde un altavoz colgado del techo versos de composiciones poéticas y cántigas, propuestas al azar por el dispositivo, en las diversas lenguas de España, recitadas por actores, músicos o por los propios autores y autoras. Ofreciendo el sillón, como informaba una tarjeta explicativa, “una pausa para la escucha atenta”²⁸, la instalación prometía una experiencia concentrada en la dimensión sonora y lingüística de la poesía, con una serie de obras en las que “dialoga[ba]n voces y poéticas distintas”. A través de un código QR, el usuario podía también descargar una libreta con los textos y, en parte, las traducciones al inglés o al alemán de los poemas.

El recopilatorio de grabaciones y traducciones –realizadas en cooperación con el proyecto Lyrikline del grupo de talleres de poesía Haus für Poesie de Berlín–²⁹ recogía dieciocho composiciones de autoras y autores de expresión castellana, catalana, euskera y gallega. Esta antología –aunque virtual, ya que los visitantes solo podían escuchar un poema a la vez, sin algún orden y desentendiéndose de la selección en su conjunto– presentaba una miscelánea de poesía española, en su casi total mayoría contemporánea, sin un hilo temático aparente. En ella se encontraban, junto a una cántiga medieval –la número 189 de Alfonso X “El Sabio” (1221-1284), “Ben pode Santa Maria guarir de toda poçon”, interpretada por la orquesta Capella de Ministrers, en galaico-portugués– ejemplos de *performance poetry*, como “Esto no es un poema de amor” del dúo de polipoesía urbana Accidents Polipoètics (Rafael Metlikovec, 1964, y Xavier Theros, 1963), en la que ruidos se combinaban y sobreponían con diferentes voces e interpretaciones de los versos; la poesía concreta y visual de “Tótem” de Olga Novo (1975), el poema rítmico y aforístico de “hi ha la dona” de Eduard Escoffet (1979), la narración musicada, circular y

²⁸ También en Ministerio de Cultura y Deporte et al. (2022b: 26).

²⁹ Cfr. Haus für Poesie. *Lirik-Line, Listen to the Poet*, en: www.lyrikline.org [consultado 15.01.2024]. La página web propone un enorme archivo con grabaciones de poemas de autoras y autores de diversos países, en una variedad de idiomas, en original o en traducción.

poliglota de “Hi havia una vegada” de Ester Xargay (1960-2024); pero también composiciones líricas con formatos y estructuras más tradicionales de diversas décadas (Josep Piera, 1947, “La poesía”; Diego Doncel, 1964, “El sentimiento de las sombras”; Yolanda Castaño, 1977, “Historia da transformación”).

El espectro comprendía tanto referentes históricos y canónicos como nombres que han marcado la producción poética española a partir de la posguerra (como Gabriel Ferrater, 1922-1972, “Poema inacabat”; Antonio Gamoneda 1931, “Sobre la calcificación de las semillas...”; Juan Antonio Masoliver Ródenas, 1939, “En el último verano de mi vida”), como nuevos representantes de la década de 2000 (Maria Sevilla, 1990, “Torn de Nit”). La instalación resulta entre las pocas ofertas en el pabellón realmente plurilingüe, proponiendo la convivencia entre sistemas literarios en diversas lenguas, aunque con una predominancia del castellano y del catalán³⁰. Sobresaliente, sin embargo, resulta el hecho de que, en este caso, a diferencia de las autoras y autores presentados en la “Lectora”, ninguno de los contemporáneos allí recopilado formara parte de la delegación. La inclusión de Alfonso X “el Sabio” en esta selección se veía motivada por la celebración en 2021 del VIII Centenario del nacimiento del antiguo soberano, trovador, estudioso y cronista de Castilla, a quien el programa del país invitado homenajeaba oficialmente, representando una de las tres efemérides conmemoradas en el pabellón, junto al ya mencionado Nebrija y al poeta madrileño José Hierro (1922-2002)³¹.

