

# **kronotipo de aldomanucio**

**n.º 77 (enero-marzo de 2025)**

**año XX, n.º 1**


**ISSN 1886-3515**

**Salir al teatro**  
**Escritoras en el XIX**  
**Sebastián García, «El Alicatador»**  
**Bibliotecarios y clubes de lectura**  
**Liliane Lijn**  
**Los tiempos del lector**  
**Christian Krohg**  
**Cifras del mercado. Libro**

**Públicos**  
**Autoría y escritura**  
**Instalación / Performance**  
**Biología de la lectoescritura**  
**Diseño editorial en museos**  
**Entrevista al bibliotecario**  
**Retrato de lector**  
**Cifras del mercado**

## ÍNDICE

PÚBLICOS La «salida al teatro», una práctica social que se enmarca en otras prácticas sociales que exceden y se practican fuera del recinto que alberga el acontecimiento escénico .....	3
AUTORÍA Y ESCRITURA La musa hermafrodita y el genio travestido del XIX conspirarán para poner de cabeza la sociedad de Madrid y su masculinizado mundillo literario en favor de la mujer escritora .....	19
INSTALACIÓN / PERFORMANCE Sebastián García, «El Alicatador»: ¿Cuántos libros hacen falta para parar una bala? .....	35
BIOLOGÍA DE LA LECTOESCRITURA ¿La biblioteca pública ha de continuar apostando por los clubes de lectura? .....	37
DISEÑO EDITORIAL EN MUSEOS Liliane Lijn: <i>El cielo nunca para (Sky never stops)</i> .....	47
ENTREVISTA AL BIBLIOTECARIO Respetar al lector es entender sus intereses, sus tiempos, «su tiempo» .....	51
RETRATO DE LECTOR Christian Krohg: <i>Villa Britannia, Bélgica</i> .....	59
CIFRAS DEL MERCADO Libro .....	61



**PÚBLICOS**  
público lector  
público espectador  
público interlocutor  
público receptor  
público comprador

## **La «salida al teatro», una práctica social que se enmarca en otras prácticas sociales que exceden y se practican fuera del recinto que alberga el acontecimiento escénico**

Sabrina Cassini, Guadalupe Pedraza y Ximena Silbert

«Ingredientes para crear un club de espectadores: herramientas para empoderar y emancipar nuevos públicos»

En: *Revista ARTILUGIO*, n.º 10 (2024); número temático: «Afectividad, pedagogías y resistencia». Licencia Creative Commons. Última consulta: 13 de septiembre de 2024.

## RESUMEN

Este artículo se enfoca sobre la creación de nuevos públicos, como resultado de un proceso basado simultáneamente en la reflexión y la práctica en gestión cultural. En noviembre de 2020 se funda Vi luz y entré en la ciudad de Córdoba, que da lugar al Club de Espectadorxs para jóvenes de entre 18 y 25 años que se inician como espectadores de artes escénicas. El artículo reflexiona sobre la posibilidad de generar una experiencia de sociabilización que, al mismo tiempo, genere acceso a las artes. Proponemos que, cuando se trata de espectadorxs inexpertxs, el hecho de que el proceso de implicación (Brown, 2017) sea compartido entre pares permite que la experiencia de expectación sea vivenciada como una práctica social, que se potencien los sentidos de la experiencia estética y que la salida al teatro —en calidad de «práctica cultural» (Bourdieu, 2012)— se incorpore como hábito.

Finalmente, reflexionamos acerca de si es posible formar espectadores desde un lugar no pedagógico, basado en los lazos afectivos y el sentido de pertenencia, y acerca de qué prácticas empoderan y emancipan a los públicos. Estos interrogantes se abordan a lo largo del artículo en un ejercicio reflexivo desde la praxis del caso, con el objetivo de sistematizar las estrategias de mediación artística e implicación de públicos desarrolladas con nuevos públicos de artes escénicas, desde la concepción de una pedagogía emancipatoria (Rancière, 2010), la implicación de públicos (Brown, 2017), la construcción de un vínculo existencial con el teatro (Dubatti, 2021b) y la comprensión de la salida cultural como práctica social y afectiva (Cassini, 2021).

## INTRODUCCIÓN

Nuestro punto de partida [NOTA 1] son dos interrogantes que hemos intentado develar de manera empírica en el Club de Espectadorxs Vi luz y entré y que abordamos aquí de manera conceptual. ¿Es posible generar una experiencia de socialización que al mismo tiempo genere acceso a las artes? ¿Qué prácticas de mediación promueven el empoderamiento y la emancipación del público en las salidas culturales?

Para arrojarnos a estos interrogantes y reflexionar a partir de una experiencia concreta de creación y formación de nuevos públicos, tomamos el caso del Club de Espectadorxs Vi luz y entré. Asimismo, abordamos las principales decisiones que se toman para su funcionamiento, considerando que estas son claves para generar una experiencia de socialización y acercar a lxs [NOTA 2] jóvenes, con nula y poca experiencia en él, al teatro independiente.

El acercamiento iniciático al mundo del teatro, que proponemos a lxs jóvenes, se orienta hacia un proceso progresivo de incorporación de la salida al teatro como una práctica cultural que, hasta el momento, no formaba parte de los hábitos de consumo de lxs participantes, quienes cuentan con el capital escolar necesario para incorporarla, puesto que se trata principalmente de jóvenes estudiantes universitarios.

El nivel educativo, según Bourdieu (2012), está estrechamente ligado a este tipo de consumos, más aún que el origen social. Por esta razón, la atención está puesta especialmente en los aspectos referidos al modo en que se presentan las primeras ocasiones iniciáticas que permiten el acceso perceptual a estas experiencias estéticas dotadas de valor social y afectivo, pues consideramos, como Bourdieu (2012), que la manera en la cual la cultura ha sido adquirida tiene gran valor e implicancias para el desarrollo de un hábito cultural.

### **Vi luz y entré, el Club de Espectadorxs**

Surge a partir de la asociación de tres trabajadoras del campo cultural e investigadoras, interesadas en la formación de nuevos públicos, desde la acción a la reflexión y viceversa. En 2022 inician la primera experiencia situada en la ciudad de Córdoba, con el apoyo del Ministerio de Cultura de la Nación, mediante el programa Gestionar Futuro. Los principales desafíos en esta instancia fueron, por un lado, planificar la salida cultural de modo tal que sea un espacio de socialización. Y, por otro, pensar estrategias para que las personas generen vínculos con el teatro que les permitan, a futuro, tener como elección propia y habitual realizar salidas culturales ligadas a las artes escénicas.

La población destinataria del proyecto fueron jóvenes de la ciudad de Córdoba y parte del circuito escénico independiente. El Club llegó a 15 jóvenes, a través de instancias de mediación tendientes a estimular su deseo e interés por las artes escénicas. Entre los primeros pasos de planificación y reflexión, se encontraron la elección de la modalidad de convocatoria para dar a conocer el Club y la inscripción en este. El proceso de selección, de modo artesanal, de lxs participantes fue la clave para la conformación del grupo. Fueron también claves las alianzas con salas y elencos artísticos, por medio de acciones de capacitación y diálogo.

## **Las salas del circuito escénico independiente en la ciudad de Córdoba**

Durante el año 2018 se relevaron 60 salas de teatro independiente, lo cual refleja un crecimiento de un 200% respecto al 2006 [NOTA 3]. Sin embargo, al igual que sucede en otras ciudades, es escasa la información sobre el desarrollo de públicos.

Según la investigadora Daniela Martín (2010), en Córdoba:

Desde la reapertura democrática, y a partir de la aprobación de la Ley Nacional del Teatro (Ley 24.800) y la subsiguiente creación del Instituto Nacional del Teatro [...], crecieron en número y en actividad, proyectando al medio cultural una identidad particular. Esta identidad tiene mucho que ver con la construcción de una memoria grupal que se cristaliza en el modo de funcionamiento de los espacios (p. 4).

Por otro lado, la autora señala que las personas referentes del teatro de nuestra ciudad, que anidan en estas salas, «marcan claramente improntas estéticas, de gestión y formación» en cada uno de estos espacios, con gran diversidad entre sí. Respecto al vínculo entre las salas y los públicos, la autora da cuenta que:

Las salas de teatro independiente de Córdoba, con propuestas particulares y disímiles entre sí, logran crear una cadena significativa que apela a la búsqueda y la elaboración de recursos propios para seguir existiendo dentro de un campo cuyo público, muchas veces, opta por asistir a megaeventos (p. 5).

Las salas que se suman al Club forman parte de la Red de salas de teatro independiente de Córdoba. Las seis salas elegidas para este proyecto están ubicadas en dos zonas de la ciudad que corresponden a distintos circuitos culturales.

## **Aproximaciones y rudimentos**

Coincidimos con Victor Vich (2014) en la «necesidad de proponer una mayor articulación entre el trabajo académico y la gestión cultural» (p. 16) para que las discusiones conceptuales devengan en innovaciones para las intervenciones culturales y promuevan mayor democratización en el acceso a las artes. Asimismo, coincidimos con Flávio Desgranges (2018) en que «formar espectadores no se restringe a apoyar y estimular la asistencia; es necesario involucrar al espectador, motivándolo para un rico e intenso diálogo con la obra, creando así el deseo por la

experiencia artística» (p. 12). En nuestras sociedades tan «espectacularizadas» (Debord, 1992):

Tomar conocimiento de los mecanismos que envuelven una puesta en escena, desentrañar y aprehender la lógica de la teatralidad significa conquistar medios que viabilicen la reflexión [...], el espectador se percibe en condiciones de decodificar los signos y de cuestionar los significados producidos, ya sea en el escenario o fuera de él (Desgranges, 2018, p. 15).

Cuando hablamos de «formación», aludimos a este proceso pedagógico en que cada espectadorx va empoderándose. Entendemos también que este proceso pedagógico es sumamente particular, ya que la expectación es una experiencia singular y personal que se produce paulatinamente en las sucesivas oportunidades; pero, sobre todo, es una experiencia colectiva, que se realiza junto a otros, en «convivio» (Dubatti, 2007) y es por eso mismo que centramos la investigación y la praxis en este punto.

### **Marco conceptual y algunas definiciones**

Buscamos generar acciones de transformación social, de ampliación de derechos, de acceso a bienes culturales, porque creemos que la posibilidad de asistir a una obra de teatro, como dice Ana Durán (2010), «abre el imaginario hacia otro mundo posible» (p. 51). La visita al teatro es una experiencia sociocultural más allá de la visualización de la obra. Implica un espacio de encuentro y reunión, una predisposición a ver, conocer y escuchar; requiere integrarse a un grupo, a un lugar, aceptar ciertas convenciones propias de la experiencia espectacular. Nos basamos en dos ejes de acción: la mediación artística y la implicación de públicos. A continuación, presentamos nuestra visión sobre estos dos conceptos que separamos con el fin de explicitarlos, pero que en la práctica se retroalimentan y funcionan como un binomio.

#### ***Implicación de públicos***

El paradigma de la «implicación» (Brown, 2017), para el estudio del comportamiento de los públicos de artes escénicas, propone contemplar «la práctica de la expectación» como un proceso que inicia mucho antes de ver determinada obra, desde el primer acercamiento a la propuesta, y se extiende en el tiempo de la vida

futura de las personas que han vivido la experiencia. Entendemos por «proceso de implicación» acciones, prácticas y dinámicas que facilitan a un público sentirse interpelado por el hecho artístico cultural.

La etimología de la palabra «implicación» da cuenta de algo que está en el interior — de los públicos, en este caso—, aunque no de manera visible. En este sentido, lo que entendemos por «prácticas de implicación» son aquellas que pretenden motivar y despertar sensaciones, pensamientos, sentimientos que posibilitan que una persona se anime a la conexión con el hecho de la salida cultural en sí o al vínculo con la obra, y así se sienta más cerca, más interpelada.

Ejemplos de acciones de implicación, pueden ser una charla con lxs intérpretes de las obras, una salida a cenar con personas destacadas del teatro o una caminata en grupo después de ver una obra. Partimos de la hipótesis de que cuando lxs espectadorxs inexpertxs comparten la práctica de la salida cultural con pares, se arraigan los sentidos de la experiencia estética de modo colectivo y se potencian.

Son las mismas personas participantes quienes pueden poner en palabras —a través de comentarios y devoluciones, ya desde el cierre de la primera salida, durante la cena— que el sentido de «compartir» atraviesa la experiencia de ser espectador, pero que también se observa como un valor que sostiene la ética de lxs artistas que crean sus obras. En su primera devolución M, una espectadora integrante del Club, expresa:

Me sentí parte de un grupo, no solo con el Club sino con toda la gente que estaba viendo la obra, porque sentí que estábamos todos conectados y todos entendiendo perfectamente la situación [...] me sentí comprendida y que todos estábamos ahí por lo mismo y todos podíamos, con solo escuchar lo que decían en la obra, entendernos sin hablar o con solo miradas o movimientos (Comunicación personal, 27 de abril de 2022). [NOTA 4].

### ***Mediación artística***

Las actividades de mediación artística cobran sentido, pero no aquellas que «explican», sino aquellas que abren puertas. «La mediación cultural funciona, así, como un canal no solamente para acceder a códigos de interpretación, sino también a ritos de socialización» (Cassini, 2021, p. 10). Es una herramienta para acercar la experiencia al público; puede habilitar la expresión de sentidos que cuestionen la propia moral, ética, existencia; posibilita la transformación por el efecto del ritual de la experiencia estética; permite cambiar la percepción sobre un tema.

Dubatti (2021b) refiere a un «vínculo existencial» que mantienen tanto actores y actrices como espectadorxs con el teatro. Sugerimos que la mediación cultural puede reforzar estos procesos. Si lxs mediadorxs, en calidad de «adultos significativos», asumen el rol de «maestros ignorantes» (Rancière, 2010), podemos pensar, junto con las corrientes pedagógicas emancipadoras, que un vínculo significativo puede estar encarnado no solamente en unx maestrx, sino también entre pares con quienes se comparte la experiencia del aprendizaje.

De este modo, la pertenencia a un grupo social, como es el Club de Espectadorxs, donde se cultivan lazos de amistad y compañerismo, permite tender vínculos afectivos que posibilitan la construcción de un vínculo existencial con el teatro. De modo que el rol de mediación se extiende y se democratiza entre las coordinadoras y lxs pares. En relación con eso, el testimonio de la integrante del Club, M, sirve como ejemplo de lo que estamos describiendo:

Voy a estas reuniones para sentir, tal como decía la directora de la obra, ella lo hace para hacer sentir al espectador. Y la verdad que le sale muy bien porque sentí muchísimas cosas, fue un sentimiento diferente, pero muy lindo y mejor cuando nos pusimos a hablar con los actores que nos contaron su parte de lo que sintieron en el proceso de hacerlo. Fue hermoso, me encantó, no quería estar en ningún otro lugar.

