

Literatura política contra radicalidad. Transparencia y despolitización en *Lectura fácil*, de Cristina Morales

Political versus radical literature. Transparency and depoliticization in *Easy Reading*, by Cristina Morales

EREA FERNÁNDEZ FOLGUEIRAS

Facultad de Bellas Artes. Universidad de Salamanca. Campus Ciudad Jardín. Avda. de la Merced, 109-131. 37005, Salamanca (España).

Dirección de correo electrónico: ereafernandez@usal.es.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8243-2960>.

Recibido/Received: 22-1-2023. Aceptado/Accepted: 21-4-2023.

Cómo citar/How to cite: Fernández Folgueiras, Erea (2023). “Literatura política contra radicalidad. Transparencia y despolitización en *Lectura fácil*, de Cristina Morales”. *Castilla. Estudios de Literatura*, 14, pp. 166-194. DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.14.2023.166-194>.

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Resumen: Este artículo quiere abordar una categoría tan imprecisa y frecuentemente instrumentalizada como es la de “literatura política” a partir del análisis de *Lectura fácil*, de Cristina Morales (2018), una novela que la crítica ha reconocido por su radicalidad y por su capacidad de denuncia. Partiendo de la distinción de dos modelos textuales, uno mimético-referencial o *normal* y otro antirrepresentativo, opaco o *difícil*, se tomará posición a favor de la dificultad como la forma más propia (más específica, usando la terminología de los formalistas rusos) de politizarse en el ámbito de la literatura. Desde ahí, se cuestionarán los efectos políticos de la novela de Morales, contraponiendo a su propuesta escrituras formalmente más problemáticas, como la de Violeta Kesselman.

Palabras clave: Literatura política; Cristina Morales; experimentación literaria; Violeta Kesselman; dificultad textual.

Abstract: This article, based on the analysis of *Lectura fácil* (*Easy Reading*, 2018), a novel by Cristina Morales that has been praised for its political radicality, aims to address a category as imprecise and frequently instrumentalized as is “political literature”. Parting from the distinction of two models of texts, one mimetical, or *normal*, and the other non-mimetical, or *difficult*, a position will be taken in favor of difficulty as the most proper (or *specific*, using the terminology of the Russian formalists) form of being political in the field of literature. From this premise, the critical effects of Morales’ novel will be questioned, contrasting her proposal with writings that are more problematic in their forms, such as Violeta Kesselman’s.

Keywords: Political literature; Cristina Morales; Literary experimentation; Violeta Kesselman; Textual difficulty.

INTRODUCCIÓN

En 2019, Cristina Morales ganó el Premio Nacional de Narrativa con *Lectura fácil*, un libro por el que había recibido el Premio Herralde de Novela el año anterior. Estos dos reconocimientos condensaron lo que fue un sonado éxito comercial y crítico, que no dejó de vender ejemplares y agotarse en bibliotecas, y que hoy, cuatro años después de su publicación, sigue vivo y dando que hablar gracias a sus adaptaciones audiovisual (la serie *Fácil*, de Amaia R. Costa, 2022) y teatral (la versión libre de Alberto San Juan, 2022). Aunque desde el principio la novela fue alabada por su “radicalidad” y por su capacidad crítica, la incomodidad que propuso para el campo literario nacional quedó contenida, a efectos prácticos, en su etapa inicial: antes de ser premiado, el original fue rechazado por la editorial Tusquets, que exigió a la autora eliminar un fragmento con forma de fanzine que señalaba, de manera explícita, a personalidades políticas e intelectuales del momento. Morales se negó, y pasado un año Anagrama publicó el texto íntegro, poniendo en marcha durante algunos meses una dinámica de retroalimentación entre polémica y ventas, y animando una escena editorial que procura evitar los contenidos problemáticos. A partir de entonces la recepción de la obra se caracterizó por el consenso: críticos y lectores reconocieron el atrevimiento y la necesidad de una obra que proponía contenidos, personajes y cuerpos no normativos, y que señalaba algunos de los mecanismos de dominación que operan en sociedades democráticas como la española, incluso (o sobre todo) entre los grupos políticos y sociales situados más a la izquierda.

Las páginas que siguen arrancan de una sospecha sobre la especificidad política de un texto como el de Morales. Más allá de lo “limpio” de su éxito —es decir, de la falta de oposición que, a pesar de su intención, la obra suscitó entre su público objetivo¹—, esta sospecha atiende particularmente al tratamiento que la novela hace de su presente y a los efectos que tiene en su contexto receptor. La sospecha, pues, no es

¹ Como señala Alberto Santamaría en su ensayo *En los límites de lo posible. Política, cultura y capitalismo afectivo*, la capacidad de los productos artísticos (no solo literarios) para generar consenso e integrar lo diferente es propia del “activismo cultural neoliberal” y supone una forma de despolitización: “La homogeneización de lo diferente bajo el paraguas de la norma cultural es la forma sutil de su despolitización. Este sería el paradigma consensualista. En él se aceptan todas las opiniones; se incluyen sin problema. Estas opiniones pueblan y diseñan el mundo vivido, pero jamás podrán cambiarlo” (Santamaría, 2018: 211).

que *Lectura fácil* no difunda algún tipo de mensaje crítico o emancipatorio (que lo hace), sino que quizás no es “literatura política”, puesto que no explota los recursos *específicos* que la literatura pone al servicio de, por ejemplo, la politización de sus lectores.

1. UNA IDEA DE NORMALIDAD Y UNA IDEA DE DIFICULTAD. DOS MODELOS DE LITERATURA POLÍTICA

Los recursos *específicos* de la literatura: el término *especificidad* tiene un largo recorrido y va a resultar clave para abordar los efectos políticos de los textos de ficción. Al usarlo, este trabajo reproduce el movimiento con el que, a principios del siglo pasado, los formalistas rusos inauguraron la ciencia literaria a partir de la *literaturidad* (*literaturnost*), es decir, de “lo que hace de una obra dada una obra literaria”, distinguiéndola de otras disciplinas artísticas (no lingüísticas), pero también del lenguaje cotidiano (no artístico) con el que comparte material.² La literaturidad resulta, pues, de una “diferencia funcional” (Todorov, 2005: 21) entre las series literaria y no literaria, que se logra a partir de un uso intensivo del lenguaje, alejado de fines comunicativos y acercado, por así decir, a su materialidad significante: su superficie de letra y sonido, su ritmo, su composición. Un uso de la lengua caracterizado por procedimientos de *desvío* o *desautomatización* (*ostranenie*) en los que la lengua “resucita” de la transparencia referencial, es decir, recupera una consistencia que el uso habitual, en su finalidad comunicativa, tiende a disolver en la cosa o la idea transmitida.³ Una lengua que recupera su perceptibilidad, y que ya no es

² En el primer borrador de *La poesía rusa moderna* (1921), Roman Jakobson escribe: “El objeto de la ciencia literaria no es la literatura sino la «literaturidad» (*literaturnost*), es decir, lo que hace de una obra dada una obra literaria. Sin embargo, hasta ahora se podría comparar a los historiadores de la literatura con un policía que, proponiéndose detener a alguien, hubiera echado mano, al azar, de todo lo que encontró en la habitación y aun de la gente que pasaba por la calle vecina. Los historiadores de la literatura utilizaban todo: la vida personal, la psicología, la política, la filosofía. Se componía un conglomerado de pseudo-disciplinas en lugar de una ciencia literaria, como si se hubiera olvidado que cada uno de esos objetos pertenece respectivamente a una ciencia: la historia de la filosofía, la historia de la cultura, la psicología, etc., y que estas últimas pueden utilizar los hechos literarios como documentos defectivos, de segundo orden” (Eichenbaum, 2012: 37).

³ El concepto de *desautomatización* o *singularización* (*ostranenie*) aparece por primera vez en esa especie de texto-manifiesto del formalismo ruso que es *El arte como artificio* (1917). Allí Viktor Shklovski escribe: “La automatización devora los objetos, los hábitos, los muebles, la mujer y el miedo a la guerra. [...] Para dar sensación de vida, para sentir

secundaria respecto al sentido, sino que es, digamos, anterior al sentido, productora y no reproductora de sentido.

Esta preocupación por la especificidad de la literatura servirá aquí para acotar una categoría tan poco precisa y tan inflada por el uso como es la de *literatura política*. Una categoría, también, muy controvertida, que ha venido enfrentando a quienes se acercaron a ella en los sucesivos debates que, al menos desde principios del siglo XX, organizaron la historia literaria de manera inespecífica, es decir, *desde y hacia el mensaje*, entendiendo que las obras politizan principalmente por lo que dicen (por su posición, por sus ideas), como podría hacerlo un panfleto o un artículo de opinión. Así ocurrió cuando los poetas futuristas (y sus cómplices teóricos, los formalistas) fueron juzgados de antirrevolucionarios por el gobierno soviético, más afín a la preocupación social explícita del realismo socialista; así también en la querrela entre experimentación y compromiso que dividió a las letras francesas desde los años cincuenta, enfrentando las prácticas innovadoras del Nouveau Roman al modelo de *engagement* de los poetas de la resistencia, cuyo mayor representante fue Jean-Paul Sartre.⁴ La lectura hegemónica de estas y otras oposiciones ha dado en

los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte. La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión no como reconocimiento; el procedimiento del arte es el de la singularización [*ostranenie*] de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción es en arte un fin en sí y debe ser prolongado. El arte es un medio de experimentar el devenir del objeto: lo que ya está “realizado” no interesa para el arte” (Shklovski, 2012: 84).