A este último, de hecho, estaba dedicada la parada la “Vida”, una adaptación plástica del homónimo soneto de Hierro (fig. 9). La instalación consistía en una serie ordenada de 33 fichas en plexiglás transparente, colocadas una tras otra como una fila de dominó, en la que iba componiéndose poco a poco el poema. Por medio de unos sensores, las letras grabadas en las superficies del plexiglás se iluminaban con mayor intensidad a medida que los visitantes se acercaban y seguían su camino, modulando así visualmente el ritmo de la lectura. El poema, que se ofrecía en original y en

³⁰ De los 18 poemas totales, el castellano y el catalán predominan con 7 obras respectivamente, frente a las 3 composiciones en gallego y a la única obra en euskera (“Ibaia”, de Kirmen Uribe, 1970).

³¹ Cfr. Dirección General del Libro y Fomento de la Lectura (2022: 116).

traducción alemana, podía leerse en las dos direcciones y lenguas (curiosamente no se dio una traducción al inglés).

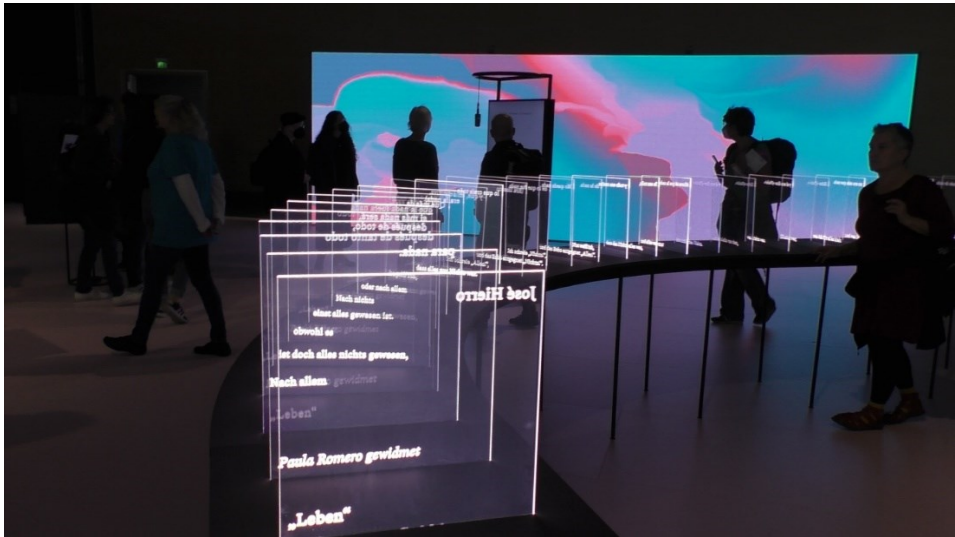


Figura 9. Estación la “Vida”, a partir de un poema de José Hierro. Toma del autor (archivo EUF / Book Fairs Project)

Ahora bien, “Vida” representa el último poema publicado por Hierro en 1998 como epílogo de su poemario *Cuaderno de Nueva York* (Hierro 1998: 129). Esta obra se entendía a su vez como homenaje del autor al *Poeta en Nueva York* (póstumo, 1940) de García Lorca, coincidiendo con el primer centenario de su nacimiento (cfr. Pérez-Bustamante Mourier: 137). Sin embargo, además de estos datos significativos de por sí con motivo del aniversario de Hierro, fue sin duda decisiva para la elección de este soneto la particularidad de su estructura, que por su regularidad permite una mejor descomposición y recombinación plástica. Vale la pena citar el poema completo:

Después de todo, todo ha sido nada,
a pesar de que un día lo fue todo.
Después de nada, o después de todo
supe que todo no era más que nada.

Grito ¡Todo!, y el eco dice ¡Nada!
Grito ¡Nada!, y el eco dice ¡Todo!
Ahora sé que la nada lo era todo.
y todo era ceniza de la nada.

No queda nada de lo que fue nada.
(Era ilusión lo que creía todo
y que, en definitiva, era la nada.)

Qué más da que la nada fuera nada
si más nada será, después de todo,
después de tanto todo para nada (Hierro 1998: 129).

El texto representa un ejemplo absolutamente perfecto y regular de soneto, constituido por dos cuartetos y dos tercetos de versos llanos, endecasílabos, en rimas consonantes abrazadas, conseguidas por la alternancia y repetición de “nada” y “todo”; además de determinar el ritmo y el esquema rítmico, estos términos definen también de manera igualmente esquemática el campo de oposiciones semánticas del poema: entre vida y muerte, ilusión pasada y presente de la memoria, expectativa y desilusión. La claridad de este “soneto conceptista de índole metafísica”, como lo definió Ana-Sofía Pérez-Bustamante Mourier (2000: 146), se refleja en una arquitectura textual perfectamente calculada.