Esto último —la certeza de no querer estar en ningún otro lado— es lo que reconocemos como muestra del «vínculo existencial» (Dubatti, 2021b, p. 317), que es posible crear en las condiciones de recepción que promueve nuestra mediación artística; en este caso, una acción concreta de conversatorio con artistas, posterior a la obra, como mediación que le permite a M implicarse, escuchar y ser escuchada.

## **DESARROLLO: ¿CUÁLES SON LOS INGREDIENTES NECESARIOS PARA ARMAR UN CLUB?**

Proponemos jugar con la idea de una receta donde los ingredientes serán fundamentales para la creación de un club de públicos. Como primer paso, las personas a convocar son elegidas de manera precisa para obtener un grupo conformado por una diversidad de personas que porten diferentes características, como una motivación singular, una afinidad personal, una búsqueda de pertenencia y/o unx potencial multiplicador de experiencia.

La multiplicidad de singularidades, elegidas de manera equilibrada entre sí, tiene el potencial de ser un club. En los siguientes pasos, proponemos el diseño de estrategias de vinculación específicas que promueven la implicación de los públicos. Asimismo, nos posicionamos en el rol de la mediación artística-cultural a través de un acompañamiento emancipatorio. Finalmente, consideramos la salida cultural como una práctica social posible de ser incorporada como hábito de participación cultural.

### **Participantes motivados**

Se efectúa una convocatoria abierta que ofrece la cobertura económica total de las salidas culturales al teatro con actividades de mediación incluidas y se establece, como primer criterio de selección, la edad: jóvenes de 18 a 25 años. Consideramos a este rango etario un período de la vida —una «moratoria social» en términos de Margulis *et al.* (1994)— oportuno para estimular motivaciones personales de iniciación, donde la motivación es un aspecto esencial de la implicación [NOTA 5].

Se trata de un público potencial, motivado y con interés, pero con diversas barreras de acceso que hasta el momento lo mantuvieron lejos de las salas de teatro. Se definen tres posibles variables claves para la conformación del Club: la motivación, la pertenencia y la potencia de multiplicadorxs de experiencia. Estas variables son consideradas como los ingredientes o aspectos fundamentales para la creación del club.

1. La «motivación»: Para indagar la/s motivación/ es que impulsan el interés por la participación en el Club, se pregunta/n, en el formulario de inscripción, para que cada unx de lxs interesadx se manifieste libremente. Además, se hacen entrevistas telefónicas donde se profundiza en sus motivaciones.
2. La «pertenencia»: Se refiere al deseo de socialización, a la necesidad de un grupo de acompañamiento para poder acceder. Cuando la barrera de acceso es social, como el no poseer pares con intereses similares o no pertenecer a un círculo social que frecuente este tipo de experiencias culturales, no se lleva a cabo la salida al teatro como práctica cultural.
3. Potencia de «multiplicadorxs de la experiencia»: Se trata de personas que comparten sus posibilidades individuales y se transforman en agentes de activación cultural.

## **Aspectos sensibles y estrategias de vinculación**

### ***a) Secuencia narrativa de las salidas culturales y de la programación curada***

Podemos decir que nuestro trabajo de programación no solo involucra un trabajo curatorial de las obras, sino también pensar con qué frecuencia sería cada salida y en qué orden cada obra, sala y barrio. Es por ello por lo que se genera lo que llamamos una «secuencia narrativa de la programación curada». Para llevar a cabo esta «secuencia narrativa de la programación curada», analizamos, en primera instancia, cuáles son los elementos presentes en la salida cultural, en el hecho de ir al teatro.

Entre los principales se encuentran: la agenda, la selección, el encuentro, cómo llegar al lugar y qué hacer después, puesto que con quién ir es un elemento resuelto por el Club. A partir de allí, establecemos distintas formas de pensar y abordar esas prácticas para recomendarlas al Club de una manera cuidada y amorosa. Lo que hacemos es poner todos esos elementos en juego sobre la mesa e identificar los más potenciadores. Entre los diferentes elementos en tensión identificamos la oferta en la cartelera de cada espacio y la diversidad de estéticas.

Resulta arriesgado decidir y recomendar de manera arbitraria propuestas escénicas; consideramos necesario abrir la percepción a las sensibilidades y los intereses del grupo para proponer algo que tienda un lazo entre lo conocido y lo que puede abrir puertas a lo desconocido. La primera experiencia es particularmente desafiante. En este caso aplicamos la idea de romper con la expectativa de aquello que se espera del teatro y comenzar con una obra interactiva yailable, lo cual a la vez forma parte del universo conocido de lxs jóvenes.

Para las siguientes propuestas seguimos el esquema de mostrar algo rotundamente diferente a lo anterior, lo que nos adentra lentamente en poéticas que van desde lo más performativo a lo más representativo, otras más filosóficas y luego más abstractas, absurdas o poéticas. Este orden responde a una programación intuitiva en permanente diálogo y percepción con los ánimos del grupo.

### ***b) El reconocimiento urbano***

Es preciso señalar que la mayoría de lxs integrantes del Club asiste a las salas de teatro independiente por primera vez en su vida, de modo que el proceso de acercamiento a ellas contempla el diseño del recorrido compartido. A modo de

ejemplificar, el primer punto de encuentro es un punto céntrico, cercano a la sala de teatro.

Usamos un grupo de WhatsApp que nos permite reconocernos y acompañarnos en las peripecias personales, tanto de llegada al encuentro como de regreso al hogar, y que se convierte, en este sentido, en un medio de vinculación y cuidado colectivo. Este mismo medio es, de a poco, un espacio de cruce de sentidos propios de la implicación, como compartir deseos, intereses y propuestas, así como también balances y reflexiones posteriores.

***c) Acciones de implicación y vinculación de públicos: las caminatas, los conversatorios, la charla con especialistas.***

Los circuitos culturales (Cassini, 2021), en calidad de entramados territoriales, estéticos y artísticos, también se desarrollan a través de las caminatas realizadas desde el punto del encuentro pautado hacia la sala de teatro. Este recorrido, en lugar de ser aleatorio, está diseñado especialmente para presentar un camino recordable, seguro y simple desde un punto conocido. Durante la caminata, señalamos y destacamos la cercanía de diversos sitios culturales, presentando no solamente a la sala teatral específica, sino a todo el circuito cultural urbano en el que se inscribe.

Todo este proceso paulatinamente aporta sentidos de pertenencia y autonomía. Esta práctica logra que en las últimas salidas el punto de encuentro sea directamente en las salas, o bien que se formen subgrupos de acompañamiento. Conseguimos, así, una organización con mayor fluidez, como parte de la confianza de los vínculos de socialización del grupo, que garantiza que nadie se quede sin acceso por razones atendibles y evitables. Ese es uno de los grandes aportes de pertenecer a un grupo de socialización afín, en calidad de «capital social» para el acceso a las artes escénicas.

En los encuentros con artistas, la experiencia perceptiva de los públicos y los procesos creativos de la comunidad artística se manifiestan colectivamente. También es de gran relevancia descubrir que los artistas están tan interesados en contar su experiencia como en escuchar la del público, de modo que las percepciones de este se vuelven sumamente valiosas y dan lugar a exposiciones acerca de los procesos íntimos de percepción de cada espectadorx.

Este abordaje nos acompaña en las siguientes salidas, con o sin conversatorio con artistas, y demuestra, tal como lo explica Jorge Dubatti (2021a), que «la expectación teatral es un laboratorio de (auto) percepción del acontecimiento teatral» (p. 6) y que

es a partir de ese saber desde donde debemos practicar una fenomenología de la expectación. Por nuestra parte, estamos en condiciones de decir que ser escuchadxs y escuchar a lxs pares promueve una conciencia del propio proceso de vinculación con el teatro, y empodera a lxs jóvenes espectadorxs en su formación y acceso. Asimismo, estas prácticas de escucha resultan sumamente enriquecedoras también para los elencos artísticos y el aporte de lxs espectadorxs forma parte de la reciprocidad de la experiencia.

### **Un acompañamiento y mediación artística que potencie el vínculo existencial**

En relación con nuestro propio rol como coordinadoras, asumimos una posición frente al aspecto pedagógico, similar al que Dubatti (2021a) entiende para quienes coordinan las Escuelas de Espectadores, dado que:

No pretenden decirle al espectador lo que debe pensar o sentir, sino ofrecerle herramientas de multiplicación para que, empoderado, construya su propia relación con la experiencia teatral. [...] El/la coordinador/a de una escuela de espectadores debe ser «maestro ignorante» en los términos en que reflexiona Rancière (por oposición al/ la pedagogo/a embrutecedor/a): conoce su materia, pero desconoce qué harán sus «discípulos emancipados» con lo que les plantea (p. 7).

Por otro lado, el carácter social del Club, y su funcionamiento estructurado en salidas culturales, nos coloca, a quienes suscribimos a este artículo, en el rol de gestoras culturales y organizadoras de todos los aspectos referidos a la salida. Sin embargo, en consonancia con nuestro posicionamiento, paulatinamente, estos elementos se democratizan entre todas las personas participantes del Club, de modo que cada una se empodera, incide y decide respecto a la obra a ver, el punto de encuentro, el recorrido o el sitio donde ir a comer después.

Exceptuando los casos, notables por cierto, en que algunxs integrantes se acercan a lxs artistas por cuenta propia para realizar algún comentario o pregunta, este tal vez sea el aspecto que requiere una mediación sostenida en el tiempo, dado que «la relación dialógica artistas-espectadores, más allá del acontecimiento teatral, no siempre es fluida y hay que encontrar estrategias para propiciarla» (Dubatti, 2021a, p. 7), de modo que nuestro trabajo como gestoras y mediadoras resulta fundamental para promover un vínculo con el teatro «más de cerca».

Otra acción relevante es la vinculación con las personas responsables de las salas teatrales, quienes se asumen como anfitriónxs del Club en diversas ocasiones a través de recepciones, visitas guiadas y puesta en común al final del ciclo. Ellxs juegan un importante papel de mediación cultural, no solamente porque completan el mapa cultural aportando información sobre la historia de sus espacios, sino porque además ofrecen su visión del entramado de búsquedas artísticas y movimientos estéticos que define la identidad de cada sala y que, de alguna manera, permite reconocer elementos de la identidad de todo el teatro independiente de Córdoba y su historia.

### **La salida cultural como práctica social**

Conformar un Club de Espectadorxs de artes escénicas implica convocar a personas interesadas no solo en asistir a espectáculos escénicos, sino también en formar parte de un grupo humano que comparte esa experiencia. Se trata de una práctica experiencial, estética, pero también social. Implica asumir, entonces, la «salida al teatro» como una práctica social que se enmarca en otras prácticas sociales que exceden y se practican fuera del recinto que alberga el acontecimiento escénico.

Como ejemplo de esto podemos destacar la práctica habitual de salir a comer o tomar algo, luego de ver una obra, junto a las personas con que asistimos al evento o junto a personas conocidas que encontramos ahí mismo: «La salida al teatro es también experiencia de lo que podríamos pensar como toda una salida cultural, donde el ir a compartir después de la salida es constitutivo de esa salida» (Cassini, 2021, p. 35).

Lo que recuperamos, más allá de la práctica de socialización de la salida posterior a una obra, es el valor que este momento aporta a la formación de lxs espectadorxs, quienes asumen que esta formación no tiene punto final, sino que, por el contrario, es tomada por los propios sujetos implicados en el teatro como una práctica permanente, constitutiva del ejercicio del pensamiento reflexivo y de la construcción de sentidos que posibilita la experiencia espectral.

Como observa Cassini respecto a los hábitos de los públicos habituales del sector escénico independiente: «La salida después de la salida es parte de la salida. [...] Es allí donde generalmente la obra cierra, decanta, como si este intercambio fuera un hecho fundamental de la experiencia de ser público» (p. 43).

## LXS ESPECTADORXS SE EMANCIPAN

Se devela que la pertenencia a un grupo aporta sentidos a la iniciación, pero requiere, además de un acompañamiento, una «mediación» que posibilite una conexión profunda y personal con el teatro. Las prácticas de socialización se convierten en prácticas de participación y de implicación, donde entran en juego componentes afectivos, motivacionales y emocionales. Se trata de un proceso personal, individual, pero también compartido con el grupo de iniciación, en el clima afectivo de un sentimiento de pertenencia que también se construye.

No tenemos aún evidencia de los comportamientos individuales que cada participante tomará en el futuro, no sabemos si asistirán al teatro por cuenta propia por fuera del Club. Lo que sí podemos decir es que es un indicio de su emancipación, que la mayoría puede poner en práctica, el compartir las reglas de juego de las salidas al invitar a amistades y parejas a alguna de ellas. Es decir, que pueden comportarse como agentes multiplicadores, difundir y gestionar la iniciación de otras personas. Otro indicio es el hecho de que en algunos casos pueden gestionar los canales de información acerca de la programación, compartirla al grupo, proponer y comprar las entradas.

Sin embargo, un criterio de selección de programación, acorde a los intereses de cada espectadorx, se alcanza luego de una frecuentación sustanciosa que permita reconocer creadores y estéticas del campo teatral actual.

Como lo explica Jorge Dubatti (2021a):

El empoderamiento del espectador está vinculado a la destotalización de los campos teatrales. Frente al canon de multiplicidad, la proliferación de prácticas y el «cada loco con su tema», ya no hay crítico experto, ya no hay gurú de la crítica, ni lengua común. El espectador elabora sus propios parámetros y coordenadas (p. 8).

Un ejemplo de autonomía es el hecho de que algunxs integrantes del Club reclaman un espacio de producción que ellxs mismxs comienzan a gestar mediante la creación de obras gráficas, pinturas y dibujos, relacionados con los espectáculos vistos, o la escritura de crónicas y entrevistas [NOTA 6]. Nuestro objetivo es establecer una conexión significativa con lxs jóvenes, basada en una ética que les brinde herramientas para incorporar la práctica cultural como un hábito propio y conocido.

Durante esta experiencia, nos alegra ver cómo asumen rápidamente esta perspectiva, expresan sus opiniones y puntos de vista con soltura tanto en los conversatorios con

artistas como en los intercambios internos. Lo más destacado es la manera respetuosa y considerada hacia el trabajo artístico y las diversas opiniones, y el reconocimiento de la variedad de propuestas artísticas y percepciones. Estamos ante la presencia de la formación de nuevos modos de interacción basados en el respeto, la apertura a la diversidad y la valoración de la expresión artística. Estos encuentros nos inspiran a seguir adelante en nuestra labor de fomentar la participación cultural y el desarrollo de un pensamiento crítico en lxs jóvenes.