⁴ En varios artículos publicados en 1962 en la revista marxista *Le Partisans*, Georges Perec se hizo cargo de lo estéril de la oposición entre dos modelos literarios (el de la literatura comprometida y el del Nouveau Roman) que, a su juicio, debían ser superados por una verdadera “literatura revolucionaria”, un nuevo “realismo” que no se agote en la descripción de lo que hay ni tampoco en el pesimismo de la angustia como síntoma de época, y que se esfuerce realmente por “comprender” y “ordenar” el mundo: “realismo es descripción de la realidad, pero describir la realidad es sumergirse en ella y darle forma, es poner al día la esencia del mundo: su movimiento, su historia” (Perec, 1992b: 51; la traducción es mía). Esta superación revolucionaria estaría garantizada por lo que Perec, en un movimiento de desvío análogo al de los formalistas, llamó “crisis del lenguaje”, que para él “[s]urge cuando la tradición, la rutina y el hábito capturan poco a poco la espontaneidad, la autenticidad, la inocencia y la frescura que dan valor a la expresión de un sentimiento. [...] La crisis del lenguaje no conoce límites: es un cáncer, es un Terror. Disloca las palabras, las traiciona, las ridiculiza. Disuelve párrafos enteros. Agota los sentimientos, las técnicas, los géneros. Se vuelve fastidioso que el teatro sea tan teatral, la novela tan novelesca y la poesía tan poética. Un poco más y le reprocharíamos a una estatua el ser ecuestre. En resumen: la convención ahoga la creación y la vuelve

señalar como políticas las obras de tema político, juzgando el interés por el lenguaje que fundamenta las prácticas vanguardistas o experimentales de lúdico o esteticista, sin efectos de realidad.⁵ Lo que olvidan estas lecturas es que la preocupación por la lengua es ya una preocupación social, que la lengua no es neutra sino que contiene los consensos y disensos que le permiten funcionar en una comunidad determinada y que, como material constitutivo nuestro pensamiento y mediador de nuestra percepción, supone un modo de acceso privilegiado a lo que entendemos por realidad, que en ningún caso funciona antes ni sin ella. Por tanto, cuando una obra verbal pone la lengua primero, no está siendo menos política ni está prestando menos atención a su presente, sino que, una vez más, lo está atendiendo de forma específica, considerando las maneras en que ese presente determina y es determinado por las configuraciones lingüísticas que lo constituyen.

Juzgar la literatura política desde su especificidad implica, entonces, comprender que la lengua es un termómetro y un motor del cambio social. “No hay lengua materialmente concebida que no reponga una sociedad concreta”, escribe el poeta argentino Sergio Raimondi para señalar el vínculo esencial entre los hechos sociales y las configuraciones lingüísticas que les son contemporáneas.⁶ Violeta Kesselman,

imposible” (Perec, 1992c: 75-77). Para profundizar estas cuestiones, consultar “Le Nouveau Roman et le refus du réel”, “Pour une littérature réaliste” y, sobre todo, “Engagement ou crise du langage” (cf. Perec 1992a, 1992b y 1992c).

⁵ De nuevo en palabras de Georges Perec: “Nunca se ha cuestionado que el esteticismo sea lo contrario del compromiso. Esta perspectiva dicotómica, central en nuestra comprensión de la literatura, ha sido siempre aceptada como tal, como una evidencia, como una ley. Sin embargo, nos parece que es precisamente en este nivel donde reside la debilidad del esquema explicativo: no es ni evidente ni necesario que la reacción al compromiso se llame esteticismo. Esta relación solo se justifica en el cuadro de pensamiento del compromiso” (Perec, 1992c: 68-70).

⁶ La frase está tomada de la nota introductoria a la segunda edición de *Poesía Civil*, publicada en 2010, que Raimondi abre con las siguientes palabras: “Estimar que la lectura de un libro de versos suponga considerar no ya las razones más o menos fundadas de un encabalgamiento sino también la ley de desregulación de actividades portuarias tal como la de estibaje que vincula el inicio del Consorcio de Gestión del Puerto de Bahía Blanca con medidas coercitivas tomadas tras el golpe de Onganía, tal vez sea más inverosímil que innecesario. Es cierto: cada una de esas cuestiones suele implicar intereses y habilidades disímiles, y quien se familiariza en una pareciera poder excusarse con una lógica aceptada de su incompetencia con respecto a la otra. Si no me equivoco, las páginas que siguen vuelven discutible ese hábito de desglose, e inclusive avanzan en la hipótesis de que de hecho la evaluación de ese o aquel encabalgamiento amerita al menos un

perteneciente a una generación poética posterior, aprende del marxismo de Raimondi la condición ideológica que tienen incluso las mínimas decisiones formales, y, desde ahí, se atreve a esbozar una idea de literatura política que invierte en buena medida la visión hegemónica (contenidista) que organizaba los debates clásicos. Así, en una entrevista que concedió a raíz de la publicación de *Intercambio sobre una organización* (2013), el primero de sus libros dedicados al problema de la militancia, señala “dos vertientes” de la “mala literatura política”: una inespecífica, en la que cualquier elemento computa como político tan solo porque lleva la etiqueta “político” detrás, y otra muy estrecha, que se contenta con “acumular referencias concretas” que, tomadas de la realidad, sirven “como salvoconducto para que el libro tenga la apariencia de estar históricamente situado”.⁷ Frente a estas dos aproximaciones, su idea de una *buena literatura política* estaría sometida a una doble especificidad: pasaría, primero, por seleccionar un determinado material entre un conjunto de circunstancias (no todo es político) y, segundo, por organizar y expresar ese material mediante un uso lingüístico determinado (el literario). Así, cuando le preguntan si la literatura es capaz de hablar más lúcidamente sobre política que el periodismo o las ciencias sociales, Kesselman responde:

Yo no creo que la literatura pueda dar cuenta mejor de estas experiencias y conflictos que el periodismo, la sociología, o el ensayo de interpretación nacional. Pero obviamente, por la serie de recursos que tiene a su disposición, la literatura puede agregar una serie de sentidos que no están en las ciencias sociales. Me parecía importante intervenir desde la literatura planteando temas, personajes, conflictos, que no estaban en la ficción actual.

reconocimiento de las consecuencias de aquella ley 24.093 promulgada en 1992” (Raimondi, 2010: 11).

⁷ “Una de ellas es la idea de que todo es político. Juego con un perro: es político. Pongo la olla en el fuego: es político. Esa es una posición un poco fácil. Como ese poema de Carlos Godoy (Escolástica Peronista Ilustrada) que se pasa repitiendo la palabra “peronismo”. Eso ya quedó totalmente obsoleto; apostar a mencionar sintagmas políticos como si eso diera más prestigio. Y la otra es acumular referencias concretas en el espacio-tiempo, como es el caso de los malos lectores de Fogwill tipo Vanoli. Juntan marcas, nombres, menciones a determinados hábitos de consumo; y se dan por satisfechos con eso. El manejo de las referencias realistas como salvoconducto para que el libro tenga la apariencia de estar históricamente situado. Pero no se puede tomar como una renovación. No agrega nada. La poesía de los 90 ya nos enseñó que se pueden usar todos los referentes políticos, históricos, actuales, y de coyuntura que vos quieras. Todo eso ya es un piso conquistado que tenemos que honrar, y que tenemos que trascender” (Baigorria, 2013).

En la sociología estos temas muchas veces están súpertrajinados al menos de un tiempo a esta parte; hay muchas cosas interesantes para leer y mucho que aprender. Pero en la literatura no. Es un tema que en general se aborda de manera sociológica... Y en principio la literatura no debería sustraerse a ningún tema (Baigorria, 2013).

¿Cuáles son esos recursos de los que la literatura dispone y por los que se diferencia? Lo que distingue el lenguaje literario del lenguaje comunicativo habitual no es la naturaleza de su material lingüístico, sino el uso que hace de él. Un uso que está garantizado por determinadas decisiones verbales, es decir, por un estilo, por una técnica. “Una inquietud de orden social o político tiene que tener necesariamente su traducción en el orden técnico” (Baigorria, 2013): esta fue la premisa que orientó a Kesselman en la escritura de los relatos de *Intercambio*, un libro que incorpora compositivamente las cuestiones políticas que son, también, su fundamento temático. Entendida como *techné* (es decir, como el conjunto de procedimientos lingüísticos y compositivos que hacen que un texto sea lo que es), la técnica que Kesselman enfatiza señala la manera en que lo que tradicionalmente se ha entendido como la “forma” de un texto literario (la superficie significativa) está en una relación de ida y vuelta no solo con ese “contenido” (significado) que luego se demostraría tan difícil de aislar, sino también con el mundo que estaría vinculado al contenido en calidad de referente: un presente social real, un contexto determinado con sus también determinados problemas.⁸

En realidad, los dos modelos de escritura política propuestos hasta ahora responden y concretan dos concepciones más amplias de lo literario: una mimético-representativa y otra formalista o “experimental”, antirrepresentativa. En la primera concepción, la lengua es un instrumento para transmitir hechos, sentimientos o ideas de una supuesta realidad anterior y exterior a ella, a la que quedaría subordinada hasta idealmente desaparecer. El objetivo sería aquí una lengua transparente, que se