Su poética se sitúa muy lejos de la producción juvenil de Hierro, cuando en la posguerra el autor se veía reclutado en las filas de la poesía desarraigada. La simplicidad e invariabilidad del poema, dedicado a la nieta del autor, recién nacida –“Paula Romero” (Hierro 1998: 129)– ilustra el carácter definitivo de la toma de conciencia del anciano poeta que se enfrenta a la novedad de la nueva vida como a la inminencia de su propia muerte (que de hecho acontecería cuatro años más tarde). El texto, única obra literaria reproducida en toda su extensión en el espacio del pabellón español, se prestaba así muy bien a una transposición lúdica. Aprovechando la exactitud geométrica del poema, la adaptación proponía una descomposición dinámica hoja por hoja de los catorce versos en veintiocho hemistiquios y un total de treinta y dos fichas. Las primeras y últimas

hojas de cada serie añadían el título, la dedicatoria, una raya en blanco de pausa y la firma final del autor “José Hierro”. Lo que se producía así era una lectura cadenciosa, más pausada que el original –en esto, incluso más didascálica– escandida por el cambio de hoja que recalca su estructura rítmica expandiéndola a la experiencia cinésica del paso y al dominio visual de la luz.

Esta instalación, como otras en el pabellón, representa un ejemplo muy concluyente de lo que la germanista y curadora del Deutsches Literaturarchiv Marbach, Heike Gfrereis, define como la exposición de la “dimensión artificial” (2012: 271) de la literatura, es decir, el juego artístico de creación e intervención en el dominio de la lengua y construcción textual propuesto por la obra literaria. Contra otras facetas que pueden constituir el objeto de una exposición literaria –como la reproducción de los universos ficcionales y contenidos (la “dimensión imaginaria” o la “dimensión histórica”, 271) de una obra, también pertinente para un acto de tipo conmemorativo–, la exhibición de España enfocó decididamente en los efectos performativos del texto y su potencial comunicativo con el fin de tener más impacto en la recepción del público. El modelo hipertextual de la exposición dejaba, finalmente, al visitante la tarea de crear autónomamente su propio recorrido y sus conexiones significativas. Esta modalidad involucra de manera activa al receptor o lector de literatura como agente dinámico que reorganiza y dispone las posibilidades de la exposición como del texto y asume así una función de “coautor” frente a este último. Así, por ejemplo, la idea original propuesta por el curador Ignacio Vleming para la instalación la “Vida” era que los visitantes pudieran, incluso, “alterar el orden de los versos” y recomponer el poema como si fuera un puzle, “para generar cada vez un poema distinto”³².

También la última parada, la “Escritora”, apostaba por este aspecto. La instalación, que pertenecía al grupo de las propuestas con enfoques en la práctica y actividad literaria, consistía en una mesa con una llamativa impresora en forma de brazo mecánico dotada de un bolígrafo normal que reproducía sobre papel los versos en letras caligráficas de un único gran poema compuesto por usuarios de Internet de todo el mundo y en todas las lenguas. Apoyada en la innovación técnica del sector tipográfico –aunque

³² Las citas son tomadas de una entrevista con Ignacio Vleming del 22.02.2024.

no español, ya que se trataba del *writing robot* de una empresa de Hong Kong–, la instalación convertía en artefacto la iniciativa virtual de un proyecto preexistente del colectivo español Poetas, llamado *Universal Poem*³³. La idea, lanzada en 2020 por iniciativa del poeta Peru Saizprez (1971) y del editor y librero Pep Olona (Arrebato Libros) de Madrid, se basa en la composición de un poema, infinito y colectivo, escrito idealmente por toda la humanidad en las redes sociales. Los visitantes del pabellón podían no solo leer la evolución de la obra en directo y llevarse una página caligrafiada como recuerdo, sino contribuir activamente al texto accediendo a la plataforma y escribiendo su propio verso.