## REFERENCIAS

- Beaulieu, P. (2019). *Producción cultural 1 - consumo cultural 0*. En C. Salguero (Comp.), *Cultura independiente Córdoba. Un archivo que comienza* (pp. 15-31). CABA: RGC Libros.
- Bourdieu, P. (2012) [1979]. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Brown, A. y Ratzkin, R. (2017). Implica a tu público. *Asimétrica*, 2. <https://asimetrica.org/leer-ver-escuchar/conectando-audiencias/implica-a-tu-publico-vol-2>
- Cassini, S. (2021). Comunidades culturales. Abordaje teórico-conceptual. *Panorama Escena*. [https://escena.ar/panoramaescena/#dearflip-df\\_3472/1/](https://escena.ar/panoramaescena/#dearflip-df_3472/1/)
- Debord, G. (1992). *La société du spectacle*. Paris: Gallimard.
- Desgranges, F. (2018). La pedagogía del espectador: Los públicos como integrantes del movimiento teatral. *Asimétrica*, 13, pp. 8-17. <https://asimetrica.org/leer-ver-escuchar/conectando-audiencias/conectando-audiencias-13>
- Dubatti, J. (2021a). La energía de las/los espectadores, mucho más que receptores: sujetos complejos y de derechos, agentes del campo teatral, ciudadanas/os. *IECE. Revista Digital*, VI(11), pp. 4-9. [iece-revista\\_digital-11.pdf](https://iece-revista_digital-11.pdf) (weebly.com)
- Dubatti, J. (2021b). Artes conviviales, artes tecnoviviales, artes liminales: pluralismo y singularidades (acontecimiento, experiencia, praxis, tecnología, política, lenguaje, epistemología, pedagogía). *AVANCES*, 30. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/33515>
- Dubatti, J (2007). Acontecimiento convivial. En *Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad* (pp. 43-88). Buenos Aires: Atuel.
- Durán, A. (2010). ¿Qué significa formar espectadores? *Cuadernos del Picadero*, 21. <https://inteatro.ar/editorial/cuaderno-de-picadero-no21/>

- Margulis, M. *et al.* (1994). *La Cultura de la Noche: La vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*. Buenos Aires: Biblos.
- Martín, D. (2010). Las salas de teatro independiente de Córdoba. El teatro y sus espacios. *Deodoro. Gaceta de Crítica y Cultura*, 2, pp. 4-5.
- Ranciére, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Vich, V. (2014). *Desculturizar la cultura: La gestión cultural como forma de acción política*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

## NOTAS

1. La participación de Ximena Silbert en este trabajo está relacionada con su investigación doctoral en proceso, *Gestión de públicos y acceso a las artes escénicas: La experiencia del teatro itinerante cordobés en la creación y formación de nuevos públicos*, la cual cuenta con una beca de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional de Córdoba (SeCyT-UNC).
2. En el texto abarcamos variantes de la comunicación no estereotipadas que contemplan a toda expresión no nominativa o no designativa del género, como así también el uso de perífrasis y relativos en reemplazo del uso de pronombres, y letras como «e» y «x», en lugar de «a» y «o» que designan pertenencia a identidades de género.
3. Según el mapeo realizado en 2018 por el área de investigación de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Córdoba, en el sector de las artes escénicas (Beaulieu, 2019, p. 20).
4. Como primera salida, se elige la obra *Bailemos que se acaba el mundo*, una experiencia de teatro inmersiva del grupo Bineural-Monokultur que invita al público a participar con auriculares. Esto significa, para el Club, una experiencia iniciática tanto en lo teatral como en lo social, una manera de conocer y conocerse poniendo el cuerpo, accionando y compartiendo con lxs demás espectadorxs y con lxs artistas, pero también con el teatro y el espacio público (en la obra se ocupa la calle del teatro). Tal vez sea la razón por la cual la idea de compartir y dejarse llevar es incorporada rápidamente, dando lugar a reflexiones cada vez más profundas en las sucesivas experiencias.
5. Es interesante observar cómo los estudios de públicos y audiencias han ido cambiando su perspectiva de interrogantes desde aspectos más cuantitativos, vinculados al origen socioeconómico, etario o sexual de los participantes, hacia enfoques más cualitativos, vinculados a cuestionamientos acerca de la motivación, el interés o la expectativa que acerca a los públicos a determinadas propuestas

culturales. Estas últimas son perspectivas que contemplan, además, los modos de participación e implicación, los hábitos y las prácticas culturales de los públicos.

6. Es así como Yoseli Leiva, de 25 años, publica su experiencia y la de sus pares en la revista independiente *El Hilo*, donde participa como colaboradora. También realiza una obra gráfica-editorial titulada *Retrato Teatro* donde presenta una colección de dibujos que capturan su experiencia en relación con cada obra vista junto al Club. Esta producción se presenta como parte de su trabajo final de grado de la Licenciatura en Artes Visuales.





AUTORÍA Y  
ESCRITURA

## **La musa hermafrodita y el genio travestido del XIX conspirarán para poner de cabeza la sociedad de Madrid y su masculinizado mundillo literario en favor de la mujer escritora**

Alejandra G. [Gricell] Acosta Mota

«Sobre musas, autores y autoras: Rosalía de Castro lee a  
Gertrudis Gómez de Avellaneda»

En: *Lectora. Revista de dones i textualitat*, núm. 30 (2024). Última consulta: 13  
de julio de 2024. Licencia Creative Commons.

## RESUMEN

Este artículo propone que la reformulación del personaje estereotípico de la musa que hace Rosalía de Castro en *El caballero de las botas azules*, así como la acerada crítica que realiza la autora gallega, en esa misma novela, de los estándares de la autoría literaria y del oficio de la escritura de su tiempo, estuvieron directamente influenciadas por la figura y la obra de Gertrudis Gómez de Avellaneda.

**Palabras clave:** genio romántico, autoría femenina, *El caballero de las botas azules*, *Oráculos de Talía*.

## INTRODUCCIÓN

El prólogo de *El caballero de las botas azules* (1867) es la crónica de un momento prometeico o el episodio de la «creación» de un personaje. Un escritor que desea la gloria, en un gesto muy clásico, invoca a una musa para que le ayude a escribir la obra que consagre su nombre definitivamente. Ella acudirá, pero se negará a complacerlo y, en cambio, lo convencerá de llevar a cabo una misión regeneradora de la literatura y la sociedad, transformándolo para convertirlo en el protagonista ideal de tal aventura. Tanto la musa como este hombre de genio formarán parte de la trama de la novela que el prólogo introduce. Ella como una presencia espectral o la fraguadora de toda una conspiración y creadora del «caballero de las botas azules». Él como una figura de misterio, hombre seductor, irritante y simpático por el que todo Madrid sentirá curiosidad y que vendrá a realizar, con una hilarante *performance*, la crítica más dura que hasta entonces haya recibido el mundillo literario español.

De manera similar a lo que sucede en el prólogo teatral, el cometido del diálogo que tiene lugar entre la musa y el hombre es claro: contextualizar el pasado de un personaje y su conformación psicológica previa al momento en que iniciará su andadura en la ficción principal. Pero en este prólogo se expone también una crítica, velada por el humor, de los convencionalismos del oficio literario aproximándose, en este aspecto, al «ensayo de estética» (Rodríguez Fisher, 1995: 27).

La musa es, en el prólogo de Rosalía de Castro, cómica, irónica y subrepticamente mordaz, una versión contestataria y rebelde de la clásica encarnación femenina de la inspiración, que se presenta, además, despojada de su género al ser «musa, pero no dama» (1995: 87), es decir, hermafrodita, un «ser anfibio» o un «marimacho» (103).

Las interpretaciones de esta dualidad sexual han sido múltiples. Lama ha señalado cómo en la primera mitad del XIX el andrógino representó la solidaridad, la hermandad, la justicia social, la devoción por los oprimidos, la pureza y la divinidad (2012: 1478), una lectura muy acorde con el carácter utópico de la novela. Para March, que ha estudiado la narrativa de Castro desde la perspectiva de género, el prólogo «sugiere que el hombre que anhela la gloria póstuma, la inmortalidad literaria, también desea alcanzarlas con la ayuda de una musa sumisa» (1994: 233). Desde el punto de vista de la subjetividad femenina y la creación, la musa anfibia podría, también, como ha subrayado Fernández, ser un símbolo que «anulara la distinción sexuada que jerarquiza y categoriza la cultura de los subalternos» (2017: 3).

Sin embargo, lo que parece más evidente respecto a la literariedad de esta musa es que se nos presenta como una reformulación irreverente de la musa romántica. Como es bien conocido, el romanticismo bebió profusamente de la inspiración que le proporcionaba la mujer, imaginada como un ser misterioso y etéreo que escapaba de la vida cotidiana. La mujer enamorada ascendió, en el romanticismo, a la categoría de heroína, especialmente, de musa del poeta, pero a cambio se le exigió que se despojara de su humanidad, de sus necesidades fisiológicas y de la necesidad de preguntar o recibir respuestas en ningún área de la existencia (Martín Gaité, 1987: 746). Así, en el proceso creativo de la escritura, el papel natural de la mujer era el de «excitar» las «cualidades poéticas» del hombre (Kirkpatrick, 1991: 667), y la musa fue uno de los arquetipos femeninos favoritos de los románticos para cumplir esta función.

La musa de Rosalía de Castro no es «dama», por lo que difícilmente podría ser objeto de la pasión desenfadada del poeta y, en lugar de inspirar la ficción del libro desde el silencio, es la impulsora de las acciones del hombre-protagonista desde la confrontación y la protesta: es «la antítesis de cuanto presta aliento y poesía al corazón del hombre» (Castro, 1995: 90). En este sentido, se opone radicalmente a la tradicional función simbólica de su figura en tanto «objeto» de la creación. Por contrapartida, el escritor que busca inspiración, el hombre que invoca a esta musa, se convertirá en el «objeto creado» para representar un nuevo modelo de autor, que romperá los esquemas de los viejos ideales románticos de la trascendencia y la gloria individual.

En este trabajo intentaremos demostrar que la reformulación que hace Rosalía de Castro del personaje tradicional de la musa, así como la crítica que lanza a los estándares de la autoría literaria y del oficio de la escritura en su más famosa novela, estuvieron directamente influenciadas por la figura y la obra de una de las escritoras románticas más importantes y polémicas: Gertrudis Gómez de Avellaneda.

## ESCRITURA FEMENINA Y AMBIGÜEDAD SEXUAL

La extravagancia de la musa de Rosalía de Castro la aleja de cualquier representación estereotípica de su tiempo, si bien se han encontrado resonancias de este personaje con la iconografía popular europea. Kana, por ejemplo, propone que la musa reproduce paródicamente los rasgos visuales del protagonista de *Le chat botté*, de Charles Perrault [NOTA 1]. El suave bigote, las botas de viaje, el látigo, el ratoncito y el cascabel con las que aparece ataviada podrían ser ecos de la ilustración que hizo Gustave Doré para la edición publicada en 1862, pocos años antes de que apareciera la novela de Castro, y que muestra al gato protagonista, además de con su irrenunciable bigote, con botas y un cinturón del que cuelgan pájaros y ratones. La relación no es baladí porque podría explicar también la presencia de un enigmático cascabel y de un misterioso gato a lo largo de la novela. El personaje de Perrault tiene también rasgos en común con el caballero de las botas azules, protagonista creado por la musa que adoptará sus cualidades para llevar a cabo su misión novelesca. Ambos visten de manera extravagante, difunden rumores y exageran su importancia para llamar la atención de los ricos y, llegado el momento, engañaros y ponerlos en ridículo (Kana, 2019: 215-7) [NOTA 2].

El travestismo de la musa tiene, sin embargo, unas implicaciones más profundas en lo a que al imaginario de la autoría femenina se refiere, puesto que el caballero protagonista adquiere sus características y atuendo por obra de la musa hermafrodita, que transfiere a su recién creado personaje un nuevo fervor por la literatura y una militancia crítica que destruye sus viejas aspiraciones de poeta romántico. Además, su llamativo calzado guarda una evidente relación con el discurso sobre la participación de las mujeres en los salones y tertulias decimonónicos. Ya se ha señalado que las botas azules del protagonista pueden leerse como una referencia muy concreta a la expresión francesa *bas-bleus*, que se traduce por «medias azules» y que nombraba despectivamente a las «literatas» o a las mujeres que mostraban abiertamente sus aspiraciones intelectuales en la Francia de 1830-1840 (Masó, 2012: 71-2). En España las mujeres abiertamente intelectuales, que aspiraban mostrar sus intereses en espacios públicos, se convirtieron en una clara antítesis del carácter femenino-doméstico identificado con la nación y exigido a las escritoras «respetables». Cualquier imagen de la mujer de letras que sobrepasara los límites de esta feminidad aceptada se presentaba como degradante, además de extranjerizante:

La mujer debe ser mujer y no traspasar la esfera de los duros e ímprobos destinos reservados al hombre sobre la tierra. Sea enhorabuena poeta, artista; pero nunca sabia. Sea observadora y analice; pero sin tratar por ello de destruir el orden de cosas establecido. Del anhelo de brillar en el mundo literario a la

pedantería no suele haber más que un paso, y por mi parte odio cordialmente a las *enciclopedistas*, que los ingleses llaman *blue-stockings*. Del deseo jactancioso de suponerse con la energía de la virilidad al olvido de la naturaleza y de sus leyes no hay tampoco más que un grado, y las mujeres de corazón varonil son una especie de monstruosidad repugnante a todo el mundo (Deville, 1844: 193).

Cabe enfatizar que lo que preocupaba a los que lanzaban este tipo de críticas no era precisamente que las mujeres escribieran, algo que llevaban haciendo tanto tiempo como los hombres, sino que pretendieran el reconocimiento público en las mismas condiciones que ellos, es decir, que pudiesen «destruir el orden de cosas establecido». Otros textos que se publicaron en 1845, en el periódico satírico, «puramente español», *El fandango*, atacaban, siguiendo esta misma línea de pensamiento, la postura afrancesada pero también varonil de la que quizá sea la poeta más reputada de su tiempo, Gertrudis Gómez de Avellaneda, ridiculizando su sexualidad:

Hay en Madrid un ser de alto renombre  
con fama de bonito y de bonita;  
que por su calidad de hermafrodita  
tan pronto viene á ser hembra como hombría.  
Esta es la Avellaneda, no os asombre,  
que cuando intenta misteriosa cita,  
calándose el sombrero y la levita  
de Felipe Escalada toma el nombre.  
Va Felipe al Liceo, y ahí es nada,  
observa que hay quien obsequiarle pueda,  
forma cálculos sabios á la entrada,  
el sombrero y levita á un lado queda  
y el señor D. Felipe de Escalada  
se convierte en madama Avellaneda.

(Martínez Villergas, 1845: 117-8).