⁸ La defensa de una relación de ida y vuelta entre arte y sociedad es una de las líneas de fuerza de la *Teoría estética* de Theodor W. Adorno, que cuestiona la autonomía del arte tal y como la entendieron, desde Kant, las vanguardias históricas, para abordarla desde (y no contra) su dimensión social. Así, señala que “el arte es para sí y no lo es, pierde su autonomía sin lo que es heterogéneo a él” (Adorno, 2004: 16). Este “carácter doble del arte en tanto que autónomo y en tanto que *fait social*”, escribe, “se comunica sin cesar a la zona de su autonomía. [...] Los antagonismos irresueltos de la realidad retornan en las obras de arte como problemas inmanentes de su forma. Esto, y no el impacto de momentos objetuales, define la relación del arte con la sociedad” (Adorno, 2004: 15).

confunde con su referente *como si* no hubiera mediación. Este modelo, instalado por Platón y Artístóteles y confirmado por la modernidad romántica y realista, ha construido el sentido común literario sobre una normalidad referencial que concibe la lengua como una entidad débil y, sobre todo, neutra —es decir: desvinculada de una realidad social que no puede más que reproducir—. La normalidad de esta concepción de lo literario no sólo tiene que ver con su hegemonía (sigue siendo el paradigma más común), sino también con su normatividad: configura la norma de la literatura (el canon) sobre la norma de la lengua (no literaria), es decir, sobre la economía comunicativa y su ilusión de inmediatez, pero también sobre la corrección gramatical y, en consecuencia, sobre el estrechamiento de la variedad de las lenguas a los códigos establecidos por instituciones de poder (en castellano, por ejemplo, la RAE). Pero el modelo de la literatura *normal* convive con otro donde la lengua no es secundaria respecto al mundo, sino que aparece como referencia primera. Un modelo antirrepresentativo, desviado (en el sentido formalista) y *literal*,⁹ que no niega lo real-no-lingüístico pero tampoco lo privilegia, sino que lo vincula a la lengua en una relación de interdependencia. Un modelo que no transparenta la inmediatez de un sentido, sino que produce ese sentido materialmente, de forma mediada, a través de la superficie significativa de una lengua antieconómica que enfatiza su cuerpo de fonemas y grafemas y, por tanto, su perceptibilidad.

El giro que los formalistas supusieron para los estudios de la literatura da cuenta, en efecto, de una serie de prácticas alejadas de la normalidad referencial, que en su época reconocieron en la lengua “transracional” (*zaum*) de los poetas futuristas y que continuó en muchas otras propuestas que se fueron construyendo por fuera de la hegemonía de la transparencia

⁹ El concepto de *literalidad* no se entiende aquí en el sentido habitual de adecuación (referencial) de la palabra a la cosa, sino como atención a la superficie significativa de una lengua que, por su desvío, no es parafraseable. Esta concepción está basada en el ensayo de Gilles Deleuze sobre *Bartleby* —“Bartleby o la fórmula”—, donde escribe que, al repetir su incomprensible y agramatical “I prefer not to”, el escribiente de Herman Melville “no quiere decir más de lo que *literalmente* dice” (Deleuze, 2010: 89, el subrayado es mío). En efecto, cualquiera que se acerque al relato descubrirá, primero, que lo que Bartleby dice no importa tanto como la manera que tiene de decirlo, repetidamente, sin apenas variación. Pero descubrirá después que si la fórmula importa es, en gran medida, por lo que deja fuera. La frase “preferiría no (hacerlo)” dice lo que dice y nada más, pero al retorcer la gramática y la sintaxis asume una “función límite” (Deleuze, 2010: 89) que abre las preguntas que no están escritas —¿preferirías no hacer qué?, ¿sin preferirlo, lo harás?, ¿harás algo?, etc.—.

y la representación. Unas prácticas que comparten lo que Esteban Pujals llamó su “lingüisticidad”: es decir, la preocupación por la centralidad del lenguaje en los procesos de configuración de lo real objetivo y subjetivo, y de los lenguajes/códigos en la configuración de lo bello (cf. Pujals, 1992: 10-11). Entre ellas están, por ejemplo, la poesía de Gertrude Stein, los textos potenciales del Oulipo en Francia o los poetas Language en Estados Unidos: escrituras muy diversas y entre las que surgen complejas relaciones influencia y variación, pero que la normalidad referencial ha empujado a una condición marginal, reduciendo su diferencia y sus efectos a un mero “estar a la contra”. Así lo demuestran, por ejemplo, los adjetivos “experimental” o “ilegible” que tan frecuentemente acompañan a los objetos literarios de estas características para definirlos de forma inespecífica, sin preocuparse por lo que efectivamente los constituye en términos compositivos y estéticos. De este modo, al señalar una literatura legítima o consensuada, la normalidad referencial también define, de forma negativa, todo lo que se aleje de ella, entendiendo la atención a la lengua muchas veces como experimento o juego de corte vanguardista, despreocupado de un mundo que no refiere de manera inmediata. Esta lectura despoja a la literatura de la que, otra vez según los formalistas, es su potencia fundamental: hacer perceptible el mundo a través de la “resurrección de la palabra”¹⁰, tener efectos en la realidad de los hechos a partir de la realidad de los signos lingüísticos que emplea.

Este enfoque lenguacentrado o específico es pues, también, un enfoque *materialista* de la literatura, primero por la importancia que concede al material lingüístico en la configuración de los objetos literarios, y, desde ahí, por su capacidad para impulsar e intervenir en el desarrollo de la experiencia estética¹¹. No se trata, entonces, de agotar las obras en su

¹⁰ “La resurrección de la palabra” es el título de un artículo que Viktor Shklovski escribe en 1914 y en el que prefigura las ideas clave de “El arte como artificio”. En él se puede leer, por ejemplo: “No sentimos lo habitual, no lo vemos, lo reconocemos. No vemos las paredes de nuestras habitaciones; nos es difícil ver los errores de una prueba de imprenta sobre todo cuando está escrita en una lengua muy conocida, porque no podemos obligarnos a ver, a leer, a no reconocer la palabra habitual. Si deseamos definir la percepción poética e incluso artística, se impone inevitablemente lo siguiente: la percepción artística es aquella en la que sentimos la forma (tal vez no sólo la forma, pero por lo menos la forma)” (Eichenbaum 2012: 44).

¹¹ Materialista, también, en el sentido en el que lo entienden Violeta Kesselman, Ana Mazzoni y Damián Selci, es decir, como una tendencia a “complejizar la percepción” para volver “más social, más real, más verdadero el objeto percibido”, que aparece atravesado

condición de artefacto lingüístico (por ejemplo, de reducir un libro a lo que pasa entre la primera y la última página), sino de *partir del material* para producir un sentido que se constituye más allá de él, pero que no lo olvida. Así, el *plus de literalidad* que a estas prácticas acompaña del lado significante genera un *plus de indeterminación*¹² del lado significado: porque se construyen sobre el desvío, no dicen nada más que ese desvío, es decir, no traducen ni evocan un sentido, sino que impulsan a quien se acerque a ellas a producir un sentido que no está dado de antemano. La función del lector queda así completamente trastocada respecto a la que le estaba reservada en la literatura *normal*: la pasividad descodificadora del consumidor de textos se torna aquí en una actividad productiva que, de nuevo según Pujals, es “análoga a la de escribir y consiste en considerar todas las resonancias que despiertan las palabras, sus sentidos posibles, su presencia escrita, visual, oral, su condición de transcripción de sonido, su frecuencia relativa en el habla, su status en la memoria auditiva de los hablantes y todas sus posibles conexiones” (Pujals, 1992: 24).

Esta idea de un lector activo, co-productor de un texto no funciona por sí solo, politiza también la experiencia la lectura y confirma un modelo donde muchos más sujetos tienen agencia en la construcción del sentido: de entrada, el lector empírico que en cada caso lee, pero aún antes el “lector modelo” (cf. Eco, 1981: 73-81) que, como función textual, introduce al anterior en la estructura de la obra ya antes de que se concrete en una

por su contexto y por los condicionantes históricos, políticos, económicos y culturales implicados en él (Kesselman, Mazzoni y Selci, 2012: 8).

¹² El concepto de indeterminación se entiende aquí tal y como lo entendieron los teóricos de la Escuela de la recepción a partir de la definición de Roman Ingarden: “La obra de arte, y la obra de arte literaria en particular, es una formación esquemática [...]. Por lo menos, algunos de sus estratos, especialmente el estrato de los objetos, contiene una serie de «lugares de indeterminación». Encontramos estas «manchas de indeterminación» donde es imposible, con base en las oraciones de la obra, afirmar si un cierto objeto, o una situación dada, tiene cierto atributo, o no. Si, por ejemplo, el color de los ojos del cónsul Buddenbrook no se menciona en la obra (no he revisado la obra para averiguarlo), entonces el cónsul sería totalmente indeterminado en este aspecto. Sabemos implícitamente, por el contexto, y por el hecho de que es un ser humano que no ha perdido sus ojos, que los dos ojos son del mismo color; solamente no sabemos cuál es este color. Hay muchos casos análogos. Llamo a esta parte o aspecto del objeto un «punto» (o «mancha» o «lugar») de indeterminación” (Ingarden, 2005: 71). Para Wolfgang Iser, los “espacios vacíos” —equivalente de los “lugares de indeterminación” de Ingarden— garantizan la presencia del lector, como función antes que como sujeto empírico, en un texto que no puede funcionar sin él: de ahí que llame “apelativa” a la estructura de los textos literarios (cf. Iser, 1989 y 1987).

persona de carne y hueso. Un lector que comprende el texto a partir de un horizonte de expectativas que no solo es personal, sino también de época, y que por tanto interviene la experiencia estética menos como individuo que como sujeto social (cf. Jauss, 1976: 173-174). También desde aquí este modelo se opone al de las escrituras mimético-referenciales, que son más autoritarias porque solo cuentan con una lengua (la dictada por la norma), que (atendiendo a esa norma) tiende a suplantarse su materialidad por un sentido. Pero también porque esa lengua y ese sentido pertenecen a un solo hablante, el autor, a quien otorga más habilidad lingüística y sobre el que pone todo el dominio de un discurso que llega al lector cerrado, como un bloque de forma-sentido que recibe y acepta (o no), pero del que no participa. Como alternativa, la opacidad de los desvíos y de los usos lingüísticos en su multiplicidad resultan mucho más democráticos, no solo porque reparten la toma de decisiones sobre el sentido entre más sujetos, sino también porque dan agencia a los hablantes más allá de la norma, trayendo experiencias verbales (mundos) más difícilmente interpretables y que por tanto requieren de unos lectores activos que produzcan los sentidos que no están dados por la literalidad textual.