Emblemáticamente, la parada interactiva, que a partir de la escritura cooperativa extendía las posibilidades de fruiciones del texto, no presentaba al público ninguna obra acabada de uno u otro autor o autora, más o menos consagrados de España, sino que ponía en tela de juicio el principio mismo de la autoría. El proyecto de *Universal Poem*, desarrollado en los tiempos de la pandemia de Covid-19, pretendía en su ambición ofrecer no solo la posibilidad de poner en comunicación a las personas en los tiempos del distanciamiento social, sino producir una obra literaria verdaderamente universal, sin jerarquías verticales, que pudiera quedar como legado y testimonio futuro de nuestra especie³⁴. Si, por un lado, la instalación ofrecía visibilidad a un proyecto artístico de la industria literaria y cultural española, destacando el potencial innovativo del campo en su conjunto³⁵, por el otro proyectaba también idealmente la creatividad literaria de España en el surco de un espacio y un horizonte potencialmente universal.

La internacionalización de las letras, finalmente, es un objetivo central de toda participación de países invitados de honor en las ferias del libro,

³³ Cfr. *Universal Poem*, www.universalpoem.com [consultado 15.01.2024].

³⁴ Cfr. la entrevista a sus creadores: RTVE. *Telediario 21 horas*, de 1 de enero de 2021, en: <https://www.rtve.es/play/videos/telediario-1/21-horas-010121/5750212/> [consultado 15.01.2024], minutos 40':13"-42':03".

³⁵ También en el campo de la inclusión, como ilustraba otra iniciativa, presentada en la parada “Las personas ciegas también leen libros” (cfr. fig. 6). En este rincón, la Organización Nacional de Ciegos Españoles (ONCE) presentaba nuevas tecnologías aplicadas a la edición que permitieran garantizar la lectura a personas con discapacidades visuales a través del empleo del braille, de la escritura o ilustración en relieve o del sonido (cfr. Ministerio de Cultura y Deporte et al. 2022b: 27).

por el que también los creadores del proyecto expositivo español apostaron de manera fundamental. Como explicó Ignacio Vleming, el pabellón y la exposición debían favorecer la proyección de una conexión y un valor internacional de las letras de España. El concepto en la base hacía hincapié en una dimensión pragmática centrada más en prácticas de producción y recepción que en horizontes culturales, nacionales o lingüísticos clausurados: “Es una nueva manera de entender la lectura y la escritura, que rebasa incluso las propias fronteras”³⁶. A pesar de la iniciativa de la *Buchmesse* de invitar a países o culturas, según el autor del *storytelling* expositivo del pabellón español, “un enfoque nacional de la literatura está obsoleto. Hablamos una lengua, pero leemos libros traducidos todo el tiempo, vemos series hechas en otros países, que están hechas en otras lenguas” y que evidentemente conforman la propia educación, el imaginario y las herramientas del proceso creativo literario en cada territorio. Del mismo modo, la exposición debía ilustrar “que unas lenguas te llevan a otras, pero también una lengua te lleva a otros países”, que “no puedes entender la literatura española sin la literatura hispanoamericana, sin la literatura europea”. Y si “la identidad literaria es una identidad que rebasa las fronteras del Estado nación”, así también la literatura expuesta en el pabellón de España de la década de 2020 no podía ser más que una alusión: alusión a un parentesco con el canon histórico de la gran literatura nacional en beneficio de una reconceptualización de pertenencias culturales y de lo que incluso se entiende bajo el término *literatura*.

Conclusiones

Notaba Umberto Eco en “A Theory of Expositions”, hablando de ferias y exposiciones internacionales, cómo “in contemporary expositions a country no longer says, ‘Look what I produce’ but ‘Look how smart I am in presenting what I produce’” (1967: 296). También España, en su exposición en la Feria del Libro de Fráncfort 2022, no apuntó a ofrecer una visión y panorámica concreta de su producción literaria y editorial contemporánea en su amplitud, sino a destacar marcas ejemplificadas por los modos

³⁶ Esta y las siguientes citas provienen de la entrevista con Ignacio Vleming del 22 de febrero de 2024.