El autor del soneto, Martínez Villergas, también acusa a Gómez de Avellaneda de querer «marcar en verso los calcetines, medias y camisas» (1845: 120) de su mentor y prologador de su primer volumen de poesías, el poeta Juan Nicasio Gallego. «El día menos pensado [dice] se pondrá en escena en el teatro del Príncipe una camisa de don Nicasio» (120), sin esconder su repudio hacia la relación entre la escritura, el

cuerpo de la mujer y su exhibición en la «escena» pública, la cual entiende, hasta cierto punto, como transaccional, pues, ¿qué actriz no sube al escenario para ser adorada, pero, además, para que le paguen? Acompañarán también a estos ataques personales otros dos textos y dos caricaturas dedicados a las hordas de mujeres insurrectas «que con singular empeño / se proponen temerarias / gobernar el universo» y que seguían a la poetisa (118). El poeta también compara la conquista del «mundo», a través de la insurrección política de la horda de mujeres lectoras que seguían a Avellaneda, con la obtención del éxito literario:

El sable y las pistolas empuñando  
a la gloria corramos en tropel,  
pródigo avanza nuestra frente Orlando,  
el porvenir con palmas y laurel.

(Martínez Villergas, 1845: 119).

Gómez de Avellaneda emergió, así, en el imaginario de mediados del XIX como modelo español de «escritora hermafrodita», peligrosa por su afán de reconocimiento público al querer igualarse a los hombres que la precedían y también por su poder de convocar a otras mujeres que viniesen a cambiar el orden establecido en el ámbito de las letras. Tales ideales son los que, precisamente, insuflan vida y originalidad a la musa de Rosalía de Castro, un personaje hermafrodita que pretende reformar el mundo urbano de las letras españolas a través de la insurrección de un escritor reformado. El caballero de las botas azules actúa en la ficción novelesca, precisamente, como agente de cambio cultural dejando en ridículo a los pedantes y a los ricos que controlan los periódicos y las editoriales, pero despertando también en las mujeres lectoras una curiosidad renovada por la ficción. Como bien ha apuntado Kirkpatrick, la novela de Rosalía de Castro se configura como una dura crítica de las narrativas que, en su tiempo, promovían la misión biológica de la mujer como «ángel del hogar» (1991: 756).

No es extraño, pues, por todo lo expuesto hasta ahora, que la musa de *El caballero de las botas azules* haya tenido como modelo a la poetisa romántica más rebelde y reconocida de los años treinta y cuarenta. El ideal de la musa de cambiar la sociedad y la literatura es congruente también con la percepción social de la escritora hermafrodita, puesto que el hombre-poeta que la invoca inicialmente rechaza su ambigüedad sexual tanto como los críticos rechazaron a Gómez de Avellaneda, pero ella tendrá los argumentos preparados para rebatir no solo sus prejuicios sexuales, sino también su propia ética creativa. Como ya señaló agudamente Martín Gaité, la

musa rosaliana está «dotada de poderes psicológicos complementarios que la capacitan para desenmascarar los resabios y sofismas del hombre dispuesta sin agresividad alguna a brindarle su apoyo con vistas a una introspección que él no es capaz de llevar a cabo a solas» (1987: 78).

Ese trabajo de introspección que debe realizar el poeta romántico se extiende, más allá de sus prejuicios sexuales, hacia su ética creativa y profesional, puesto que la musa operará en él un cambio que lo llevará a la transformación de sus convicciones acerca de la literatura y el oficio del escritor; de ahí su renacer como nuevo personaje. En esto, como veremos a continuación, la novela de Castro bebe también de la obra de Gertrudis Gómez de Avellaneda.

### **DESMONTANDO EL «GENIO ROMÁNTICO» A TRAVÉS DE LA FICCIÓN**

*Oráculos de Talía o Los duendes de Palacio* (1855) es una comedia de enredos escrita por Gertrudis Gómez de Avellaneda basada muy vagamente en el ascenso social de don Fernando de Valenzuela (1636-1692), político, noble español de origen napolitano y valido de la reina regente Mariana de Austria. Valenzuela fue conocido por urdir hábilmente redes de intereses a través de cargos políticos y por promover el teatro palaciego como propaganda ideológica y autopromoción entre la aristocracia. El punto de vista desde el que Gómez de Avellaneda dramatiza la entrada de su personaje de ficción en la órbita monárquica se encuentra, sin embargo, bastante lejos del histórico. El sujeto histórico y su ascenso sociopolítico sirven a la autora como excusas para criticar las relaciones, en su presente, entre el poder y el arte, puesto que, en la comedia, Valenzuela es un dramaturgo apasionado que no tiene dinero ni siquiera para cubrir sus deudas y que carece de habilidades para la política. Como artista, por su precaria condición económica y ansias de triunfar en el teatro, se convertirá en presa fácil de los que, queriendo ascender también en la corte, lo utilizan para lograr sus objetivos.

El primer acto de la pieza dramática muestra al protagonista, Valenzuela, y a su criado, Valentín, mientras ambos escriben. El primero se encarga del cuarto acto de una comedia y el segundo de las cuentas y gastos. Las abrumadoras deudas de su señor incitan a Valentín a recomendarle que:

Tome carrera civil,  
o cualquier rumbo— ¿qué gana  
con tanta comedia urdir?...

¡Llegar un nombre a siglos!  
[...]  
Y qué importan  
los siglos, si ha de morir  
en este... ¡quizás de hambre!

(Gómez de Avellaneda, 1855: 14).

El dramaturgo desestima el consejo de su criado con la plena convicción de que la fortuna acompaña a los buenos escritores y de que «el talento es patrimonio» (Gómez de Avellaneda, 1855: 14). Igual que muchos artistas e intelectuales del XIX es consciente de que su trabajo tiene el suficiente valor como para justificar la subsistencia económica. Desafortunadamente, como señala Valentín, es el sistema de promoción política el que efectivamente rige la seguridad económica de los literatos, «pues [en el mundo de las letras] no alcanza el que merece... / Sino el que sabe alcanzar» (14).

En la sala donde ambos están escribiendo se encuentra una estatua de Talía, delante de «una mesa cubierta de papeles y recado de escribir, y a espaldas de la misma una puerta secreta» (Gómez de Avellaneda, 1855: 11). Para el dramaturgo, la estatua traída de Italia representa la «obra bella» y es su posesión más preciada, por eso se indigna ante la sugerencia de su criado de que la empeñe para cubrir sus deudas. Nunca podría deshacerse de su «musa», que ha llegado a tildar de «milagrosa» después de un extraño suceso que tuvo lugar la noche anterior. Mientras él renegaba de su «inteligencia» y «saber», por las preocupaciones que le acarrecaba su precariedad económica, había salido de la inanimada musa una voz que los instaba a no rendirse, prometiéndole que «la fortuna y el amor / te van presto a coronar» (189).

La experiencia del poeta resulta ser, en lugar de mística, cómica. Quien habla es en realidad Eugenia, una enamorada y camarista de la reina que daba voz a la musa mientras se ocultaba tras la puerta secreta. Con el fabuloso engaño, Eugenia logrará que su pretendiente incursione en la política y alcance el estatus social y económico que desea en un marido. Ella lo «creará» a la medida de su esposo ideal, a través de las intrigas en palacio y la manipulación de los ideales artísticos del hombre, para escalar en la jerarquía política y mejorar su propia posición social. Es evidente que la dinámica de los personajes de Avellaneda simboliza la creación literaria, pues tanto él como ella utilizan símiles y recursos poéticos para comunicarse, a diferencia de otros personajes. Además, sus encuentros dejan traslucir que ella es artista o autora y él un

producto de su creación o la «blanda cera» a la que ella «dará forma» (Gómez de Avellaneda, 1855: 43).

De esta manera, la obra de teatro nos presenta un modelo de escritor «vendido», que sucumbe al positivismo y comercia con el ideal del genio creador y con su capacidad e inteligencia, tal como lo señala la propia autora en el prólogo a la primera edición:

Valenzuela, hombre de talento incuestionable, poeta, activo, ambicioso, hubiera podido acaso ser gloria de su patria, si no se le hubiese arrancado de su esfera, para convertirse en mal ministro. Si la miseria, el abandono completo que es dote del ingenio literario en España no le llevasen a renegar de su vocación primera, buscando por la intriga y el favor lo que se negaba al mérito. Tal era la idea que me pareció tener, ocupándome del favorito de doña mariana de Austria [...] al tocar la cúspide de su privanza le hago volver los ojos con ternura a su triste pasado de poeta y preguntarse con dolor: «¿Qué serás en aquel puesto / a que el cielo no te llama?» [...] «Uno de tantos validos» [sic] (Gómez de Avellaneda, 1855: 78).

La comedia tiene, por todo lo expuesto, y por las propias declaraciones de Avellaneda, un claro trasfondo de crítica hacia la política cultural española y el funcionamiento del campo profesional de las letras. Picon ha subrayado que la escribió, probablemente, como respuesta al rechazo de su ingreso, en 1853, en la Real Academia Española de parte de unos académicos que se negaron a valorar su talento, razón por la que compondría esta «farsa estética que responde a otra farsa política» (2013: 132). La misma autora, aludiendo a las críticas que había recibido la obra por basarse en personajes que resquebrajaban los estándares del drama histórico al parodiar a los sujetos empíricos en los que se inspiraban, respondió airosa que lo importante en la pieza era el vicio que retrataba y que los versos «pintaban abusos “de entonces”, y desaciertos “de entonces”, en lenguaje “de entonces”; porque “entonces” y “ahora” podían existir en nuestro país los mismos males y ser expresados con las mismas palabras» (Gómez de Avellaneda, 1855: 7).

Los *Oráculos de Talía* causó un importante revuelo en su época y muy probablemente fue una obra que por su temática y connotación irreverente haya interesado a Rosalía de Castro. Creemos que la autora gallega no solo retoma en *El caballero de las botas azules* la escena prometeica de la «creación de un escritor por una musa» (en sus propios términos literarios, claro está) sino que actualiza el espíritu crítico de la obra de Avellaneda, poniendo de nuevo en tela de juicio las relaciones entre el oficio literario, las ambiciones del genio masculino y la política.

La musa hermafrodita de la escritora gallega quiere que el hombre «se vea tal como es», para que no siga creyendo que «vale más de lo que vale» y, «por temor a descender», evite el camino auténtico de la redención artística (Castro, 1995: 93). Después de su transformación, el caballero encarnará el espíritu de la musa y adoptará una nueva apariencia física similar a la de ella, adoptando su cascabel y su ácido humor. En este juego de espejos «el duque es, si no la representación disfrazada de la musa, al menos su seguidor leal, y remite a la autora misma» (March, 1994: 305).

El espíritu crítico de la novela de Castro, en lo que respecta a la figura estandarizada del autor literario de su tiempo, resulta muy evidente cuando la musa enfrenta al poeta que la ha llamado con los vicios de su vocación: «¡tú, que te llamas genio y grande hombre y que aspiras a la inmortalidad! Algún talento, audacia y ambición colosal, he aquí los ejes poderosos sobre los que han girado las ruedas de tu fortuna» (1995: 95).

En este punto conviene que recordemos que el «hombre de genio» (Castro, 1995: 89) como personaje literario nos remite, además de a un modelo socialmente reconocido de escritor, al prototipo del «genio» en el discurso teórico del XVIII y XIX, ese que, como afirma Comellas Aguirrezábal, acabará configurándose como una «tipología de autor» que describe al nuevo Prometeo, creador, como los dioses, de un mundo propio (2019: 6846). Rosalía de Castro, con su reinención de los estereotipos de la musa y del genio propone un modelo nuevo y contestatario de autoría literaria. La autora gallega hace descender al poeta romántico al mundo terrenal, recordando a los lectores que, viniendo a llamarse «genio», término avalado por toda una tradición nacional y europea, creó para sí un lugar en la sociedad y una cierta estimación para su trabajo.

De acuerdo con la musa hermafrodita, el que gusta de llamarse genio es, de hecho, un hombre que escala socialmente a costa del bienestar de otros tantos, pero que, paradójicamente, se declara autosuficiente: «empinándote poco a poco sobre los hombros de los débiles, te fuiste irguiendo audazmente con el aplomo y la gravedad de un hombre que no depende de nadie y que todo lo debe a su talento» (Castro, 1995: 95). La actitud de este poeta romántico es, además, congruente con la del típico varón de las clases medias que se consolidaron entre los años treinta y noventa y que legitimaron su ascenso socioeconómico proyectándose como las más «capaces» de la sociedad (Enríquez de Salamanca, 1993: 452) [NOTA 3].

En la conexión entre el ascenso del escritor hacia el éxito y las buenas relaciones con el poder y la política es donde coinciden con más evidencia los protagonistas de Gómez de Avellaneda y Rosalía de Castro, puesto que, para la gallega, el escritor que

se convierte en político verá coartado su talento, vendida su personalidad, comprometida su autonomía y condicionada su posición social a los vaivenes gubernamentales. La pregunta que deja abierta Avellaneda en los *Oráculos de Talía* es: ¿puede considerarse a un «hombre de genio» como Valenzuela artista? La musa hermafrodita de Castro contestará rotundamente que no y por eso se decide a «transformar» a su hombre de genio o «crearlo de nuevo». Para eso necesita hacerle comprender que ha dejado de ser un creador literario auténtico:

Creíste que eras tú el que habías levantado tu fortuna, y no que era la fortuna la que te había levantado a ti [...] has dicho: «¿Qué he hecho y qué soy al fin? ¡Diputado y ministro! [...] la esperanza de los abogadillos charlatanes y de todo el que tiene derecho a mandar porque manda [...] ninguno de estos triunfos, mezquinos como su origen, deja un verdadero rastro de gloria en pos de sí: casi siempre ha sido el poder el palenque de las doradas medianías [...] y no es nada de esto lo que conviene a un espíritu emprendedor como el mío [...]» ¿Qué te restaba, pues, que hacer en ese infierno sin salida, en medio de ese desbordamiento inconmensurable en donde nadie hace justicia a nadie, y en el cual los más ignorantes y más necios, los más audaces y pequeños quieren ser los primeros? He aquí por qué me llamaste, por qué no puedes abandonarme aun cuando ponga en relieve tu vano orgullo y te diga tan amargas verdades, ¡he aquí por qué me buscarás siempre!, pues sin mí serás ¡uno de tantos! y nada más que esto (Castro, 1995: 97).

El poeta del prólogo de Castro reconoce pronto que no es solo su trayectoria profesional la que la musa hermafrodita pretende reescribir, sino que se propone también «regenerar el mundo» (1995: 89). Las ideas nuevas requieren nuevas formas de expresarlas y el autor literario no debe aproximarse a este objetivo desde el discurso moral y político, sino que, como auténtico «inventor», debe crear obras innovadoras. Así, la musa le advierte que «si quieres ser mi aliado [...] [es necesario] que rompas con todo lo que fue, porque mal sentarían a tu nuevo traje los harapos de un viejo vestido» (89); es decir, tendrá que abandonar las antiguas formas textuales en aras de expresar lo que, como artista, quiere transmitir al mundo. Para convertirse en verdadero innovador, el hombre de genio se «travestirá» en autor «original», poniéndose las ropas de la musa hermafrodita para nacer de nuevo. De ahí que él adopte una apariencia extravagante como la de ella: las llamativas botas, el espíritu rebelde y la varita con cascabel.