Literalidad e indeterminación son así el haz y el envés de una literatura materialista que aquí quiero abordar desde su *dificultad*. Una dificultad que tiene que ver, primero, con unos usos lingüísticos desviados y extrañados de su función comunicativa, y que no se opondría a una literatura “fácil” —muchos desvíos literarios están contruidos sobre estructuras muy sencillas: tal es el caso de Samuel Beckett o de Gertrude Stein, por ejemplo—, sino a la normalidad sintáctica, gramatical y lógica de los usos lingüísticos apegados a la comunicabilidad. Una dificultad que, además, se opone a la mera asunción de contenidos para plantear la comprensión literaria como un proceso que, a partir del texto, tiene lugar en la conciencia de un lector que debe producir un sentido cada vez, en cada lectura, entendida ahora como concreción o actualización de los, en palabras de Umberto Eco, *ilimitados* (pero no infinitos) sentidos suscitados por el signo textual.¹³

¹³ Esta actitud hermenéutica resulta de un proceso de autocorrección que Umberto Eco realiza sobre posturas como las que defendió en *La obra abierta* (1962), donde la tensión entre el texto y el lector quedaba rota a favor del último, aun a riesgo de caer en lo que luego entendería como abusos interpretativos (cf. Eco, 1997: 33). Recuperar la tensión dialéctica entre texto y lector es la premisa que le lleva a apostar por una “semiosis ilimitada”, que restringe la variabilidad de la interpretación a los límites que impone la semiosis —es decir, a los criterios por los cuales puede decirse algo de algo o puede algo

La hipótesis que se va a defender en estas páginas es que, así entendida, la dificultad textual es política. Lo es en la medida que denuncia una normalidad que es ideológica, puesto que hace de la función referencial-comunicativa y del uso correcto la totalidad de la lengua –y, en consecuencia, también de la literatura, que quedaría asimilada a los usos comunicativos no literarios y por tanto despojada de su especificidad. Así, la escritura difícil, la que atiende a la materialidad y a la variabilidad de las lenguas, es política por la operación *crítica* que desencadena: al desviarse de la norma referencial y sintáctica, visibiliza, primero, la lengua misma en su transgresión, para, desde ahí, señalar la norma a la que esa transgresión no se adhiere (generalmente invisible) y, al hacerlo, descubrir que esa norma no es el todo de la lengua, sino solo una parte, y por tanto el estrechamiento de lengua y mundo que suponen las prácticas (literarias o no) que asociamos a la normalidad.

La dificultad textual es *específicamente* política: es la manera en que la literatura puede politizar mediante los mecanismos que le son propios. Desde esta posición va a leerse el tipo de politización que propone Cristina Morales en *Lectura fácil*, una novela que, como se avanzó al principio de este trabajo, no consideramos ni radical ni propiamente política, precisamente porque no interviene en las formas y porque no traduce a la lengua los problemas sociales que sus páginas refieren.

2. LECTURA FÁCIL NO ES FÁCIL NI ES DIFÍCIL: ES NORMAL

Traducir técnicamente el presente o reproducirlo: esta disyunción sirve para determinar si *Lectura fácil* es un libro político o si solo “tiene dentro” asuntos políticos. ¿Qué tipo de denuncia propone la novela y en qué suelo técnico se fundamenta? Morales toma el anarquismo como marco, y se lanza a una crítica contra los mecanismos de dominación que operan en las sociedades democráticas. El Estado y las medidas asistenciales, así como los partidos y colectivos comprometidos en la lucha

ser signo de otra cosa. Estos criterios que regulan la relación entre signo y objeto (entre la cosa y su sentido) responden a un principio general de semejanza, determinado, a su vez, por tres condiciones: un principio de economía, uno de causalidad y uno de no contradicción (cf. Eco 1992: 60)—. La semiosis ilimitada establece así una suerte de “condiciones mínimas” de la interpretación, y organiza un modelo hermenéutico que rechaza tanto el paradigma racionalista del sentido único (preestablecido) como la laxitud del paradigma hermético, que hace de la semejanza una simpatía universal y termina por perder de vista el texto (cf. Eco 1992: 36-51).

contra la desigualdad, son aquí el punto de mira: se trata de denunciar la ideología de lo “macho-facho-neoliberal” como paradigma de normalidad y normalización imperante en las sociedades “libres”. Frente a esa ideología, el texto de Morales invita a una “politización” en el sentido marxista clásico, es decir: a la apropiación de la “realidad” que ocurre por fuera del discurso de los dominadores.¹⁴ La novela puede leerse, de hecho, como el proceso de politización que, de manera más o menos voluntaria, emprenden las cuatro mujeres discapacitadas que la protagonizan. El grado de discapacidad de estas mujeres, primas entre sí y residentes en un piso tutelado en Barcelona, es inverso a su consciencia política: así Nati, la más discapacitada de todas y claro trasunto de la autora, aparece como una suerte de militante experta, muy severa en su lucha contra las normas del poder y con un altísimo conocimiento del lenguaje anarquista y de las tradiciones libertarias. La discapacidad pasa en su caso por una virulencia discursiva, por una especie de logorrea política teóricamente fundamentada pero disfuncional en tanto que no admite interlocutores (lo que en el libro se define como “síndrome de las compuertas”): de ahí que se la presente como la más radical de las cuatro. El resto de primas se enfrentan a la norma y denuncian la normalización en grado decreciente: Marga, ninfómana, se rebela a través de la acción y no del lenguaje; Patri y Àngels se muestran más amables hacia un sistema con el que intentan, a su manera, colaborar —una plegándose a la justicia e incluso delatando a sus familiares para conservar su piso, la otra acatando con todo el rigor que le es posible las reglas del programa de lectura fácil,¹⁵ que la orientan en la escritura de una novela autobiográfica por WhatsApp—.

Lectura fácil describe procesos de politización, pero ¿es una novela política? ¿En qué sentido lo es? Denuncia, es verdad, las trampas

¹⁴ “La politización es el proceso por el cual nos desprendemos de la ideología / y nos apropiamos de la realidad. / [...] La ideología es el conjunto de vaciles / de los que se valen muchos machos fascistas neoliberales y sus cómplices / para convencernos de que el dominio que ejercen sobre nosotras es bueno, / cuando lo que nos indica la realidad es que ese dominio, / para nosotras, es malo, porque nos hace sufrir. / El dominio solo es bueno para los dominadores. [...] (Esto es un resumen y adaptación de lo que dijeron en 1845 / los abuelitos cebolletas Karl Marx y Friedrich Engels)” (Morales, 2020: 233-234).

¹⁵ La lectura fácil a la que remite el título de la novela es un método para facilitar la accesibilidad de contenidos a personas con dificultades lectoras a través de diversas adaptaciones sintácticas y formales. Instituciones democráticas nacionales e internacionales entienden que este método garantiza el derecho a la información y a la cultura de los ciudadanos, por lo que está mencionado, por ejemplo, en la Declaración Universal de los Derechos Humanos o en la Constitución española.

ideológicas de la normalidad democrática, pero lo hace solamente en el nivel de la trama, es decir: de forma inespecífica, con una escritura que quizás no es “fácil” —el título es una provocación— pero que tampoco es “difícil” en el sentido que aquí se le dio a esta palabra. Una escritura que no privilegia el aspecto material del lenguaje y que por tanto no entiende la consistencia verbal-significante como superficie en la que se inscribe no tanto un significado como todo un proceso de producción de sentidos y de realidades sociales. La novela puede abordar un tema político, pero no es literatura política porque no señala *en (y con) la lengua* la ideología que sí señala *en el mundo* (ficcional); porque no logra desviarse de la normalidad discursiva y por tanto no abre el espacio literario a la multiplicidad de los usos lingüísticos que funcionan por fuera de las pautas de la corrección lingüística (Morales es incorrecta en otros ámbitos) ni de la lógica mimético-representativa.