espectaculares de su reconversión y reutilización en el espacio expositivo, según una modalidad más atenta a las formas, innovadoras en su concepción, que a la selección de contenidos, cuya función quedó finalmente en un nivel anecdótico e ilustrativo. La exhibición apuntó a destacar, a través de la práctica y del producto literario contemporáneo, el componente más bien performativo y la creatividad del campo cultural actual, ejemplificados sobre todo de forma reflexiva en el modo mismo de su presentación y exposición. En este sentido, España se inserta en una tendencia que los países invitados a la Feria del Libro de Fráncfort vinieron imprimiendo a estas exhibiciones en los últimos años, particularmente con la implementación en sus exposiciones de medios interactivos y espectaculares y de nuevas tecnologías³⁷. Si en todo ello se distingue un intento saludable de desapego de antiguas formas de representación y escenificación patrimonial de la obra literaria, por otro lado se asiste a una renuncia a involucrar el producto literario en sí mismo de forma más directa, de manera que su función frecuentemente se ve diluida en otros contenidos y medios.

Destaca, en el concepto del pabellón, a diferencia de la primera exhibición en 1991, el abandono de un uso denotativo o simbólico de la literatura –como del decorado y del diseño– como medio de representación y valoración nacional, en beneficio de nuevas imágenes de una España renovada, abierta al horizonte internacional y moderna. Esto vino, sin embargo, a chocar con otros objetivos y compromisos en el nivel de representación política que comportaron la incorporación de referencias imprevistas, como en el caso de la reproducción de la *Gramática* de Nebrija y del privilegio reconocido –este sí por vía simbólica– al castellano como lengua identitaria de la producción literaria y editorial española.

Esta tensión quizá revela la pervivencia, incluso en el tan abierto y moderno programa de España de 2022, de una antigua querella que ve oponerse desde hace siglos a “dos Españas”: por un lado, una visión progresista y liberal que, bajo el modelo del plurilingüismo apuesta por una apertura de horizontes canónicos –con un concepto débil, polisémico y polivalente de *literatura* y *literatura española* y que convoca a lectores y lectoras “universales” o globales–; por el otro, la reivindicación del antiguo perímetro de habla castellana. Lo que se atisba es una dificultad, motivada

³⁷ Para un ejemplo comparativo, véase el caso de Francia en 2017 (Anastasio 2018).

también por una situación y constelación política delicada, todavía incierta y conflictiva, en la determinación del estatus de las lenguas cooficiales y en la capacidad de España de incluir en su definición identitaria una pluralidad de expresiones que de facto caracterizan de manera significativa su producción literaria y editorial³⁸. En ello sigue existiendo un desequilibrio motivado no solo por la cuestión política, sino por el propio mercado, ya que, a raíz de la mayor difusión del castellano a nivel global, este idioma sigue manteniendo el papel de lengua vehicular preferencial para la internacionalización de la literatura española.

Bibliografía

Acción Cultural Española (AC/E) (2022a). *Pliego de prescripciones técnica para la selección del proyecto de diseño interior, propuesta expositiva y dirección de montaje y desmontaje del pabellón de España, País Invitado de Honor en la Feria del Libro de Fráncfort 2022*, N^o REF. 200122/01 CONC, 20 de enero. Disponible en: <https://www.accioncultural.es/media/2022/Francfort/ConcursoExpo22/PT-Francfort2022.pdf> [consultado 15.01.2024].

Acción Cultural Española (AC/E) (2022b). *Convocatoria para la selección del proyecto de diseño interior, propuesta expositiva y dirección de montaje y desmontaje del pabellón de España, País Invitado de Honor en la Feria del Libro de Fráncfort 2022*, N^o Ref. 200122/01 CONC, 21 de abril. Disponible en: <https://www.accioncultural.es/media/2022/Francfort/ConcursoExpo22/ActaAdjudicacionSpainFrankfurt.pdf> [consultado 15.01.2024].

Acción Cultural Española (AC/E) (2022c). *Cerca de 200 autores representarán a España en la Feria del Libro de Fráncfort 2022, 9 de junio*. En: <https://www.accioncultural.es/es/cerca-de-200-autores-representaran-a-espana-en-la-feria-del-libro-de-francfort-2022> [consultado 15.01.2024].

³⁸ Según datos del Ministerio de Cultura y Deporte et al. (2021: 5) “más de un 20% de los 74.000 libros publicados en España en 2020 lo fueron en catalán, gallego o vasco”.