Juntos, la musa hermafrodita y el genio travestido conspirarán para poner de cabeza la sociedad de Madrid y su mundillo literario. Recordemos que Valenzuela y su Talía

también utilizan la ocultación y el engaño para lograr sus objetivos de infiltrarse entre los poderosos, quienes se darán cuenta de que «¡Andan duendes en palacio!» (Gómez de Avellaneda, 1855: 90), pero «no hay ninguno que penetre / quién es el tal duendecillo, / que tan grande ruido mete» (95). De este verso proviene el título de la comedia de Avellaneda, *Oráculos de Talía o Los duendes de Palacio*, y probablemente también la caracterización del protagonista de Rosalía de Castro, que describe como «duende inquieto y tornadizo que se complace en reírse de sí mismo y de los que se le parecen» (1995: 288). Más aún, en numerosas ocasiones los personajes de *El caballero de las botas azules* se referirán al duque de la Gloria (identidad falsa que asume el protagonista) como el «duende [que] trae revuelta la corte» (300).

## CONCLUSIONES

No es extraño que *El caballero de las botas azules* tenga como modelo una obra de teatro escrita por la que quizá fue la poeta más controvertida de su tiempo, puesto que es bastante frecuente en la literatura europea del XIX que la mujer escritora busque el antecedente femenino para legitimar la transgresión que constituye su propia escritura. En el caso de Rosalía de Castro esa transgresión es doblemente subversiva, al entrañar tanto la disidencia sexual como la política. Este tipo de relación de la mujer escritora con sus antecesoras, como afirman Gilbert y Gubar, no es la misma que la del escritor con sus padres intelectuales:

La mujer sustituye la «ansiedad de la influencia» por la «ansiedad hacia la autoría», una ansiedad construida a partir de temores complejos y apenas conscientes hacia esa autoridad que a la artista femenina le parece ser por definición inapropiada para su sexo. Debido a que se basa en el sentido de su propia biología determinado por la sociedad, esta ansiedad es completamente distinta de la ansiedad hacia la creatividad [...]. De hecho, en la medida en que forma uno de los lazos únicos que vinculan a las mujeres en lo que cabría denominar la hermandad secreta de la subcultura literaria, dicha ansiedad constituye en sí misma una marca crucial de esa subcultura (1998: 65).

La importancia de la influencia de la obra de teatro en la novela es capital porque proporciona los grandes rasgos del argumento novelesco: el autor masculino objeto «creado» y la musa que se vuelve activa fuente de creación literaria para desvelar los vicios del oficio literario y subvertir sus representaciones estereotípicas. El humor es

también el recurso que permite a ambas escritoras abordar sus ansiedades en torno a la definición estandarizada de autoría literaria, típicamente masculina y utilizada como soporte ideológico para justificar el reconocimiento social y económico del talento y el trabajo literario.

Tanto Valenzuela, el protagonista de Avellaneda, como el protagonista de Castro son hombres geniales que, ansiando el reconocimiento literario, pero obligados, al mismo tiempo, a procurarse la subsistencia, ejercen de políticos, comprometiendo la autonomía de su arte. Valenzuela tendrá que esperar el final de la comedia, una vez convertido en valido de la reina, para darse cuenta del mal giro que había tomado su trayectoria como dramaturgo y lamentarlo. La escritora gallega retomará este prototipo de hombre genial en el punto en el que lo dejó Avellaneda, pues, a través del prólogo de su novela opera una transformación de la conciencia del personaje, que empezará su andadura adscrito ya a las filas rebeldes de la musa hermafrodita y apartándose de los caminos de la servidumbre política. En ambas, la obra de teatro y la novela, la «creación» de un nuevo escritor a partir de la maleabilidad del «hombre de genio» se opera, precisamente, a través del talento de una musa resolutiva.

Parece que la autora femenina, representada en la musa activa, venía a contestar el viejo estándar de autor masculino y a erigirse como modelo de independencia creadora y originalidad auténtica. El mismo sexo marcaba la separación del arte y la política, puesto que esta última constituía un ámbito que estaba esencialmente vedado a las mujeres.

Todo lo hasta ahora expuesto apunta a que Rosalía de Castro se quedó con los aspectos más subversivos de la imagen hermafrodita de Gómez de Avellaneda y de sus personajes, utilizándolos como inspiración para construir su propia crítica hacia el masculinizado mundillo literario de su tiempo.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Carter, Angela (1991), *La cámara sangrienta y otros cuentos*, Matilde Horne (trad.), Barcelona, Minotauro.
- Castro, Rosalía de (1995), *El caballero de las botas azules*, Ana Fisher Rodríguez (ed.), Madrid, Cátedra.
- Comellas Aguirrezábal, Mercedes (2019), «Genio romántico e imagen autorial desde los inicios del siglo XIX hasta Espronceda», *Bulletin hispanique*, 121 (2): 683708.

- Deville, Gustave (1844), «Influencia de las poetisas españolas en la literatura», *Revista de Madrid*, 2: 1909.
- Enríquez de Salamanca, Cristina (1993), «Calidad/capacidad: valor estético y teoría política en la España del siglo XIX», *Revista de estudios hispánicos*, 27: 44961.
- Fernández, Pura (2017), «Por ser mujer y autora... Identidades autoriales de escritoras y artistas en la cultura contemporánea», *Ínsula*, 8412: 27.
- Gilbert, Sandra y Susan Gubar (1998), *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Madrid, Cátedra.
- Gómez de Avellaneda, Gertrudis (1855), *Oráculos de Talía o Los duendes de Palacio: comedia en cinco actos y en verso*, Madrid, Imprenta de José Rodríguez. <bdhrd.bne.es/viewer.vm?id=0000073125&page=1>
- Kana, Aviva (2019), «Rosalía de Castro's *El caballero de las botas azules* and Charles Perrault's *Le chat botté*: Parody, Critique and a New Social (Dis)order», *Hispanic Review*, 87 (2): 209-28.
- Kirkpatrick, Susan (1991), *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, Madrid, Cátedra.
- (1996), «Fantasy, Seduction, and the Woman Reader: Rosalía de Castro's Novels», *Culture and Gender in Nineteenth-Century Spain*, Lou Charon-Deutsch y Jo Labanyi (eds.), Oxford, Clarendon Press: 74-97.
- Lama, María Xesús (2012), «La musa andrógina y la regeneración social», *Canon y subversión. La obra narrativa de Rosalía de Castro*, Helena González Fernández y María Do Cabreiro Rábade Villar (eds.), Barcelona, Icaria: 139-58.
- March, Kathleen (1994), *De musa a literata: el feminismo en la narrativa de Rosalía de Castro*, A Coruña, Edicións do Castro.
- Martín Gaité, Carmen (1987), *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española*, Madrid, Espasa Calpe.
- Martínez Villergas, Juan (1845), «Soneto/ Textos suelos», *El fandango*, 8: 117-20.
- Masó, Joana (2012), «Declinaciones de la autoría en la obra de Rosalía de Castro», *Canon y subversión. La obra narrativa de Rosalía de Castro*, Helena González Fernández y María Do Cabreiro Rábade Villar (eds.), Barcelona, Icaria: 61-75.
- Picon Garfield, Evelyn (2013), *Poder y sexualidad: el discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda*, Ámsterdam, Rodopi.

## NOTAS

1. Véase aquí la descripción de la musa, al entrar en la escena prologal: «(El humo se disipa y aparece una figura elevada y esbelta que viste larga y ceñida túnica, calza unas grandes botas de viaje y lleva chambergo. Su rostro es largo, ovalado y de una expresión ambigua: tiene los ojos pardos, verdes y azules y parecen igualmente dispuestos a hacer guiños picarescamente o a languidecer de amor. Un fino bozo sombrea el labio superior de su boca algo abultada, pero semejante a una granada entreabierta, mientras dos largas trenzas de cabellos le caen sobre la mórbida espalda medio desnuda. En una mano lleva un látigo, y en la otra un ratoncito que salta y retoza con inimitable gracia mientras aprieta entre los dientes un cascabel)» (Castro, 1995: 103).

2. Como autora que posiblemente reinterpreta el cuento popular del *Gato con botas* desde una perspectiva feminista y que se adentra con la narrativa de ficción, paródica y humorística en temas como los usos amorosos, Castro se adelanta a importantes escritoras del feminismo contemporáneo como Angela Carter, que hizo su propia hilarante relectura del famoso cuento en el relato *Micifuz con botas* (1991 [1979]: 93-115).

3. Apunta Enríquez de Salamanca que, para los teóricos que elaboraron este discurso, «la “capacidad” [de las clases medias], que se derivaba en primer término de la titularidad de la propiedad, no era sin embargo la de la mera posesión de la riqueza, sino la de la posesión de la inteligencia» (1993: 452).



Retrato de Rosalía de Castro. Ilustración publicada en la web de RTVE, sin nombre de autor/a.



Retrato de Gertrudis Gómez de Avellaneda. Ilustración publicada en la revista digital *Al pie de la letra*, diseño de Karem Herrera.



Lugo. Foto de *Turespaña*. En Lugo vio la luz la primera edición de *El caballero de las botas azules*, el año 1867, en la Imprenta de Soto Freire. El portal *Galiciana. Biblioteca Dixital de Galicia* publica una reproducción facsímil.



INSTALACIÓN /  
PERFORMANCE

**Sebastián García,  
«El Alicatador»  
¿Cuántos libros hacen  
falta para parar una  
bala?**



Oro o plomo.

Solamente hay un momento en el universo en el que se crea el oro y el plomo, ese momento increíble y mágico, lleno de destrucción y de vida, es cuando una estrella ha llegado al final de su existencia e implosiona.

En su destrucción, la estrella no tiene elección, crea por igual un metal codiciado por los humanos y un metal que causa la muerte de los mismos; ella, la estrella, no puede elegir.

El humano es capaz de crear las cosas más hermosas, como es un libro, y crear las más destructivas, como una bala, pero el humano puede elegir.

Sebastián García, «El Alicatador»





BIOLOGÍA DE LA  
LECTOESCRITURA

## ¿La biblioteca pública ha de continuar apostando por los clubes de lectura?

María Antonia Moreno Mulas

«Bibliotecarios en el laberinto del club de lectura»

En: *Clip de SEDIC. Revista de la Sociedad Española de Documentación e Información Científica*, núm. 89 (2024). Licencia Creative Commons. Última consulta: 13 de diciembre de 2024.

## RESUMEN

El club de lectura es un instrumento muy potente en la tarea de mediación lectora de la biblioteca pública, pero como cualquier otro servicio esencial, corre el peligro de estancarse si repetimos y repetimos la fórmula de hace décadas. El club ha de reinventarse, buscar nuevos modos de conversación que estén íntimamente ligados a los nuevos formatos de la lectura (digital, audiolibro, etc.), y nuevas formas de dinamización lectora. Esta necesidad repercute, como no podía ser de otra manera, en los profesionales, no solo en sus aptitudes profesionales, sino en sus actitudes: han de ser proactivos, curiosos, creativos, responsables, evitar que los clubes se comporten como universos cerrados y ensimismados. En el presente artículo se trasladan algunas conclusiones basadas en la práctica de los clubes de lectura en la nube Nubeteca organizados por el Servicio Provincial de Bibliotecas de Diputación de Badajoz, y dirigidos a los usuarios y usuarias de la Red de Bibliotecas Municipales de la provincia pacense.

**Palabras clave:** clubes de lectura, clubes de lectura presenciales, clubes de lectura virtuales, clubes de lectura híbridos, clubes de lectura en la nube Nubeteca, bibliotecas públicas, bibliotecarios, bibliotecarias, aptitudes profesionales.

## LOS CLUBES DE LECTURA Y LA BIBLIOTECA PÚBLICA

Los clubes de lectura llegaron a España, de la mano de la biblioteca pública, hace más de dos décadas. En esta institución abierta, plural y, tal vez, una de las más democráticas que existen, encontraron su hábitat natural. Hoy en día es muy excepcional que una biblioteca pública, sea cual sea el alcance de la comunidad a la que sirve, no desarrolle su propio club. Es más: los clubes impulsados por otras instituciones y servicios públicos como bibliotecas escolares, universitarias, especializadas, bibliobuses, museos, etc., entidades privadas como librerías o fundaciones de carácter educativo, social o cultural, o desarrollados desde perfiles personales y profesionales muy variados (escritores, lectores, editores, *coachs*, psicólogos, periodistas, librereros, actores, *influencers*, etc.) florecen, crecen y se multiplican.

Además, desde el anhelo de volver a intercambiar experiencias en comunidad de los no tan lejanos tiempos pandémicos, compartiendo, de alguna manera, objetivos y

metas con los clubes, han surgido proyectos empresariales de mayor o menor envergadura: los retiros o encuentros. Cuando el hecho de leer es el centro de estos retiros, se suele combinar la lectura en solitario con la posterior conversación grupal entre lectores y autores.

Pero ¿qué entendemos por un club de lectura? La definición sencilla, básica y asumida tácitamente, se desdibuja. Tradicionalmente, un club está formado por un grupo de lectores que lee, en soledad, y en el espacio que cada participante elija, la misma obra, y que se reúne, de manera periódica y constante, para conversar sobre y desde ella. El coordinador del club es quien está al frente de la actividad, y, en líneas generales, se preocupa de la selección, de preparar la documentación, de fijar los objetivos a conseguir para cada lectura, de articular y propiciar las conversaciones, y de que los participantes practiquen la escucha activa y respetuosa hacia el otro y sus opiniones, sus sentires.

Sin embargo, vivimos una etapa vertiginosa en la que las funciones y tareas del coordinador cambian, mutan, se hibridan. El club puede participar de momentos de lectura en solitario y / o de lectura conjunta en voz alta; se lee un amplio abanico de géneros (literatura, literatura Infantil y juvenil, clásicos, novela negra, literatura de viajes, teatro, poesía), y se accede a la obra en distintos formatos (audiolibro, papel, digital...). Los usuarios a los que se dirigen los clubes pueden ser de todas las edades, con habilidades lectoras y capacidades diferentes no solo derivadas de la edad, sino también de sus características y circunstancias, tanto físicas como psíquicas. Hay clubes en los que las reuniones siguen manteniendo la presencialidad, hay clubes virtuales que exploran la escritura como medio de comunicación, e híbridos que aúnan las características principales de unos y otros. Un amplio abanico de opciones apenas esbozado en las líneas anteriores, pero cuyo dibujo ofrece una idea de la constante evolución de este magnífico instrumento de promoción de la lectura, cuya metodología puede adaptarse a múltiples actividades afines.