Lectura Fácil es una novela referencial. Usa la lengua al servicio no sólo de una historia, sino también de una idea muy concreta de emancipación que, precisamente porque no pasa por el material verbal, aparece *como dada*, sin que el lector pueda interactuar con ella por fuera de la más mecánica descodificación. La relación que la obra establece con su comunidad lectora es tan desigual como la que señala entre Estado y sus ciudadanos: va de lo escrito a lo leído, de la autora al lector, sin que el texto solicite nada de la experiencia lingüística de quien lo recibe. Lejos de contar con él, Morales declara en una entrevista que la intención de su novela fue “atacar al lector”, al que sitúa de la parte de los dominadores y no de las dominadas —y politizadas— protagonistas (cf. Morales, 2019). El lector, que con altas probabilidades forma parte del sistema —sabe leer, es moderadamente independiente, tiene o dispone de algunas cosas, al menos de un libro, etc.— se ve privado aquí de toda agencia: primero de su agencia respecto al sentido de un texto altamente determinado, que sólo puede recibir; después de su agencia respecto a las injusticias sociales, que sólo puede reconocer (y reconocerse culpable en ellas). El libro ya viene con un diagnóstico político, y le deja fuera. ¿A favor de qué? No a favor de las oprimidas. Al menos no a favor de la variedad de espacios y formas que ocupa y toma la opresión. Sí a favor de un discurso preestablecido (en este caso, aproximadamente, el del anarquismo) que, no por ser marginal, está menos codificado ni menos dirigido que el discurso hegemónico que critica (puesto que funciona de manera unilateral). La experiencia “política” activada por el texto se agota en señalar la falta de politización de quien consume —y solo consume— la lengua que el texto usa. La

función que la estructura narrativa otorga al lector es, más allá de cierto ordenamiento de los acontecimientos, de tipo moral: le invita a reflexionar, conduce su lectura desde una radicalidad que, literariamente hablando, es bastante autoritaria —una voz, un sentido, unos discursos heredados—.

Así, recuperando el esquema propuesto Violeta Kesselman, el de Morales sería un caso de *mala* literatura política, puesto que acude a sintagmas y categorías “radicales” —“macho”, “machista”, “fascista”, “neoliberal”, “heteropatriarcado”, “dominadores” y un larguísimo etcétera— como marcas de distinción (es decir, de prestigio) y acumula referencias concretas —la PAH, Ada Colau, Juan Soto Ivars— para “dar la apariencia de un discurso históricamente situado” (Baigorria, 2013). Pero, por detrás de este realismo incómodo, el texto funciona como una pantalla referencial en la que el lector ve cómo les pasan cosas a los otros sin que ninguna de esas cosas le pase ni pase por él.

No obstante, Cristina Morales dice estar atenta a la lengua. En la entrevista citada, que concedió a *Infolibre* tras obtener el Herralde, declaró que el lenguaje fue su primera preocupación a la hora de escribir la novela, en el sentido de que quiso evitar la presentación arquetípica de las personas discapacitadas a través del “balbuceo” o las “frases inconexas” (Morales, 2019). Desde el enfoque crítico que orienta este trabajo, su decisión es contradictoria y se resuelve en falso. El balbuceo y la desconexión sintáctica son procedimientos lingüísticos que la norma codifica como “erróneos”: evitarlos implica apostar por que las discapacitadas pueden hablar *bien*, pueden construir frases *normales*, *como si fueran* no-discapacitadas. Es decir, que los desvíos, tartamudeos, repeticiones, etc., son *peores* que la sintaxis lógica de la lengua comunicativa normal. Esto es contradictorio porque las dificultades lingüísticas también son juzgadas como discapacidades (o aspectos de la discapacidad) y por tanto no deberían tener menos poder emancipatorio que el que Morales sitúa en las discapacidades intelectuales o físicas —por qué la disidencia verbal pasa por la agresividad y el insulto (cuya provocación es moral y no lingüística), frente la disidencia propiamente sexual de la ninfómana o a la disidencia propiamente física de los bailarines “no bípedos”, es algo que el libro invita a preguntarse—. Pero, además, el problema del lenguaje de las discapacitadas se resuelve en falso, porque la solución del balbuceo no se supera en una anormalidad lingüística *nueva*, sino que se opta por dotar a las protagonistas de una lucidez en el pensamiento y la expresión que, si bien se aleja de las normas sociales de la cortesía o la mesura, cumple en grado extremo las normas sintácticas de la lengua.

Morales describe su preocupación por el lenguaje en la misma clave política que sostiene argumentalmente su novela. Así, en otra entrevista dijo que quiso escribir una novela “antirretórica” (cf. Iglesia, 2018), lo que, en las coordenadas que la autora maneja, significa crear un dispositivo que funcione por fuera de los discursos que traducen a la lengua la *ideología* —esto es, el mundo codificado por los dominadores— para ser fiel a la *realidad* de las dominadas. La lengua del poder aparece, así, caricaturizada, encorsetada y señalada en la terminología de la Administración pública (en el lenguaje de jueces, trabajadores sociales, gerentes de CRUDIS, RUDIS y otros centros ocupados de, digamos, gestionar la discapacidad; o, como ejemplo extremo, en las normas adaptadas de escritura de los programas de lectura fácil), y frente a ella se opondrá la lengua libre (¿real? ¿antirretórica?) de la politización. Una lengua que, además de estar focalizada en Nati y por tanto reproducir una lógica discursiva fundamentada en el saber experto y en el dominio del idioma y de ciertas jergas militantes,¹⁶ se traduce técnicamente en una prosodia y un léxico relacionados con, de nuevo en palabras de la autora, “una oralidad que se haga entender” y que *desestetiza* (sic.) “en el sentido modernista del término” una escritura que no busca lo bello y sí lo comunicable, incluso lo “pedagógico” (cf. Nadal, 2019).

Tenemos, entonces, que frente a retórica burocrática del Estado y frente a la retórica preciosista de la Literatura, la antirretórica de Morales encuentra en el habla un acceso más directo a la realidad de los hechos. La distribución de la ideología y de la retórica que Morales plantea en sus declaraciones vuelve a ser problemática. De entrada porque parece olvidar que su material es la lengua escrita, y que por tanto no está trabajando con la oralidad, sino con una determinada configuración escrita de una determinada idea de lengua oral que, por otra parte, está fuertemente codificada en la historia literaria —basta recordar el “I HATE SPEECH” con el que Robert Grenier (Grenier, 1971: 6) denunció lo artificioso de la espontaneidad de las poéticas consolidadas por la generación que le precedió (que repitió insistentemente el gesto de, por ejemplo, Frank O’Hara en sus *Lunch Poems*), o este acertadísimo verso de Sergio

¹⁶ Justificadamente o no, todas las voces remiten a una, la de Nati, a quien la discapacidad le “sobreviene” mientras realizaba un doctorado, y que por tanto dispone de todas las herramientas que el sentido común de la cultura solicita. La novela muestra numerosos ejemplos de esta confusión y contagio entre voces narrativas, que dan como resultado un texto de narrador múltiple pero muy focalizado: las cuatro primas parten de las ideas de Nati, incluso de sus expresiones, muchas veces para argumentar posiciones distintas.

Raimondi: “No por insertar el cardo en el surco del verso / el verso se hará local” (Raimondi, 2001: 109), que viene a señalar, entre otras cosas, que las marcas de oralidad o de situación son ornamentales y accesorias, inesenciales, si no comprometen de forma integral todo un uso del lenguaje—. Es decir: Morales olvida la cadena de mediaciones ideológicas que operan en la presunta transparencia (comunicabilidad) de este uso lingüístico, así como las implicaciones políticas que tiene un planteamiento que busca ser “pedagógico”, esto es, que se adjudica una posición de saber respecto a un receptor que imagina (y por tanto determina) pasivo. Pero además, el recurso a la oralidad como alternativa a la retórica literaria o burocrática no abandona el paradigma normal (también retórico) de la representación: busca reproducir cierta naturalidad y cierta frescura de la lengua, algo así como su funcionamiento “real”, y parece considerar que en esa lengua, “libre”, se transparenta una verdad objetiva (la realidad frente a la ideología) y subjetiva (las emociones sinceras, no filtradas por la norma y en este caso clínicamente descontroladas, de los sujetos que hablan).

Incluso en los pasajes más orientados hacia la lengua y sus usos, como los capítulos dedicados a reproducir la novela que está escribiendo Àngels, el texto de Morales se resiste a compartir con el lector la responsabilidad en la producción de sentido en que consistiría, literariamente hablando, su politización. Àngels escribe sus memorias en un grupo de WhatsApp donde una serie de compañeros supervisan tanto el contenido generado como la adecuación de su escritura al método de lectura fácil. Este formato plantea una situación interesante a efectos narrativos y permite que, en los capítulos focalizados en Àngels, la función referencial que domina, junto a la expresiva, el resto de la novela, pierda su privilegio a favor de la función fática —el soporte-teléfono está siempre presente— y, sobre todo, de la metalingüística —a la que quedan subordinadas las demás—. Las referencias al código general de la lengua española y a las pautas específicas del programa de lectura fácil interfieren en los hechos narrados y determinan por completo el contenido de la historia: Àngels reflexiona sobre su éxito o su fracaso en la aplicación de un protocolo que se preocupa, en muchas ocasiones, de explicar,¹⁷ y que llega a confundir con

¹⁷ Lo explica, entre otros muchos lugares, aquí: “En la página 72 del libro titulado / ‘Lectura fácil: Métodos de redacción y evaluación’, / escrito por Óscar García Muñoz / del Real Patronato sobre Discapacidad / del Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad, / se dice que hay que eliminar todo tipo de contenido, / ideas, vocablos y oraciones innecesarias. / Contenido significa lo que hay dentro del libro. / Vocablo

el hablar *correcto*. La resistencia a la norma que opera en estos fragmentos es literariamente más eficaz que la de los pasajes de denuncia más “directa” (como los de Nati), pero se le atribuye a un personaje ingenuo, que trata de obedecer y no lo consigue, esto es: que se politiza sin querer. Àngels es la menos discapacitada de las primas, y su texto se presenta como el menos radical, totalmente determinado por las reglas de la normalidad médica y psicológica. Su desobediencia, indeseada para ella, sólo se politiza en el lector, a quien el texto le otorga ahora un mayor grado de responsabilidad interpretativa —incluso se dirige a él directamente, por ejemplo, cuando al principio del cuarto capítulo de su novela, Àngels escribe: “He vuelto, queridos lectores y lectoras. / Gracias por haber esperado / a que me volviera la inspiración” (Morales, 2020: 330)—.