- Acción Cultural Española (AC/E) (2023). *Memoria 2022*. Disponible en: <https://www.accioncultural.es/media/ebooks/Memo22/MEMORIA-2022.pdf> [consultado 15.01.2024].
- Anastasio, Matteo (2018). “Neue Sprachen der Literatur ‘auf Französisch’: Strategien des Literatúrausstellens im Zeichen von Innovation und Kooperation im Rahmen des Ehrengastauftritts Frankreichs auf der 69. Frankfurter Buchmesse (2017)”. En: *Lendemains*, 170-171, 47-74.
- Anastasio, Matteo (2023). “Transiciones entre ‘nacional’ y ‘mundial’. La exhibición de países y literaturas en las ferias internacionales del libro”. En: Anastasio, Matteo et al., eds. *Transnationale Literaturen und Literaturtransfer im 20. und 21. Jahrhundert. Plurilinguale und interdisziplinäre Perspektiven*. Bielefeld: transcript, 97-112.
- Anastasio, Matteo / Bosshard, Marco Thomas / Cervantes Becerril, Freja I., eds. (2022). *Las ferias del libro como espacios de negociación cultural y económica*. Vol. 2: *Conclusiones y nuevas trayectorias de estudio*. Madrid, Frankfurt a. M: Iberoamericana, Vervuert.
- Anderson, Benedict (2006). *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. Revisited Edition*. London, New York: Verso.
- Borges, Jorge Luis (2003 [1921]). “Ultraismo”. En: Verani, Hugo J., ed. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. Manifiestos, proclamas y otros escritos*. México: Fondo de Cultura Económica, 286-291.
- Bosshard, Marco Thomas (2021). “¿Arquitectura versus literatura? Esceñificación, jerarquización y marginación de la literatura: un análisis de la exposición del pabellón de honor de la Feria del Libro de Fráncfort en 1991”. En: Villarino Pardo, M. Carmen / Galanes Santos, Iolanda / Alonso, Ana Luna, eds. *Promoción cultural y Traducción. Ferias internacionales del libro e invitados de honor*. Bern et al.: Peter Lang, 197-223.
- Bosshard, Marco Thomas / García Naharro, Fernando, eds. (2019). *Las ferias del libro como espacios de negociación cultural y económica*. Vol. 1: *Planteamientos generales y testimonios desde España, México y Alemania*. Madrid, Frankfurt a. M.: Iberoamericana, Vervuert.
- Bourdieu, Pierre (1992). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil.

- Casanova, Pascale (1999). *La République Mondiale des Lettres*. Paris: Gallimard.
- Darnton, Robert (1982). "What is the History of Books?". En: *Daedalus*, 111, 3, 65-83.
- Dinnie, Keith (2005). *Nation Branding. Concept, Issues, Practice*. Abingdon: Routledge.
- Dyserinck, Hugo (1966). "Zum Problem der 'images' und 'mirages' und ihrer Untersuchung im Rahmen der Vergleichenden Literaturwissenschaft". En: *Arcadia*, 1, 107-120.
- Eco, Umberto (1986 [1967]). "A Theory of Expositions". En: *Travels in Hyperreality*. New York: Harcourt Brace & Co., 291-307.
- El País (2021). "Una 'S' en origami será la imagen de España en la Feria del Libro de Fráncfort 2022". En: *El País*, 1º de junio de 2021, https://elpais.com/cultura/2021-06-01/una-s-en-origami-sera-la-imagen-de-espana-en-la-feria-del-libro-de-francfort-2022.html?outputType=amp&__twitter_impression=true [consultado 15.01.2024].
- Fischer, Ernst (1999). "Geglückte Imagekorrektur? Bilanz des Schwerpunktthemas Österreich 1995". En: Füssel, Stephan, ed. *50 Jahre Frankfurter Buchmesse*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 150-162.
- Frankfurter Buchmesse (FBM) (2023). *Facts and Figures – #fbm22. The 74th Frankfurter Buchmesse in Numbers*. Disponible en: https://www.buchmesse.de/files/media/pdf/FBM_2023_FactsFigures_EN.pdf [consultado 15.01.2024].
- Füssel, Stephan, ed. (1999). *50 Jahre Frankfurter Buchmesse*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- García Lorca, Federico (1994). "Poesía" [fragmento de una entrevista con Alberto F. Rivas, "Rossini fue cocinero y músico con mucho de eso que llaman 'duende'"]. En: *La Razón*, 21 de octubre de 1933]. En: *Prosa 1 (Obras, vol. VI)*. Ed. de Miguel García-Posada. Madrid: Akal, 578.
- Gfrereis, Heike (2012): "Das Gesicht der Poesie. Die neue Dauerausstellung im Schiller-Nationalmuseum Marbach Mit einem Seitenblick auf das Literaturmuseum der Moderne". En: Seemann, Hellmut T. / Valk, Thorsten, eds. *Literatur ausstellen. Museale Inszenierungen der Weimarer Klassik*. Göttingen: Wallstein Verlag, 269-282.
- Hierro, José (1998). *Cuaderno de Nueva York*. Madrid: Hiperión.