Esta multiplicidad de opciones, y las tecnologías que irrumpen con fuerza en nuestro día a día, nos producen una sensación de vértigo. La Inteligencia Artificial (IA) nos provoca fascinación, incomodidad, deslumbramiento, dudas e inseguridades. La incertidumbre ante el papel de las bibliotecas, de los propios bibliotecarios, de los lectores y autores... nos pone ante un espejo que no nos devuelve respuestas, sino imágenes difusas, deformadas. Porque, ¿cómo nos relacionaremos? ¿Cómo recomendaremos lecturas? ¿Cómo leeremos y escribiremos? ¿Será que una IA nos sustituirá, antes de lo que nos imaginamos, en nuestra labor profesional, también y por supuesto, en los clubes de lectura?

Leamos las siguientes palabras de Juan Mata [NOTA 1], busquemos luz:

«Para mí, de todas formas, el desafío sigue siendo cómo hacer deseable y gozoso el acto de leer, cómo enseñar a valorar los libros como instrumentos de conocimiento, cómo hacer que tengan sentido para la vida de las personas, cómo hacer ver que nos abren puertas a la experiencia humana. No es un desafío radicalmente nuevo, pero la interrupción de la IA lo dota de nuevos rasgos, nos hace repensar nuestro compromiso. Si esa labor de estímulo la hiciera una máquina mejor que nosotros, bienvenida sea. Pero tengo mis dudas. Pienso que en la tarea de relacionar a los nuevos en este mundo, a los niños y a los jóvenes con los libros y la lectura, la acción humana es, hoy por hoy, insustituible».

Quizás esa «tarea» a la que se refiere Mata, puede identificarse con el club de lectura: una «tarea humana» que relacione a niños, jóvenes, adultos y personas de la tercera edad, con el universo de la lectura. Con el mundo, siempre cambiante y plagado de incertidumbre. En este sentido, estoy convencida de que necesitamos esa mediación, esa relación, a cualquier edad.

Sin embargo, aun expresado lo anterior, y ante la proliferación de clubes desarrollados desde muchos y variados ámbitos distintos al de la biblioteca pública, cabría preguntarse si tiene sentido empeñarse en su organización. Si la biblioteca pública ha de continuar apostando por ellos, o, tal vez, es una fórmula que se agota y que ya ha encontrado su lugar en otros hábitats más favorables.

## **SEMILLEROS DE INNOVACIÓN LECTORA**

Suele resaltarse de los clubes su característica primordial: son instrumentos muy potentes para extender la semilla del gusto por la lectura. Este gusto o afición por la lectura comprende no solo el disfrute, el placer, sino la curiosidad e inquietud por saber, el aprendizaje que se deriva de una lectura habitual y profunda, el cambio en la mirada cuando las obras son ventanas por las que observar al mundo. Pero es que el club de lectura es, puede ser, mucho más: activador de las relaciones sociales, despertador del activismo ciudadano, garantía del acceso a la información y la cultura para todos (pensemos en los clubes de lectura fácil, por ejemplo), detectores de los bulos y las noticias falsas, espacios seguros, serenos, en los que conversar, a partir de una lectura, con el otro. Y con uno mismo.

En torno a un club de lectura, la biblioteca pública puede generar un tejido social muy resistente, si es capaz de integrarlo en la vida de la biblioteca, tanto en su vida «cotidiana» como en la «extraordinaria». Me refiero a que, estos grupos de lectores que no entienden su propia vida sin la lectura, pueden convertirse en uno de los recursos bibliotecarios más importantes: participando en actividades y proyectos, incluso, creándolos, liderándolos con el apoyo y soporte de la biblioteca. Se trata de situar, siempre, al lector en el centro, y en ese lugar el lector no puede ser un simple consumidor de productos y servicios. El club puede propiciar iniciativas de lecturas solidarias, por ejemplo.

Si seguimos indagando con el pensamiento en las tipologías de clubes que se organizan en las bibliotecas públicas, nos damos cuenta de que podemos extraer muchas otras ventajas que certifican lo importante que es que esta institución siga trabajando en su desarrollo. Despertar la conciencia ambiental, la sensibilidad hacia los derechos de autor, incluso, reactivar la valoración positiva de la biblioteca por parte de la comunidad de usuarios. Sí, porque si mantenemos un club de lectura (presencial, virtual o híbrido, sea como sea), utilizando el servicio de préstamo de obras en formato digital de las redes de bibliotecas públicas españolas, estamos propiciando el préstamo digital, legal y gratuito, aprovechando de manera eficiente los recursos y estableciendo que la biblioteca sigue desempeñando un papel esencial en la mediación lectora. Que leer en digital, con el acompañamiento de la biblioteca, es más gozoso y tiene más sentido que descargar contenidos por el mero hecho de la acumulación fácil (e ilegal).

La idea de que un club puede ir más allá de ser un semillero de gusto por la lectura y convertirse en un semillero de innovación lectora, no es una entelequia, ni mucho menos. Hay proyectos asentados y ejemplos muy ilustrativos, pero citaré el caso de los clubes de lectura en la nube Nubeteca, del Servicio Provincial de Bibliotecas de Diputación de Badajoz, cuya andadura se remonta a más de una década.

La provincia de Badajoz es la de mayor extensión de nuestro país, eso se traduce en que muchos municipios están muy alejados entre sí e, incluso, más cercanos a capitales de otras comunidades que a la propia ciudad de Badajoz. Que cualquier ciudadano, sea de donde sea, viva donde viva, tenga las mismas oportunidades de acceso a la información, la lectura y la cultura, es el empeño en el que no cesa el Servicio Provincial de Bibliotecas de Diputación, cuyo equipo [NOTA 2], capitaneado por el jefe de servicio Isidoro Bohoyo, está logrando hitos vanguardistas que me interesan muchísimo, por ejemplo, en el diseño de los espacios bibliotecarios físicos y virtuales [NOTA 3], o en la lectura, acceso, difusión y producción de contenidos

digitales. Nubeteca es mucho más, por supuesto, pero voy a centrarme en una de sus patas, en mi opinión esencial, y en la que tengo la suerte de probar, crear y experimentar: los clubes de lectura en la nube Nubeteca.

En los clubes de lectura en la nube Nubeteca para adultos (desde el 2023, se han comenzado a desarrollar clubes en la nube infantiles y juveniles [NOTA 4]), participan lectores y lectoras de la red de bibliotecas pacenses, acompañados del profesional bibliotecario. Estos bibliotecarios se convierten en unos lectores más, pero en lectores cómplices de la voz coordinadora: mis cómplices. Desarrollados desde una plataforma específica [NOTA 5], se indaga en la lectura en nuevos formatos, en la experimentación en la dinamización a través de lenguajes textuales y audiovisuales, o en el enriquecimiento de las obras a través de recursos multimedia. Coordinar este tipo de clubes que, además, son un espacio en la nube en la que se fortalecen las relaciones entre las bibliotecas pacenses (bibliotecarios y usuarios), es un aprendizaje profesional continuo, en el que la próxima experiencia ha de aportar, siempre, siempre, algo nuevo al lector.

Por supuesto, en estos clubes, los contenidos (periódicos, revistas, audiolibros, libros electrónicos de múltiples géneros), proceden del catálogo Nubeteca de la Diputación de Badajoz y ello supone que los lectores están continuamente aprendiendo. No solo ellos, sino también sus bibliotecarios, que los acompañan en este proceso de lectura y de aprendizaje: acceso a los contenidos, leer en la nube desde diferentes dispositivos, escribir y participar en una plataforma, etc. Semilleros de innovación lectora que implican el formar y acompañar a los lectores, tanto presencialmente, como en la nube.

## **LOS COORDINADORES DE CLUBES DE LECTURA**

En las bibliotecas públicas, como pasa en otros ámbitos, nos encontramos con coordinadores de clubes de lectura de muy diversos perfiles personales y profesionales: bibliotecarios, narradores orales, escritores, animadores socioculturales, especialistas en promoción de la lectura, profesores de literatura, lectores voluntarios, etc. Cada biblioteca ha de sopesar cuáles son sus recursos económicos y humanos, si la plantilla con la que cuenta puede afrontar la carga de trabajo que supone moderar un club, cuántos clubes se quieren organizar, y qué objetivos se persiguen. Y, por supuesto, si se tiene la plantilla suficiente, valorar si

cuenta con la formación adecuada, y, lo que es más importante, tener en cuenta sus destrezas, habilidades, talentos y actitudes.

Hay muchas soluciones, dependiendo de la situación de la biblioteca o redes de bibliotecas. Por ejemplo, es muy habitual que desde una biblioteca de un municipio en el que trabaja una sola persona, ésta decida apoyarse en los lectores usuarios. O en bibliotecas más grandes, se llega a una solución intermedia: se cuenta con lectores voluntarios y con colaboradores externos a los que se suele contratar. E, incluso, la biblioteca pública alberga clubes de lectura de otras entidades, como asociaciones de vecinos, de mujeres... cediéndoles el espacio y los fondos. En mi opinión, el riesgo está en que estos se conviertan en una burbuja que orbita alrededor de la biblioteca, universos cerrados que no participen de ninguna otra actividad, y que llegue a distorsionarse un hecho fundamental: el club es de la biblioteca, no del coordinador. Sí, esto es una obviedad, pero, en mi opinión, no está de más recordarlo.

Por otro lado, los coordinadores, más allá de su formación profesional, han de ser proactivos, curiosos, alimentar inquietudes y el afán por aprender, también y sobre todo, de los lectores. Por supuesto, han de ser lectores habituales, y no solo de sus autores y géneros favoritos. Han de saber moderar conversaciones presenciales y / o virtuales, manejarse cómodamente en la escritura (principalmente, como herramienta de comunicación), dominar los procesos de búsqueda bibliográfica, la búsqueda de documentación multimedia y contar con los recursos personales necesarios para identificar las noticias falsas. Además, han de superar ciertas reticencias sobre el formato del libro, más allá de sus gustos personales; pues lo que importa es el contenido. Si un coordinador de un club de lectura es reticente a leer en digital, a escuchar un audiolibro, esas reticencias las notan los lectores (aunque se afane en ocultarlas). Practicar la lectura digital, utilizar el servicio de préstamo de lectura digital de las redes de bibliotecas públicas, es algo ineludible que forma parte de nuestras competencias.

Los clubes de lectura llevan décadas realizándose en nuestras bibliotecas públicas y, por ello, podemos preguntarnos si su fórmula presenta signos de agotamiento. Al igual que ha ocurrido con otros servicios esenciales, los clubes no han de perder el paso: han de reinventarse y evolucionar para adaptarse a las nuevas formas de acceder a la información, a los nuevos modos de conversación, a otras maneras de relación con los usuarios. Por eso mismo, los coordinadores de los clubes de lectura tenemos un desafío atractivo y potente que no termina nunca, porque la actualización de nuestros conocimientos, y la adquisición de nuevos hábitos de lectura y de acceso a la información, han de formar parte de nuestro día a día. Me parece un reto apasionante.

## REFERENCIAS

- Álvarez-Álvarez, C. y Pascual Díez, J. (2024). Clubes de lectura: una revisión sistemática internacional de estudios (2010-2022). *Literatura: teoría, historia, crítica*, 26(1). <https://doi.org/10.15446/lthc.v26n1.107317>
- Corrionero Salinero, Florencia (2023). «Desmontando los clubes de lectura». *Mi biblioteca. La revista del mundo bibliotecario*. ISSN 1699-3411, núm. 74, pág. 12.
- Moreno Mulas, M.A., García-Rodríguez, A., Gómez-Díaz, R. (2017). «Conversando en la nube: cómo organizar un club de lectura virtual», en *Revista General de Información y Documentación*, 27 (1), 177-199.1. <https://doi.org/10.5209/RGID.56566>
- Moreno Mulas, M.A., García-Rodríguez, A., Gómez-Díaz, R. (2020). «Clubs de lectura en la Universidad: mirando a la biblioteca pública», en *Álabe 21. Revista de la Red de Universidades Lectoras*, DOI: 10.15645/Alabe2020.21.5
- Moreno Mulas, María Antonia (2023). «El club de lectura: un invento fantástico que precisa de actualizaciones». *Biblogtecarios*. <https://www.biblogtecarios.es/firmasinvitadas/el-club-de-lectura-un-invento-fantastico-que-precisa-de-actualizaciones/>

## NOTAS

1. Moreno Mulas, María Antonia. Entrevista a Juan Mata, profesor jubilado de la Universidad de Granada, presidente de la Asociación Entrelibros. *Mi Biblioteca*, año XIX, núm. 74, verano de 2023, pp. 24-34.
2. Florencia Corrionero Salinero, técnica de innovación lectora Nubeteca, y Mercedes Castellano Barrios, programadora.
3. Inauguración del Espacio Nubeteca 40 en la Biblioteca de Esparragalejo (22 de marzo de 2024) (<https://www.dip-badajoz.es/agenda/spbiblio/index.php?id=3&agenda=21093&3=10&4=40&7=2>).
4. Los Clubes de Vashti arrancan con más de un centenar de participantes en cinco bibliotecas municipales (2 de octubre de 2023) (<https://www.dip-badajoz.es/agenda/spbiblio/index.php?id=3&agenda=20312>).
5. Plataforma de los clubes de lectura en la nube Nubeteca (<https://nubeteca.odilotk.es/>).



**Lectoras de la Biblioteca Municipal de Valdelacalzada (Badajoz), participando en uno de los clubes de lectura en la nube, Nubeteca, desde el espacio físico de la biblioteca. Fotografía incluida en el artículo.**



**Lectores en Casa del Lector (Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid), en un club de lectura presencial que leía en formato digital. Fotografía incluida en el artículo.**



**Lectores de la Biblioteca Pública Municipal de Lobón (Badajoz) participando, presencialmente, de una experiencia en la nube Nubeteca, en su biblioteca. Fotografía incluida en el artículo.**



**Otra imagen de las lectoras en la Biblioteca Municipal de Valdelacalzada (Badajoz), participando en uno de los clubes de lectura en la nube, Nubeteca, desde el espacio físico de la biblioteca. Fotografía incluida en el artículo.**



DISEÑO EDITORIAL EN  
MUSEOS

**Liliane Lijn**  
**El cielo nunca para**  
**(Sky never stops)**



Liliane Lijn: *El cielo nunca para* (Sky never stops), Londres, poemacón, 1965, publicado por la artista.

Se exhibe en el [Museo Victoria & Alberto](#), como parte de su colección «Los artistas y el libro».

Es un libro de artista con un poema de Leonard D. Marshall impreso en letreset sobre un cono truncado de corcho, pintado de blanco, instalado encima de un plato giratorio motorizado; alto 41 cm × ancho 24 cm × fondo 24 cm.