De este modo, en el modelo de politización lingüística propuesto por Cristina Morales siempre pierde alguien: el lector-culpable en las acusaciones de Nati, el personaje-ingenuo en las reflexiones de Àngels. Es interesante, en este sentido, que los procedimientos de adaptación que Àngels sigue en su escritura (sintaxis simple, salto de línea, etc.) se repliquen en el que se presenta como el documento más radical y más politizado de la novela, escrito por la más discapacitada de las primas: el fanzine anarquista *Yo, también quiero ser macho* (Morales, 2020: 229-268). El juego de espejos es evidente: el texto más normal realizado por la más normal de las protagonistas tiene la misma forma que el texto más radical de la menos normal de las cuatro. El fanzine es una crítica del discurso de la normalidad expresada en una forma extrema de normalización del discurso. Y aunque la ironía es evidente, la operación formal del fanzine funciona peor —es menos política— porque se trata de un texto mucho más determinado y que vuelve a ser pedagógico —es decir: que vuelve a expulsar de su radicalidad al lector—.

Lectura fácil no es fácil. La novela denuncia precisamente lo intervenida que está la facilidad. Lo ideológica que es —a este respecto,

significa palabra. / Oraciones significa frases, / no oraciones de rezar. También dice en la página 72 / que hay que contar solo lo que se necesita saber / y dejar fuera lo que no va a utilizar el lector” (Morales, 2020: 103). El grado de asimilación por parte de Àngels de la norma impuesta por el protocolo de lectura fácil se demuestra en el capítulo en que comparece como testigo en el juicio que valora el procedimiento de esterilización de su hermana Marga. Allí le exige a la jueza que instruye el caso que el registro de sus declaraciones se redacte “en lectura fácil” además de “en normal”. Tras invertir todo su tiempo ante el tribunal a explicar una vez más en qué consiste este método, y ante la negativa final de la jueza, Àngels se niega a testificar (cf. Morales, 2020: 308-315).

parece pertinente lo que Ángels escribe en el último capítulo de sus memorias, recuperando la agencia que el texto parecía haberle quitado: “Se dice que para incumplir las normas / primero hay que conocerlas. / Por eso yo he escrito todas las normas que me salto, / para demostrar que no me las salto sin saber, / sino sabiendo. // Es un acto de rebeldía” (Morales, 2020: 413)—. Pero *Lectura fácil* tampoco es difícil. Porque, como expuse más arriba, difícil no significa aquí lo contrario de fácil. Lo contrario de difícil es *normal*. *Lectura fácil* es una novela normal: pone la idea por encima, por delante y por fuera de la lengua; privilegia la comunicación sobre la producción de sentido. Aunque lo comunicado sea una idea política, aunque emita una denuncia, la novela es apolítica en su uso del lenguaje. Más que apolítica, despolitizadora, puesto que funciona dentro de los márgenes retóricos establecidos por la institución literaria. El suyo es un lenguaje inespecífico, que no traduce las desigualdades y los conflictos sociales al material de la literatura. No es, por tanto, un texto “radical”, como la crítica lo describe; en todo caso es un texto que reproduce “pedagógicamente” algunas ideas políticas radicales.

3. REGISTRO VS. TRADUCCIÓN: DOS TRATAMIENTOS LITERARIOS DE UNA ASAMBLEA

¿Cuál sería la alternativa? ¿Qué propone Violeta Kesselman, por ejemplo, en textos como *Intercambio sobre una organización* (2013) o *Morris* (2019)?¹⁸ Frente al texto “radical” de Cristina Morales, politizado por el tema y disconforme por el tono, pero referencial, dirigido y lingüísticamente correcto, autoras como Kesselman escriben textos críticos, cuyo contenido, también político, no está referido y sí traducido a la lengua. Frente a una radicalidad “puesta” en la literatura, una literatura por sí misma radical: política, una vez más, porque es capaz de señalar los límites de la normalidad referencial y, por tanto, de ensanchar la lengua, la literatura y el mundo que una y otra contienen y expresan.

Para concretar las hipótesis propuestas, este epígrafe se ocupará de ejemplificar la distancia procedimental que media entre el modelo-Morales y el modelo-Kesselman en un caso concreto: el tratamiento que ambas hacen de la asamblea como espacio de discusión política. *Lectura fácil* reproduce tres asambleas del grupo de okupación del Ateneo

¹⁸ Pero también Sergio Raimondi en *Poesía Civil* (2001), Martín Gambarotta en *Relapso + Angola* (2005) o María Salgado en *Hacia un ruido* (2016), entre otros.

anarquista de Sants, que ayuda a Marga (conocida en ese ámbito por el pseudónimo de Gari Garay) a salir de piso tutelado que comparte con sus primas para intentar vivir de manera independiente en un piso okupado. Los tres capítulos dedicados estas asambleas (Morales, 2020: 85-95, 189-210 y 345-365) asumen la forma de actas: la segunda y la tercera son transcripciones de grabaciones tomadas en el directo del encuentro asambleario, con lo que la lengua que emplean pretende reflejar sin mediaciones un intercambio oral; el capítulo restante (que es el primero con este formato) es un documento más elaborado, que aparece atribuido a uno de los participantes, apodado Jaén, del que se dice que es “el que mejor escribe” y que lo hace “en plan libro” (Morales, 2020: 189 y 345). Aunque la operación de Morales es interesante desde un punto de vista referencial (efectivamente reproduce algo del intercambio oral de las asambleas) y fático (da cuenta del canal y de los procedimientos de escritura que en cada caso determinan la forma del acta¹⁹), y aun si se atreve a hacer entrar una escritura *a priori* tan antiliteraria como la de las actas en el espacio ficcional de una novela, su reflexión termina quedándose en lo anecdótico. De entrada, porque la codificación de la lengua oral está bastante estereotipada: no hay mucha diferencia entre las voces de cada uno de los participantes, y el grado de coherencia y cohesión del conjunto es propio de la norma escrita, con algunos titubeos programados (mínimas interrupciones, puntos suspensivos, etc.). Pero, además, porque la reelaboración escrita de la experiencia asamblearia que se da en la primera acta no incorpora formalmente nada del desorden militante que tiene por objeto, sino que reproduce la norma referencial en su grado más logrado: el del registro culto del “libro” normal, es decir, un trabajo de síntesis en el que la claridad de lo acontecido prima y donde el objetivo es eliminar el ruido y la problematicidad que las asambleas, por naturaleza, tienen.

El comienzo de esta primera acta ya da una muestra de cómo, digamos, se organiza el disenso:

¹⁹ Por ejemplo al principio de la tercera acta: “Murcia: Hoy si os parece bien escribo el acta yo. [...] Lo voy a hacer como lo hizo Palma, que me es más fácil que como lo hace Jaén que lo escribe todo en plan libro. [...] Pues eso que pongo la grabadora y luego lo paso. [...] Jaén: Ya verás que transcribir es veinte mil veces más pesado y más lento que hacerlo en plan libro como tú dices, porque transcribir es parar, retroceder, adelantar... Y. En plan libro es tomar notas y luego hilarlas, fin” (Morales, 2020: 345).

Del inventario de viviendas vacías susceptibles de ser okupadas, la compañera Gari Garay pide ayuda a la asamblea para revisar el piso de la calle Duero nº 25, el de la calle Viladecavalls y la casa del pasaje Monsén Torner. *Menciona explícitamente* el número de la calle Duero que le interesa porque, *según sigue diciendo la compañera*, en esa calle hay más viviendas inventariadas, y *recalca* que salvo por esta vez siempre y en toda conversación ha mantenido los números en secreto.

La compañera Mallorca *le hace notar* que revisar un piso y entrar a okuparlo son casi siempre la misma cosa, salvo que el piso esté en tan malas condiciones de habitabilidad que haya que dejarlo. Esto es así, *sigue diciendo Mallorca*, porque abrir un piso puede ser muy complicado y llevar mucho tiempo y planificación, e implicar a muchas compañeras, de modo que no es factible revisar varios previamente para después elegir (Morales, 2020: 85; el subrayado es mío).

Además de la claridad con la que la situación abordada en la asamblea comparece en la primera oración del fragmento, resulta llamativo el modo en que conectores textuales como los destacados —“menciona”, “según sigue diciendo”, “recalca”, “le hace notar”, “sigue diciendo Mallorca”— dan a la situación asamblearia una consistencia argumental de la que, en su versión no-escrita (pre-escrita), carecería. Es cierto que el acta propuesta es una reelaboración casi literaria ordenada por uno de los participantes, pero el plus de composición que se le presupone a un escrito de este estilo no parece compensado de ningún modo en el libro, ni siquiera para dar cuenta de la parcialidad que implica que una sola persona testimonie un proceso que implica a varias. Solo al principio de la segunda acta se refiere de pasada las diferencias entre la escritura de cada uno de los miembros de la asamblea (cf. Morales, 2020: 189), sin que esas diferencias queden reflejadas, no obstante, en ningún sitio —tampoco, como enuncié más arriba, en las actas transcritas, donde las voces de los participantes no se caracterizan por ningún rasgo distintivo: todas las personas hablan básicamente igual—. ²⁰

La forma en la que Violeta Kesselman se acerca literariamente a la situación asamblearia (en este caso, a una asamblea sindical) en el relato

²⁰ Coletillas como “tía”, “tío”, “jajaja”, etc. son una constante en las dos actas transcritas, indiferenciando la actitud y la dicción de quienes las usan, y creando un flujo lingüístico que, de no estar separado —casi teatralmente— por los nombres de quienes intervienen, y de no operar algunas veces en la lógica pregunta-respuesta, podría leerse de corrido, como perteneciente a un único emisor (por ejemplo, en las páginas iniciales de la segunda acta, cf. Morales, 2020: 189 y ss.).