- Kaiser, Brigitte (2006). *Inszenierung und Erlebnis in kulturhistorischen Ausstellungen. Museale Kommunikation in kunstpädagogischer Perspektive*. Bielefeld: transcript.
- Kölling, Angelika (2014). “NZ@Frankfurt: Imagining New Zealand’s Guest of Honour Presentation at the 2012 Frankfurt Book Fair from the Point of View of Literary Translation”. En: *Imaginations*, 5, 1, 81-99.
- Körkkö, Helmi-Nelli (2018): *Finnland.Cool. – Zwischen Literaturexport und Imagepflege. Eine Untersuchung von Finnlands Ehrengastauftritt auf der Frankfurter Buchmesse 2014*. München: iudicium.
- Marco, Joaquín / Gracia, Jordi, eds. (2004). *La llegada de los bárbaros: la recepción de la narrativa hispanoamericana en España, 1960-1981*. Barcelona: Edhasa.
- Marinetti, Filippo Tommaso (1914 [1912]). “Manifiesto tecnico della letteratura futurista”. En: Marinetti, Filippo Tommaso et al. *I manifesti del Futurismo lanciati da Marinetti – Boccioni – Carrà – Russolo – Balla – Severini – Pratella – M.me De Saint Point – Apollinaire – Palazzeschi*. Florencia: Lacerba, 88-96.
- Martín Gaité, Carmen (2009 [1983]). *El cuento de nunca acabar: apuntes sobre la narración, el amor y la mentira*. Madrid: Siruela.
- Ministerio de Cultura y Deporte / Acción Cultural Española / Federación de Gremios de Editores de España, eds. (2021). *Creatividad Desbordante. España Invitado de Honor en la Feria del Libro de Fráncfort 2022. Presse Kit, Edición 20-24 octubre de 2021*. En: spainfrankfurt2022.com/es [página caducada; copia digital de archivo, Europa-Universität Flensburg/Book Fairs Project].
- Ministerio de Cultura y Deporte / Acción Cultural Española / Federación de Gremios de Editores de España, eds. (2022a). *Dossier de Prensa. Programa España Invitado de Honor en la Feria del Libro de Fráncfort 2022*, octubre de 2022. Disponible en: <https://www.accioncultural.es/es/SpainFrankfurt2022> [consultado 15.01.2024].
- Ministerio de Cultura y Deporte / Acción Cultural Española / Federación de Gremios de Editores de España, eds. (2022b). *Dossier de Prensa. Programa España Invitado de Honor en la Feria del Libro de Fránc-*