Las fuentes de inspiración declaradas por Lijn fueron su lectura de textos budistas y la rueda de oración tibetana, obras de William S. Burroughs y la técnica *cut-up* (de recortes). ([Información en la web del museo](#)).



La palabra acelerada pierde su identidad y se convierte en un patrón preñado de energía. Su preñez con la energía de significado potencial podría convertirla de nuevo, otra vez, en una palabra. ([Pie de las imágenes en la web lilianelijn.com](#)).

Más información en nuestro [blog en Blogger](#).





ENTREVISTA AL  
BIBLIOTECARIO



## **Respetar al lector es entender sus intereses, sus tiempos, «su tiempo»**

Liset Lantigua

«El abrazo del lector: una mirada al discurso en la formación de lectores»

En: *Códice* 020.9866, núm. 2 (junio de 2016). Licencia Creative Commons.  
Última consulta: 13 de octubre de 2024.

**Nota previa:** La entrevista de esta sección se sustituye hoy por un relato en primera persona de la bibliotecaria y escritora cubano-ecuatoriana Liset Lantigua.

«Me gustó, pero...», fueron sus palabras cuando le leí por primera vez *El pájaro del alma* [NOTA 1], de Mijal Snunit. Yo sabía que era un texto lento, apacible, con el sosiego de los relatos sin guerras ni extraterrestres, pero complejo. Lo mismo podría hablarnos a los 15 que a los 60 años, y aunque dudaba que fuera posible a los 5, se lo leí. *El pájaro del alma* llama a un silencio difícil, a una complicidad un tanto adulta. Una historia cuyo intrínquilis es el alma humana.

Una habitación en la que vive un pájaro. Cuando un niño a los 5 años dice «me gustó», es bastante probable que sí le haya gustado. Si le añade «pero» a la declaración, puede que no quiera argumentar, pero si lo hace, también es posible que aluda a la extensión del texto o al hecho de que le haya parecido triste, muy rara vez a un elemento anecdótico de la historia. Y si a ese «pero» no le sigue criterio alguno, el silencio, que es elocuente en sí, que es un criterio —mejor si irrefutable—, deberá complacernos, hacernos desistir sin culpa alguna y pasar a otra cosa.

Lo cierto es que, frente al interlocutor que puede ser un niño, el «pero» que es cumplido, negación delicada, franca contradicción —aunque a menudo inconsciente— entre adultos, puede genuinamente decir eso: «Me gustó, pero...», en su sentido más literal; sin menoscabo de aquello que le precede. Le había parecido largo *El pájaro del alma*, me lo dijo y ahí terminó el diálogo. Había que dormir. Y pasó el tiempo.

Entender la honradez del «pero» crítico de mi hija me tomó unos meses. Con los años he podido validar lo que la propia experiencia había sobrepuesto a mi exigua intuición acerca de la relación tiempo-lectura. Fue una tarde de café en casa, con amigos. Ella, como otras veces, saludó distante, tímida más bien, un tanto incómoda ante la avalancha del afecto adulto. Cuando se fueron, cuando volvimos a ser las dos en casa, quise poner sobre la mesa el pobre entusiasmo del saludo, que con lo mucho que te quieren..., que si el abrazo..., que si la manera de responder.

Me dijo: «Es que el pájaro de mi alma a veces abre el cajón de la vergüenza, mamá». Aquella historia que le había parecido un poco larga en un tiempo en que un «pero» detrás de un «me gusta» para mí significaba un «no» al descubierto, delatado por el propio corazón de la víctima como en el cuento de Poe, le había permitido explicar la difícil cuestión que es la vergüenza, la timidez a los cinco años. Le había permitido

verse y urdir un argumento metafórico imbatible, tan natural en lo real como en lo simbólico. Dos cosas supe esa noche: que aquella lejana lectura que había dado paso a una opinión de apenas seis palabras sin entusiasmo, había puesto en ella una imagen del alma que, por otra parte, precisa de la poesía para ser concebida a esa edad, necesita una forma, producir una imagen.

Y era todo lo que venía en el libro de Mijal Snunit. La otra cosa que supe fue fruto de mi curiosidad. Volví al libro esa misma noche. Recordaba que *El pájaro del alma* estaba compuesto por muchos cajones. Al releer pude ver que el cajón de la vergüenza no estaba. Mijal Snunit no había reservado un solo cajón para ese sentimiento. En mi hija había operado eso que Mohamed Abda Rahel [NOTA 2], bibliotecario del Centro de Educación Secundaria Simón Bolívar de uno de los campamentos de refugiados del pueblo sarahui [NOTA 3] denomina «un gozo en el momento y en el tiempo». Abda Rahel refiere lo que ha significado para él el contacto con los lectores y con el proyecto Bubisher que —dicho sea de paso— también se define como «un pequeño pájaro en el desierto».

La nota, breve y honesta, parte de la comparación entre el acto de navegar y el acto de leer, quizá por eso recordé lo vivido con aquel texto y mi hija y pensé en ese estar oportuno de lo leído entre un cúmulo informe de sensaciones del cual los mediadores (bibliotecarios, maestros, promotores culturales, padres de familia) somos responsables incondicionales, por el hecho de que podríamos no llegar a tocarlas en nuestra condición de testigos distantes cuya función es autorizar su existencia; no agredir consciente o inconscientemente un proceso que es hijo del tiempo, que tiene un movimiento propio, un ir que tarde o temprano hallará —aun en las más inhóspitas profundidades— terreno para anclar. En un instante cualquiera eso, que puede pasar de un silencio a otro en nuestra vida, puede también detenernos; salir a flote en medio de un sistema en el que la experiencia y el contacto directo con la realidad son incapaces de proveerlo todo. Y este es el lugar de la lectura.

El clima, una situación inusual, un viaje, una conversación, las dudas, los momentos de hito de la existencia y algunas claves de la intuición podrían ser motivos por los que afloren eventos, pasajes, personajes, situaciones que un texto nos dejó hace mucho, pero mucho tiempo... Considero que en esos hilos que la experiencia hilvana están las posibilidades de un discurso que debería articular las gestiones para formar lectores en todos los ámbitos (escuela, casa, biblioteca). Que dicho discurso sea consistente, afín con el propósito y adecuado al contexto podría darnos luces. Y, al contrario, la multiplicidad de enfoques y criterios en ese empeño ha traído y traerá consigo —como mínimo— unas expectativas bastante flacas en torno a lo que

conlleva el acto de leer: desde tareas y evaluaciones hasta interrogatorios en los que se pone en apuros al más leído y al más pintado.

¿Y quién quiere viajar con esa maleta? Pensar la lectura desde la biblioteca es mi tarea ahora, pero vengo del aula de clases, del taller con docentes, de los encuentros en ferias del libro y eventos afines... En un reparto ágil de lo hecho, el mayor tiempo quedará, sin duda, en el aula de clases. Y como el aula nos sigue de un lugar a otro (estemos en la escuela o fuera de ella), voy hablar del valor de los hilos que hacen de esa experiencia una suma de impactos más o menos gratos. Pero siempre a cargo de la posible continuidad y transferencia del acto, de su inscripción en la vida del lector o del camino que prescinde del libro deliberadamente, no por fuerza de la adversidad que priva a las personas de ellos en este mundo, sino por el mal encuentro, por la pulsión de muerte que trae consigo el fracaso; consecuencia —a menudo— de una mediación desafortunada.

Más allá de las particularidades del trabajo en los distintos espacios de acercamiento del lector al texto, el discurso parte de algunas premisas que podrían ser de común reflexión tanto para docentes como para bibliotecarios y demás mediadores: que la lectura de un texto —en especial el literario— deja en el lector una o muchas sensaciones de escasa o difícil transferencia a través de los instrumentos que los sistemas educativos han diseñado para medir su eficacia. Que lo anecdótico, aquello que a menudo los docentes y promotores pretenden medir, escapa a esas sensaciones. Más bien le concierne al lector, a su intimidad, al encuentro de su propio esquema valórico, de su experiencia y referentes individuales con el texto la selectividad de aquello que habrá de recordar (un color, una forma, un nombre, una palabra, etc.). Con lo cual, será imposible que cada uno y todos recuerden el detalle que al profesor le pareció digno de ser registrado por siempre, detalle que, a su vez, responde al azaroso sistema valórico y de referentes del profesor.

Que es derecho legítimo de los lectores (ya lo dijo Pennac) desistir; y esto no debe situar en su autopercepción los criterios que el desengaño que quien en su labor de mediador vea la condena de Sísifo, reserve para los «disidentes del acto lector»: el fracaso. Que imposición y libertad son irreconciliables y solo quien procure, donde sea, aquello que el libre albedrío le pide (conocimiento, información, placer, contemplación, emociones, belleza, etc.) habrá contribuido a la auténtica construcción de su propio acervo, que es, al mismo tiempo, la construcción de la voluntad. Que es preferible acompañar el acto de postergación, de abandono momentáneo o temporal, que contribuir a la renuncia definitiva del propósito lector. Que la lectura es, por excelencia, escenario de lo diverso, tanto personal —humano— como temático,

conceptual, estético, formal, estilístico; y ante ello, a menudo, las más fiables prescripciones se tambalean. Que sin las competencias pragmáticas indispensables el lector tendrá en la propia obra un límite incompatible con la realidad, pese a la imposición o a la mejor de las invitaciones.

El discurso, claro, podría resumirse en una condición que deberá resignar nuestra ferviente admiración por los libros y por la lectura: el respeto. Si irrespetamos al lector (sea alumno, usuario o familiar), poco importará que pretendamos poner en sus manos la maravilla. Y hay muchas formas de irrespetarlo, varias de ellas constan de manera implícita aquí: desde la zancadilla de una evaluación que pida la minuciosidad de un detalle sin relevancia y sin contexto, hasta el sermón que desenmascara a ese «potencial delincuente» y lo pone a la altura del rodapiés en una guerra en la que el libro (débil, por cierto), se enfrenta al Internet, a los videojuegos, a las redes sociales, a la vasta y basta oferta de la web en vídeos y material de todo tipo, más la desidia del niño o el joven.

Respetar al lector es entender sus intereses, sus tiempos, «su tiempo»; es hacer que en cualquier circunstancia —incluso en la menos deseable por sus altos montos de imposición, como lo es la escuela—, el encuentro con el libro sea significativo. ¿Y cómo, si hemos dicho de antemano que este encuentro, precisamente, atenta contra la libertad? Ayuda en alguna medida deponer los supuestos e infalibles con los que los docentes arremetemos contra ellos como verdaderos molinos. Ayuda aceptar que algunos no leerán y que —no obstante— valdrá la pena el esfuerzo (por los pocos que lean y aun por los que no han leído). Ayuda plantear la evaluación o la comprobación de la lectura con enfoque crítico y a libro abierto.

El estudiante que es partícipe de este voto de confianza pronto se da cuenta de que si no ha leído, aún con el libro abierto no podrá valorar o analizar algún aspecto. Entenderá que el resumen en la web sirve de muy poco. Respetará a su profesor o profesora porque a su vez y de manera tácita, habrá dado un paso gigante en el territorio de la confianza y del respeto hacia ellos (cosa que no abunda en las prácticas escolares); y ejercerá, sin ser instigado por el reproche, algo de autocrítica.

He visto a estudiantes leer la obra después de este tipo de controles. El solo hecho de que la lectura en la escuela se instale en el terreno de la cordialidad ayudará a salvar las sensaciones. Que el estudiante sepa que será tratado como un individuo, que podrá opinar con referencias a la obra, que en cada pregunta del análisis hallará un reto interesante, motivador, que le hablará a su madurez y a su inteligencia, empezará a posicionar el libro de otro modo.

Y la biblioteca, que no está para evaluar, recibe a niños y jóvenes que vienen del control de lectura con zancadilla: ¿de qué color era el auto que cruzó la avenida a las 12:00 de la noche? ¿Cómo se llama la señora que recibió al caminante en su casa? ¿Cuántos mensajes leyó el joven antes del secuestro? ¿Qué día llegó la jirafa al gran río? Y esos mismos lectores, no lo olvidemos, vienen, además, del resumen del libro, cosa por demás tortuosa, que profana la obra y desbarata las sensaciones. Entonces la biblioteca está para sanar.

Llevo casi un año en la biblioteca «Gabriel García Márquez» de UNASUR, en el edificio Néstor Kirchner de la Mitad del Mundo. Rodeada de espejos de agua, no pudo elegir mejor destinatario que los niños. Los fondos de la biblioteca, en su mayoría literarios (ficción para niños y jóvenes), están al servicio de la población de una zona en la que no hay otra biblioteca y cuyos establecimientos educativos, en su mayoría, carecen de espacios de lectura.

En la mañana recibimos a grupos de estudiantes. Leemos y conversamos sobre lo leído sin que esto esté sujeto a evaluación (se prohíbe evaluar) y parte de la visita consiste en el encuentro de ellos, libre e irrestricto, con los libros. Pueden sentarse donde quieran; dejar el libro luego donde les plazca; pueden cambiar una y otra vez de libro, hojearlo simplemente, compartirlo con alguien, leérselo a la profesora o a mí. Pueden esconderse con el libro detrás de los estantes o de la fachada de la casa de Gabriel García Márquez en Aracataca, que ocupa una esquina de la biblioteca... «Pueden...», ese es el verbo. Las tardes son también para ellos, ya no en su rol de alumnos (aunque la escuela va con uno a casi todas partes). Algunos han incorporado a sus rutinas la biblioteca y cuando les falta, hay que ver.

Sus padres a menudo necesitan desahogarse de la pesadilla de una tarde sin biblioteca (trágica tarde en la que no paramos de comer, nos ponemos irritables, peleamos con los hermanos, con los gorriones y con el viento de la Mitad del Mundo). Me cuentan las madres, sobre todo, cómo la biblioteca empieza a llamar al sueño de los desvelados: «duerme que mañana vamos a la biblioteca». ¡Ya quisiéramos!: «Si no duermes, mañana no hay biblioteca». «¡Y se duerme, señorita!», me dijo una madre hace poco.

Qué bueno que haya ilusión con la biblioteca, que los mismos niños que a los 9 años están aprendiendo a leer, que llegan en franco temor a los libros, quieran regresar. Que quieran intentar ese aprendizaje aquí, un ratito todas las tardes. Que pidan llevarse libros a casa. Que dejen escondido el libro que seguirán leyendo al día siguiente, con su separador, y me den la sorpresa de haberlo encontrado al minuto de haber llegado a la biblioteca. ¡Y yo que nunca lo puedo creer! Qué bueno es verlos leer cada día una

página más, un nuevo libro antes o después de jugar un rato en las computadoras. Qué bueno es oírlos leer en voz alta. Qué bueno es decirles, al oído, que alguno de los libros que desean se encuentra en el baúl, que no los busquen más en los estantes; y la felicidad de levantar ellos solos la tapa de ese gran cofre en el que viven el dragón de la biblioteca y los reyes de Blanconomás.