“Programas” de *Intercambio sobre una organización* (Kesselman, 2013: 47-57) es decididamente distinta. Bajo la premisa de que “en literatura, hay que ir por una suerte de neomodernismo donde el estilo juegue un papel fundamental [y] los versos tengan algo del conflicto del lenguaje que se registra en la sociedad” y de que con “la sintaxis enrevesada” de *Intercambio* quería transmitir “algo de la tensión de cualquier proceso organizativo” (Chacón, 2013), Kesselman asume el tráfico de puntos de vista propio de la charla política casi como un *a priori* de su concepción literaria, que tiene inevitablemente consecuencias en el nivel formal.²¹ Lo que le interesa del proceso asambleario es que es un caso, quizás privilegiado, de puesta en acto de la organización colectiva de la militancia. Le interesa, pues, lo problemático y lo productivo de esa colectividad, que ya no pretende describir ni ordenar, sino hacer pasar por la lengua (traducir técnicamente). Es por eso que Kesselman no persigue el registro pretendidamente literal ni el ordenamiento narrativo de la asamblea (aun si es ficticia), a la manera de las transcripciones o las reelaboraciones de Morales, sino que quiere trasladar las tensiones políticas que le son propias al relato. Y puesto que estas tensiones son universales (se dan siempre en cualquier proceso colectivo), ese relato se caracteriza, de entrada, por tipificar a los personajes, hacerlos generalizables, ya que la subjetividad individual no interesa como horizonte político.²² Así, aunque algunos personajes tengan nombre,

²¹ “Esa idea de que en una charla política necesariamente intercambiás puntos de vista tiene consecuencias a nivel formal en el texto: para empezar, en términos de estilo fuerza a reemplazar la subjetividad vaciada y mortuoria que todavía sigue rigiendo a gran parte de la literatura argentina por una subjetividad que está todo el tiempo pensando sobre la situación, sobre los cursos de acción posibles. Y eso a la vez te abre la puerta a muchas cosas: cómo incorporar un lenguaje oral, o también por ejemplo cómo escaparle a esa referencialidad convencional que se limita a mencionar marcas o lugares de veraneo; eso era en parte lo que buscaba, en lugar de quedarme nada más en el gusto por la superestructura, los grandes nombres, o la discusión general. Y también esa idea de intercambio era también una manera de encarar la narración sin necesidad de construir personajes muy definidos y puntuales que llevaran adelante la trama, cosa de la que quería en parte prescindir para tratar de narrar un proceso colectivo” (Baigorria, 2013).

²² “Y ese sistema formal el desafío principal que tenía o que sigue teniendo es cómo narrar algo de la manera más despersonalizada posible, sin personajes fuertes, precisamente porque lo que me interesaba era el movimiento que puede desarrollar una organización en su conjunto, donde cada personaje está ahí en función del todo. Lo último que quería era contar las historia del personaje X, Y o Z con la militancia o la política como telón de fondo, que es un recurso perezoso; más bien era al revés: lo que importaba era el actor social de conjunto y el hecho de que, en esa situación de colectivo político, como una

importan más por su función o por su, digamos “exportabilidad” (su capacidad para ser reconocidos en circunstancias similares): “el gordo” es el jefe, Jotaeme es el líder, “el albino” es el que domina la terminología marxista, a una chica se le conoce como “la de los pendientes de gato”, etc. No hay protagonistas (ni tramas) en un texto que, como todos los de *Intercambio*, se aleja de la narración tradicional: no interesa el individuo, sino la organización colectiva y los problemas sociales que se sufren y resuelven en común. Interesa lo que concierne a todos: el contexto, la circunstancia. Y una circunstancia política —como por ejemplo una asamblea— tiene muchos más elementos de los que pueden describirse “objetivamente”: implica todo el *background* sobre el que se construye, sus jergas y sus presuposiciones, los códigos que quienes participan emplean y a través de los cuales se comprenden (o no). La sensación de inmediatez oral o de transparencia descriptiva son aquí rechazadas; no se trata de *aclarar* lo que una asamblea sea o lo que en ella pase, sino de reproducir su complejidad, de dejar ver su aparato teórico, terminológico y procedimental. Por ejemplo:

Si fueran cien, tendrían que encontrar un conductor; al ser seis, la horizontalidad es al mismo tiempo lujo e imperativo. Algo se le aparece a Jotaeme: por el cociente entre compañeros concientizados y horas/charla destinadas a ese fin, o de uno a cinco, cuánto funciona la puesta en discurso del concepto de solidaridad. En un sistema binario, funciona. Es una pregunta. El calor de febrero deja de presionarle el cráneo cuando puede decir esto: la línea pragmática señala que solamente los beneficios concretos llevan a ampliar la base, y que la concientización es un modelo ideal al que se tiende como horizonte. La conducción se forma como un precipitado de la base, que crea el logro, el cual a su vez amplía la base, que puede empujar el logro, que llama a más base, que no deja de lograr (Kesselman, 2013: 50).

A Jotaeme, que desde el principio conduce la lucha sindical de los trabajadores contra “el gordo”, se le plantean problemas organizativos que no se tratan como tal en la asamblea —no podrían, por tanto, formar parte de un acta, porque nunca se explicitaron—, pero que sí le condicionan a la hora de imaginar la acción política. La preocupación por la horizontalidad,

instancia de formación muy rica, se produce todo el tiempo una discusión sobre perspectivas, con opiniones, distintos niveles de conciencia sobre la coyuntura y los cursos de acción, hipótesis y contrahipótesis (por eso en el título además de la palabra «organización» está la palabra «intercambio»)” (Chacón, 2013).

propia de la mayoría de los movimientos sociales de izquierdas, comparece como condicionamiento estratégico y teórico, pero aplicado a una situación concreta: aquí no es tan difícil de lograr como suele serlo en otros colectivos gracias al número de personas implicadas (solamente seis). Las circunstancias concretas de la asamblea se mezclan así con las condiciones generales de lo asambleario o de los procesos de politización, como la misma horizontalidad, la concientización de los compañeros, la capacidad de conducir y dejarse conducir, la solidaridad, etc. Se mezcla, pues, la descripción de la situación con las condiciones de esa situación y con la jerga y demás “escoria lingüística” que la hace posible —en este caso de orientación marxista: “aparecían palabras que los otros no reconocían en sus vocabularios, patronal, plusvalía, hasta salario en vez de sueldo” (Kesselman, 2013: 48)—. Esta manera de mezclar e interrelacionar el plano de la realidad y el del discurso es muy característico del estilo de Kesselman, donde el lenguaje sobre todo, pero también otros aparatos mediadores, se confunden diegéticamente con “lo real”.²³

También en el nivel de la sintaxis, este fragmento presenta más complejidad que las actas de *Lectura fácil* en cualquiera de sus formas. Especialmente interesante resulta, en este sentido, la última frase, donde el juego de repeticiones y variaciones imprime un ritmo más propio de la poesía que de la prosa, si atendemos a las formas tradicionales de distinción y clasificación genérica. Al mismo tiempo, estas repeticiones atienden a una lógica de acumulación y efectividad que no responde solo a intereses rítmicos, sino que reproduce una estrategia política: convergen pues, en este uso del lenguaje, una tendencia hacia el polo de la poesía y otra hacia el polo del ensayo o del análisis político, que extrañan un discurso que el lector no sabe bien dónde ubicar ni, de entrada, cómo interpretar. No hay mensaje claro en estas palabras, no hay economía

²³ Así ocurre al final de este relato con la mediación técnica del correo electrónico —“La de aros le escribe a Jotaeme en su manera punzante: / No sé dónde vive, tengo que saberlo. Más que al gordo en sí quiero encontrar su casa, para mandarle un telegrama que diga: vas a ver, me echaste, va a ir el fisco a / perdón se mandó solo: / destruirte” (Kesselman, 2013: 57)—, un aparato que es determinante también en “Intercambio sobre una organización” (Kesselman, 2013: 7-14), el relato que da título al libro. Aunque no me da tiempo a desarrollarlo aquí, resulta muy interesante también como el aparato fotográfico interactúa con los acontecimientos narrados en el fragmento de *Morris* ocupado de la famosa foto del empresario Carlos Bulgheroni en Afganistán (Kesselman, 2019: 27-29), donde palabras técnicas como “sobreexpuesto”, “cortado a ras”, “primer plano”, etc., se utilizan indistintamente para referir un hecho histórico y su registro, dando cuenta de lo difícil que es separar la realidad “pura” de sus mediaciones.

comunicativa, como tampoco la había cuando, un poco antes en el mismo fragmento, Kesselman asume y retuerce la lógica lingüística de la probabilidad para aplicarla a una situación no científica —“por el cociente entre compañeros concientizados y horas/charla destinadas a ese fin, o de uno a cinco, cuánto funciona la puesta en discurso del concepto de solidaridad”—, o cuando justo después toma la decisión de no hacer una pregunta pero decir que sí la hace —“En un sistema binario, funciona. Es una pregunta”—. Estos son sólo algunos ejemplos del tipo de trastocamiento sintáctico que caracteriza a la autora, y que obliga al lector a detenerse y volver a atrás, haciéndose consciente de una lengua *anormal* (desviada) que no dice inmediatamente un sentido que, por tanto, se ve en la obligación de co-producir en diálogo con la materia textual.