- fort 2022* [22 de junio de 2022]. En: spainfrankfurt2022.com/es [página caducada; copia digital de archivo, Europa-Universität Flensburg/Book Fairs Project].
- Ministerio de Cultura y Deporte / Acción Cultural Española / Federación de Gremios de Editores de España, eds. (2022c). *Creatividad Desbordante. Panorámica de la literatura española contemporánea, participantes y programa literario*. Madrid: Dirección General del Libro y Fomento de la Lectura.
- Ministerio de Cultura y Deporte / Acción Cultural Española / Federación de Gremios de Editores de España, eds. (2022d). *Programa Literario/Literary Program/Literarisches Programm. 19-23.10.2022*. Disponible en: <https://www.accioncultural.es/media/2022/Doc/ProgramaFrank22.pdf> [consultado 15.01.2024].
- Ministerio de Cultura, ed. (1991). *Letras de España – 2: Los libros*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Muñoz Molina, Antonio (2022). *Discurso Inaugural, Fráncfort 18 de octubre*. Disponible en: <https://www.buchmesse.de/files/media/pdf/ESP%20Rede%20von%20Antonio%20Munoz%20Molina%20zur%20Er%C3%B6ffnung%20der%20Frankfurter%20Buchmesse.pdf> [consultado 15.01.2024].
- Niemeier, Sabine (2001). *Funktionen der Frankfurter Buchmesse im Wandel von den Anfängen bis heute*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Nieva de la Paz, Pilar (2004). *Narradoras españolas en la transición política. (Textos y contextos)*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Pérez-Bustamante Mourier, Ana Sofía (2000). “Cuaderno de Nueva York (Música y arquitectura)”. En: Russell, Pujol / Uceda, Julia, eds. *José Hierro: mi voz en la voz de los otros*. Coruña: La Barca de Loto, 137-186.
- Reuter, Ewald (2016). “Finland.Cool – Kann man durch Literaturexport erfolgreich ‘Nation Branding’ betreiben?”. En: *Triangulum*, 21, 583-592.
- Scholze, Jana (2004). *Medium Ausstellung. Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin*. Bielefeld: transcript.
- Vallejo, Irene (2019). *El infinito en un junco. La invención de los libros en el mundo antiguo*. Madrid: Siruela.

- Vallejo, Irene (2022). *Discurso Inaugural, Fráncfort 18 de octubre*. Disponible en: <https://www.buchmesse.de/files/media/pdf/ESP%20Rede%20von%20Irene%20Vallejo%20zur%20Er%C3%B6ffnung%20der%20Frankfurter%20Buchmesse.pdf> [consultado 15.01.2024].
- Vila-Sanjuan, Sergio (2007). *El síndrome de Fráncfort*. Barcelona: Editorial la Magrana.
- Villarino Pardo, M. Carmen (2014): “Imagem e(m) exportação: exibição e negócio nas feiras internacionais do livro – o caso do Brasil”. En: Barberena, Ricardo / Carneiro, Vinícius, eds. *Das luzes às soleiras: perspectivas críticas na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre: Luminara Editorial, 57-83.
- Villarino Pardo, M. Carmen / Galanes Santos, Iolanda / Alonso, Ana Luna, eds. (2021). *Promoción cultural y Traducción. Ferias internacionales del libro e invitados de honor*. Bern et al.: Peter Lang.
- Vogel, Anke (2019): “The Reception of Book Fairs and Guest of Honor Presentations: Outlining Theoretical Frameworks and Empirical Research Methods”. En: Bosshard, Marco Thomas / García Naharro, Fernando, eds. *Las ferias del libro como espacios de negociación cultural y económica*. Vol. I: *Planteamientos generales y testimonios desde España, México y Alemania*. Madrid, Frankfurt a. M.: Iberoamericana, Vervuert, 93-107.
- Weidhaas, Peter (2003). *Zur Geschichte der Frankfurter Buchmesse*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Fuentes no publicadas

- Enorme Studio / Vitamin (2022). *La teoría de las cerezas. Feria Internacional del Libro de Fráncfort / España 2022, Creatividad Desbordante* [memoria arquitectónica y expositiva; archivo de Ignacio Vleming].
- Vleming, Ignacio (2022). *Cerezas: 50 palabras* [documento de trabajo; archivo de Ignacio Vleming].

Sobre el autor: Matteo Anastasio, ORCID: 0000-0001-8630-0159, es investigador y asistente docente de Literatura y Cultura Hispanas en la Europa-Universität Flensburg (EUF) en Alemania. Sus ejes de estudio son el análisis de exposiciones literarias y los fenómenos de transposición medial de la literatura. Entre sus publicaciones: *Transitzonen zwischen Literatur und Museum* (2021; ed. con Jan Rhein); *Las ferias del libro como espacios de negociación económica y cultural. Vol. II: Conclusiones y nuevas trayectorias de estudio* (2022; ed. con Marco Thomas Bosshard y Freja I. Cervantes Becerril); *Transnationale Literaturen und Literaturtransfer im 20. und 21. Jahrhundert* (2023; ed. con Margot Brink, Lisa Dauth, Andrew Erickson, Isabelle Leitloff y Jan Rhein).