La dicha de que alguno decida escribir una historia después de leer un cuento como *Hay días* [NOTA 4], de María Wernicke, y que lo haga sin temor a equivocarse porque da igual, aquí no faltará a nada. Qué bueno es verlos construir ciudades con bloques de madera, jugar ajedrez, dominó, hacer galletas de plastilina, dibujar, hacer teatro aquí. Que cada tarde de ellos tenga el espejo de agua (el lago profundísimo que nos rodea, donde viven los monstruos), el viento equinoccial, el volcán que a veces se deja ver y a veces no, y el mundo repleto de calles, pasajes, bosques, quebradas, alfombras, animales de selva, y el océano de libros que puede ser un fondo de no más de 1500 títulos para ellos.

Llegan con miles de discursos a cuestas, con una clara autopercepción forjada en la experiencia temprana de su propio aprendizaje de la lectoescritura; llegan con recelo, con intenciones de seguir de largo hasta las computadoras sin mirar los libros; directo al placer fácil, así llegan. Desmontar los discursos y las autopercepciones es parte de lo que hacemos. Un tiempo después todo en ellos parece afirmar que lo hemos conseguido. La biblioteca es para los niños de la Mitad del Mundo, los viajes de las vacaciones, la playa, el paseo a la montaña, la cordillera vista desde un tren, África en globo, el Caribe desde un avión muy lento, infinidad de islas de verdad y otras nacidas en el lomo de las ballenas, un buque de velas de azúcar y piratas inmortales.

No me dejarán mentir: en los meses de julio y agosto todo eso fue la biblioteca. Cada día tuve —y tengo— la inmensa fortuna de sentir, gracias a los niños, eso que mi hija, unos años después de aquella lectura de *El pájaro del alma* (el libro que le había gustado, pero... ¿se acuerdan?), me dijo en medio de un abrazo apretado: «Ahora el pájaro de tu alma debe estar muy grande». Y yo: «¿Por qué?». Y ella: «Porque cuando a uno lo abrazan, el pájaro del alma crece hasta que llena todo nuestro interior, ¿no te acuerdas?». No lo he podido olvidar. Todos los días tengo la suerte de sentir cómo crece. Como dice Mijal Snunit: «Hasta ese punto le hace bien el abrazo».

## NOTAS

1. Snunit, Mijal, *El pájaro del alma*, Fondo de Cultura Económica, México, 2009.

2. <http://www.bubisher.org/2016/01/leer-un-gozo-en-el-momento-y-en-el-tiempo.html>
3. Bubisher es una red de bibliotecas y bibliobuses en marcha desde 2008. El proyecto se dirige a la población de los campamentos de refugiados saharauis (en los alrededores de Tinduf-Argelia), situados en la parte más inhóspita del desierto del Sáhara.
4. Wernicke, María. *Hay días*, CalibroscoPIO, Buenos Aires, 2012.

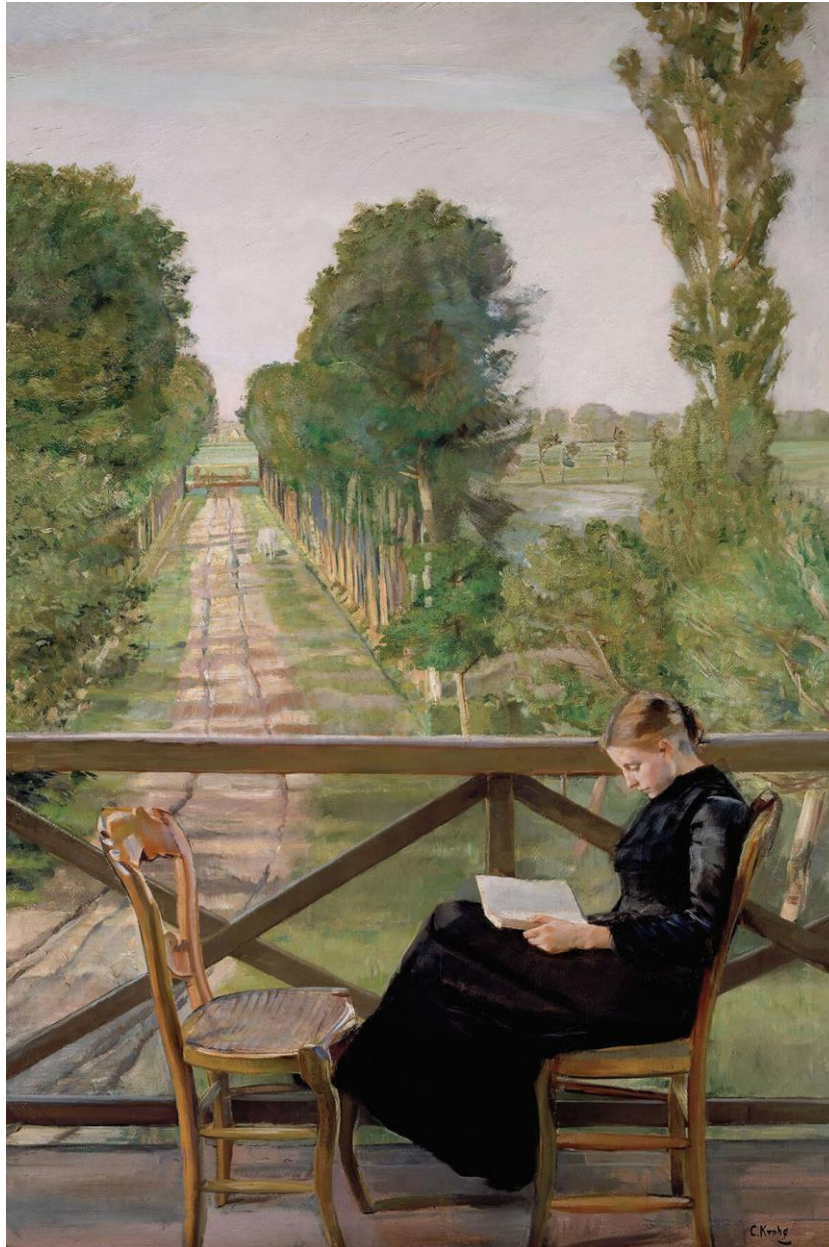


Imagen publicada por Bubisher en sus redes sociales. ¿Y qué es Bubisher? Este artículo lo resume: red de bibliotecas y bibliobuses para la población de los campamentos de refugiados saharauis, en marcha desde 2008.



RETRATO DE LECTOR

**Christian Krohg**  
**Villa Britannia,**  
**Bélgica (Villa**  
**Britannia, Belgium)**



Christian Krohg: *Villa Britannia, Bélgica (Villa Britannia, Belgium)*, 1885.  
Óleo sobre lienzo, alto 200.7 cm × ancho 134.9 cm × fondo 2.5 cm.  
Propiedad del Museo Nacional de Oslo, Noruega, donde se exhibe;  
adquirida en 1899.

Más información en nuestro [blog en Blogger](#).



\* Capítulo IV.B.14. del *Anuario de Estadísticas Culturales 2024* del Ministerio de Cultura y Deporte del Gobierno de España, con datos del INE en 2023. *Estos anuarios se van publicando casi al final del año siguiente a los datos*, en el mes de noviembre (es decir, al leer en el año en curso la última edición del anuario, estamos leyendo datos de hace dos años). A continuación, «Síntesis de indicadores estadísticos culturales» sobre el libro, en pág. 40 del *Anuario de Estadísticas Culturales 2024*. Esta síntesis de indicadores se publica también como extracto *en documento (PDF) independiente*.

**Los libros inscritos en ISBN durante 2023 han sido 87 100.**

- 5,9 % menos que en 2022;
- 3,3 % menos que en 2019, año previo a la crisis COVID-19.

**Las primeras ediciones son el 97,5 % de los libros en ISBN durante 2023.**

En cuanto a **soportes**, los libros en 2023 han sido así:

- 68,9 % (60 000) en papel, con caída interanual del 2,1 %;
- 31,1 % (27 100) en otros soportes, la mayoría en digital, con caída interanual del 13,4 %.

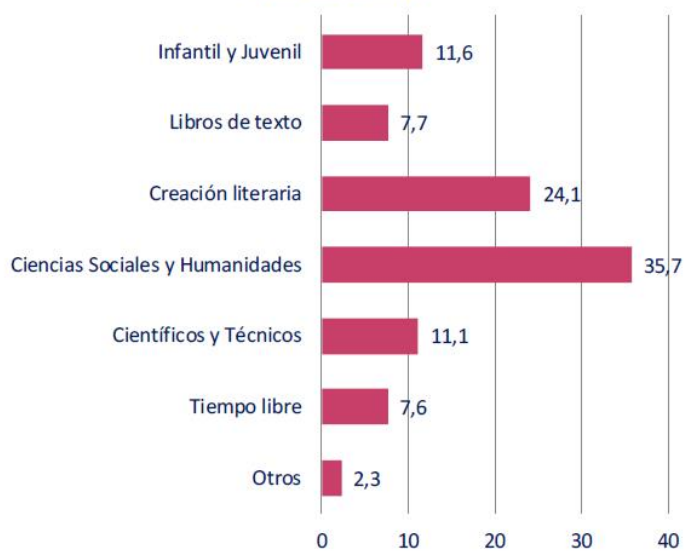
Por **subsectores editoriales**, la producción se ha distribuido de la siguiente forma, con descensos interanuales en todos los subsectores:

- ciencias sociales y humanidades 35,7 %;
- creación literaria 24,1 %;
- infantil y juvenil 11,6 %;
- científico y técnico 11,1 %;
- texto 7,7 %;
- tiempo libre 7,6 %.

**Libros inscritos en ISBN por tipo de soporte. 2023**  
(Valores absolutos)



### Libros inscritos en ISBN por subsectores. 2023 (En porcentaje)

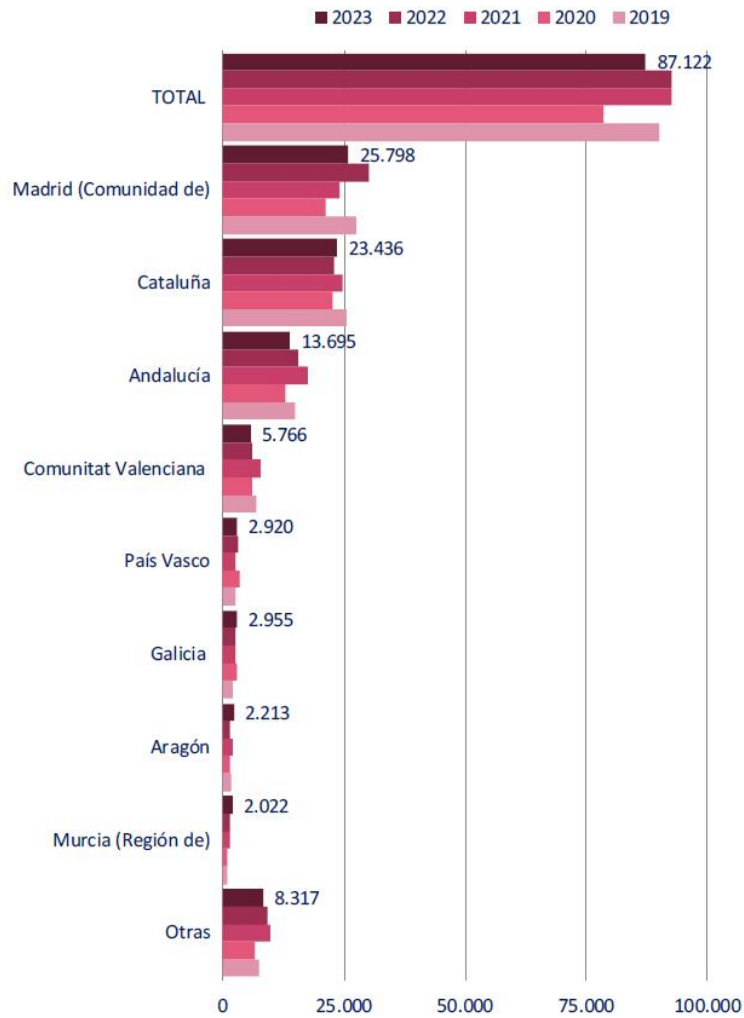


La **edición privada** ha producido el 92,5 % de los libros inscritos en el ISBN durante 2023.

Los **editores en activo** durante 2023 han sido 3109, con una **producción media** de 28 libros.

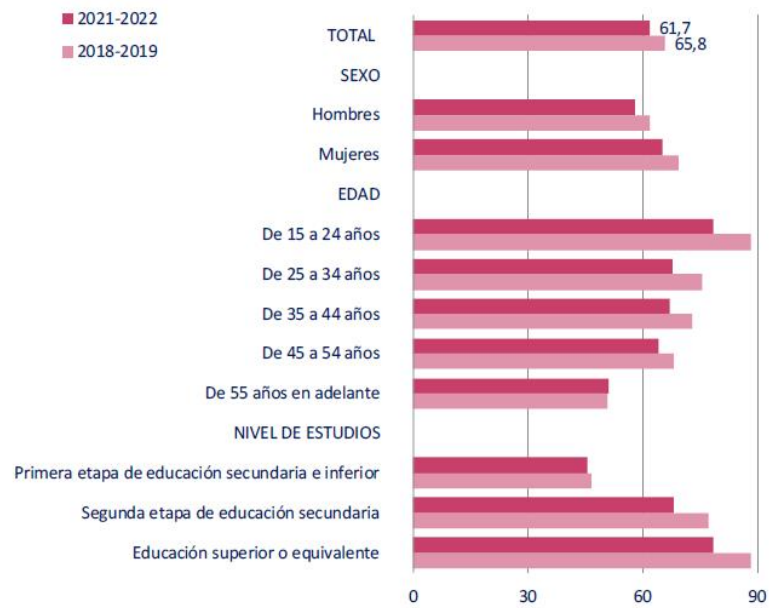
Otros indicadores, en los siguientes dos gráficos:

**Libros inscritos en ISBN por comunidad autónoma. 2023**  
(Valores absolutos)



## Personas que han leído libros en el último año. 2023

(En porcentaje de la población de cada colectivo)





**Salir al teatro**  
**Escritoras en el XIX**  
**Sebastián García, «El Alcatador»**  
**Bibliotecarios y clubes de lectura**  
**Liliane Lijn**  
**Los tiempos del lector**  
**Christian Krohg**  
**Cifras del mercado. Libro**

**kronotipo**  
**de**  
**aldomanucio**

**n.º 77 (enero-marzo de 2025)**  
**año XX, n.º 1**  
**ISSN 1886-3515**