CONCLUSIONES. LA MÁS PROPIA LITERATURA POLÍTICA (SER DIFÍCIL HOY)

Las páginas y los ejemplos anteriores dan cuenta de que el hecho de contener motivos políticos no garantiza que un texto sea político: tanto Violeta Kesselman como Cristina Morales abordan cuestiones como la militancia, las formas de exclusión y de resistencia, los problemas de la acción colectiva, etc., pero sus escrituras tienen efectos de politización muy diferentes. La hipótesis de que Violeta Kesselman hace una literatura *propia* política está fundamentada en la potencia de la lengua literaria que, usada *específicamente*, puede denunciar el paradigma de la comunicabilidad y la corrección como instrumento (ideológico) del poder. Y puesto que Cristina Morales no explota esta potencia, puesto que no desvía la norma lingüística ni el canon de la literatura, su novela no puede leerse aquí desde la radicalidad política que la crítica le ha otorgado: su denuncia sucede en el nivel de los temas, pero es compositivamente conformista, consensual, despolitizadora. Porque, más allá del mensaje, la composición literaria —entendida como juntura necesaria de forma y contenido— puede politizar en muchas dimensiones la experiencia del mundo de quien lee y la concepción hegemónica de la escritura. Primero, puede politizar el lenguaje literario, al que otorga una especificidad que lo libera de su subordinación a la eficacia y la claridad de los usos lingüísticos comunicativo-referenciales (esto es: no artísticos). Puede politizar, además, el propio texto, que funciona en su diálogo con el lector y por tanto deja de servir a un mensaje único impuesto por el autor. Puede politizar, por fin, la experiencia de lectura, que se vuelve más democrática

porque convierte al lector en un productor de lengua y sentido, en un sujeto que toma decisiones y que ya no se limita a descodificar y consumir las ideas pensadas por otros.

Estas páginas abordaron el interés por la lengua y la composición literaria en clave de su dificultad. Una dificultad que fue explicada en función de un uso desviado de la lengua y de la indeterminación semántica que, producida por este desvío, permite que el texto cuente con el lector ya desde su estructura. Se defendió esta experiencia estética ampliada, que trasciende el objeto-texto para implicar todos los procesos de lectura que ese texto activa, como la forma más política de literatura. La más propia y la más específica literatura política, que no se preocupa tanto de transmitir hipótesis como de comprometer a los agentes implicados en la experiencia estética a partir de la relación que mantienen con el material verbal.

Literatura materialista y literatura radical, literal, a superficie. La dificultad se entendió aquí, con Violeta Kesselman, como traducción técnica de un presente que es, también, la marca de historicidad de los objetos literarios. En la misma línea (pero mucho antes, en 1926), Gertrude Stein había definido la *composición* como el correlato del *time-sense* (sentido del tiempo): es decir, como el elemento nuevo y extraño que ordena un mundo también nuevo, un presente todavía no ajustado a ningún relato. La composición es para ella lo que cambia entre las generaciones,²⁴ lo que distingue unas épocas de otras y, en consecuencia, también lo que las épocas van asimilando y progresivamente dejando atrás. De ello se deduce que, además de específicamente literaria, la dificultad es tan histórica como histórica es la normalidad: ambas están sujetas al cambio. Lo normal se va ensanchando porque incorpora aspectos de lo difícil, que debe transformarse para seguir teniendo efectos transgresores. Las formas referenciales del naturalismo, por ejemplo, que fueron nuevas en el siglo XIX, sirvieron para legitimar en la literatura espacios y sujetos socialmente marginados, pero una vez que estos dejaron de ser invisibles, sus efectos sobre el presente quedaron en buena medida anulados. Por eso, tal como se agotó la potencia política de novelas referenciales como *Lectura fácil*, llegará un momento en que la dificultad sintáctica al estilo Kesselman

²⁴ “The only thing that is different from one time to another is what is seen and what is seen depends upon how everybody is doing everything. This makes the thing we are looking at very different and this makes what those who describe it make of it, it makes a composition, it confuses, it shows, it is, it looks, it likes it as it is, and this makes what is seen as it is seen. Nothing changes from generation to generation except the thing seen and that makes a composition” (Stein, 1998: 523).

también se establezca y no proponga extrañamiento alguno. Por eso, el interés por la composición, por la dificultad y por el arte político no puede cerrarse en una práctica ni en un estilo: es una pregunta viva. También en literatura, ser político (ser difícil) es un problema histórico. La pregunta siempre es coyuntural: cómo ser político significa cómo ser político *hoy*.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor W. (2004), *Teoría estética*, Madrid, Akal.
- Baigorria, Martín (2013), “Me interesaba narrar un proceso colectivo”, *APU-Cultura*, en <http://www.agenciapacourondo.com.ar/cultura/me-interesaba-narrar-un-proceso-colectivo> (fecha de consulta: 15/01/21).
- Chacón, Pablo (2013), “Cierta literatura actual, ¿no está a la derecha de la sociedad?”, *Télam*, en <http://www.telam.com.ar/notas/201308/28235-cierta-literatura-actual-no-esta-a-la-derecha-de-la-sociedad.html> (fecha de consulta: 15/01/21).
- Deleuze, Gilles (2010), “Bartleby ou la formule”, en *Critique et clinique*, París, Minuit, pp. 89-114.
- Eco, Umberto (1992), *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen.
- Eco, Umberto (1997), “Interpretación e historia”, en Umberto Eco *et al.*, *Interpretación y sobreinterpretación*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 33-55.
- Eichenbaum, Boris (2012), “La teoría del método formal”, Tzvetan Todorov (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 31-76.
- Grenier, Robert (1971), “On Speech”, *This*, 1, pp. 6-7, disponible en <http://eclipsearchive.org/projects/SPEECH/html/contents.html> (fecha de consulta: 20/01/23).
- Iglesia, Anna M^a (2018): “Es imprescindible aprender a hablar bajo parámetros diferentes a los del poder”, *Librújula*, en

<http://www.librojula.com/entrevistas/2300-cristina-morales-es-imprescindible-aprender-a-hablar-bajo-parametros-diferentes-a-los-del-poder> (fecha de consulta 20/01/21).

Ingarden, Roman (2005), *La comprensión de la obra de arte literaria*, México, Universidad Iberoamericana.

Iser, Wolfgang (1987), *El acto de leer*, Madrid, Taurus.

Iser, Wolfgang (1989a), “La estructura apelativa de los textos”, en Rainer Warning (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, pp. 133-148.

Jauss, Hans-Robert (1976), *La literatura como provocación*, Barcelona, Península.

Kesselman, Violeta (2013), *Intercambio sobre una organización*, Buenos Aires, Blatt y Ríos.

Kesselman, Violeta (2019), *Morris*, Buenos Aires, Páginas Amarillas.

Kesselman, Violeta, Ana Mazzoni y Damián Selci (eds.) (2012), *La tendencia materialista. Antología crítica de la poesía de los 90*, Buenos Aires: Paradiso.

Morales, Clara (2019), “Con *Lectura fácil* quería poner al lector en la diana”, *Infolibre*, en https://www.infolibre.es/noticias/cultura/2019/01/17/cristina_morales_con_lectura_facil_queria_poner_lector_diana_90826_1026.html (fecha de consulta 20/01/21).

Morales, Cristina (2020), *Lectura fácil*, Barcelona, Anagrama.

Nadal Suau, Josep Maria (2019), “Solo he dejado de escuchar chistes sobre mi acento andaluz después de ganar el Premio Herralde”, *Pliego Suelto*, en <http://www.pliegosuelto.com/?p=27543> (fecha de consulta 20/01/21).

Perec, Georges (1992a), “Le Nouveau Roman et le refus du réel”, en *LG. Une aventure des années soixante*, París, Seuil, pp. 25-45.

- Perec, Georges (1992b), “Pour une littérature réaliste”, en *LG. Une aventure des années soixante*. París, Seuil, pp. 47-66.
- Perec, Georges (1992c), “Engagement ou crise du langage”, en *LG. Une aventure des années soixante*, París, Seuil, pp. 67-86.
- Pujals, Esteban (1992), “Language: un proyecto radical para la escritura de fin de siglo”, en E. Pujals (ed.), *La lengua radical. Antología de la poesía norteamericana contemporánea*, Madrid, Gramma, pp. 9-56.
- Raimondi, Sergio (2010), *Poesía Civil*. Bahía Blanca, 17grises [2001].
- Santamaría Alberto (2018), *En los límites de lo posible. Política, cultura y capitalismo afectivo*, Madrid, Akal.
- Shklovski, Viktor (2012): “El arte como artificio”, en Tzvetan Todorov (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 77-98.
- Stein, Gertrude (1998), “Composition as Explanation”, en Catharine R. Stimpson y Harriet Chessman (eds.), *Writings 1903-1932*, Nueva York, The Library of America, pp. 520-529.
- Todorov, Tzvetan (2005), *Crítica de la crítica*, Barcelona, Paidós.