

Simona Ioana Leonti

Universidad "Alexandru Ioan Cuza" de Iași

**Emilio J. Gallardo-Saborido, Urša Geršak,
Maja Šabec (eds.); Giuseppe Riccardi,
Ilinca Ilian (dirs.), *Literatura en práctica:
Retos profesionales de lectura,
traducción y edición en la era digital.
Manual y cuaderno de actividades.*
Liubliana: Editorial de la Universidad de
Liubliana, Medvode: Malinc Ediciones,
2024, 974 pp.**

Por su fundamental contribución hacia un mejor entendimiento del contexto histórico y sociopolítico actual y del pasado, así como por el acierto en moldear valores y desarrollar el pensamiento crítico, la enseñanza de la literatura ha marcado, desde siempre, un ámbito predilecto para las iniciativas innovadoras. Es en este campo, el de la enseñanza de la literatura escrita en español en el siglo XXI, que se inscribe el proyecto LITPRAX: "Literature in Praxis: Professional challenges of reading, translating and editing in digital age", que reúne a un equipo de investigadores y docentes de Eslovenia, Rumanía, Serbia y España bajo el marco de un programa Erasmus+ desarrollado entre principios de 2021 y mediados de 2024. Tomando como premisa los rasgos sociales y culturales determinantes del presente, es decir, una época en la que la única constante es el cambio, dominada por una imperante velocidad, una sociedad de lo instantáneo, resulta fácil entender la necesidad —que los estudiantes ponen de manifiesto mediante las encuestas realizadas a principios del proyecto— de una mayor apertura hacia la vertiente más reciente de la literatura contemporánea escrita en español y la preferencia por un planteamiento deliberadamente más práctico, así como el "marcado interés por el mundo cultural-económico-social relacionado con el libro y el especial apego al fenómeno de la traducción en todos sus aspectos" (13). Como resultado de estas

necesidades se publica el manual *Literatura en práctica: Retos profesionales de lectura, traducción y edición en la era digital* en un formato moderno y accesible, en perfecta compatibilidad con las expectativas de un nativo digital. Fruto del programa Erasmus+ llevado a cabo, el *Manual y cuaderno de actividades LITPRAX* viene precedido por “un curso universitario LITPRAX concebido para los alumnos de estudios hispánicos, adaptable a los niveles grado y máster, que desarrolla las destrezas lectoras” (12), a los que se añade una extensa base de datos acerca de la recepción de la literatura del siglo XXI escrita en lengua española en Eslovenia, Rumanía y Serbia.

El libro se estructura en torno a dos grandes ejes, conforme al doble propósito didáctico y práctico declarado desde el título: *Manual y Cuaderno de actividades*, aparte de la “Presentación general”, que plantea las líneas directrices del proyecto, un resumen del propósito y alcance de la obra, así como la disposición de los capítulos.

El manual acata a la tradicional división de la literatura por géneros, cumpliendo así una vez más con su declarada vertiente didáctica: el primer capítulo se dedica a la narrativa, aunando reflexiones teóricas en torno a las principales “líneas de desarrollo de la narrativa en español en el siglo XXI” (25). El segundo capítulo del *Manual* explora los “rasgos temáticos y formales en la poesía en español del siglo XXI” (329), mientras que el tercer capítulo, *El teatro del nuevo siglo*, incide en las principales tendencias de la producción teatral del siglo XXI, insistiendo no solo en la presentación de los integrantes de la nueva generación de dramaturgos (tanto de España como de Latinoamérica), sino ofreciendo una mirada de conjunto, situándolos como parte de un engranaje histórico, social y político, como testimonio de una determinada situación histórica y cultural. El *Manual* se cierra con una reflexión en torno a la lectura como hábito y como herramienta para comprender el mundo circundante. El apartado que se titula *Del manuscrito al lector: la importancia de lecturas mediadoras para la existencia del campo literario* lleva a cabo una necesaria e innovadora labor de sistematización y presentación teórica del recorrido de una obra literaria, desde su redacción siguiendo la línea de difusión (a cargo del mundo editorial) hasta la recepción (que involucra directamente a los lectores) y la transformación (reseñas, blogs, artículos en revistas de especialidad, etc.), destacando la condición de productos culturales que adquieren los libros en el proceso. Este capítulo final pone de manifiesto los diferentes niveles del sistema literario, en un análisis que entrelaza otros actantes en la tríada canónica autor - texto - lector; se incide en la importancia de los mediadores (editores, revisores, etc.), responsables de la buena acogida del texto en el mercado literario. Destaca el afán de proporcionar una respuesta informada y pertinente en torno a conceptos como el canon literario, la literatura como arte o mercancía, el proceso de difusión y distribución del texto literario, las formas de recepción literaria, la autoría y los derechos de autor.

El primer capítulo, *Líneas de desarrollo en la narrativa en español en el siglo XXI*, recoge las principales líneas de evolución con respecto a la literatura de los siglos anteriores: cambios en el tratamiento del espacio y del tiempo, con el predominio de la retórica del desplazamiento espacial (se narran errancias, trayectos, expediciones), la emergencia de una literatura de la discontinuidad (predominio del fragmentarismo y de las formas breves), de la subversión (la postura más representativa es de enfrentamiento y oposición al sistema, que se percibe como un mecanismo vetusto y anquilosado) y la insistencia en lo efímero, lo que lleva a una creciente atomización y desocialización radical del ser humano (en consonancia con lo expuesto por los sociólogos Zygmunt Bauman y Gilles Lipovetski, p. 28).

El *Manual* afronta la inherente diversidad temática y la multiplicidad formal de las propuestas agrupándolas bajo siete rótulos: *Literatura y memoria*, *Literatura sin fronteras*, *Las nuevas vanguardias*, *Nuevas corporalidades*, *El giro autoficcional*, *Utopías y distopías* y *La literatura fantástica*, subrayando no obstante que no se trata de una clasificación exhaustiva.

En el primer subcapítulo, *Literatura y memoria*, se lleva a cabo una “recuperación de la memoria histórica y subjetiva” (39-44), la de los padres —víctimas de repetidos episodios de violencia e injusticia social—, como la de los hijos (la “posmemoria” de los que también se vieron expuestos directa o indirectamente). La “reconstrucción de la memoria traumática” (42) se respalda en “el elemento autobiográfico, en la polifonía o en el carácter huidizo de la voz que se encarga del relato, en el fragmentarismo, indagando en temas de gran calado: identidad, memoria colectiva, orfandad de toda una generación (46).

Se insiste en la ruptura con la permanencia del trauma, la mayoría de las veces representada por la experiencia directa de los padres con todo lo que abarca desde el punto de vista sociopolítico el siglo XX (violencia política, regímenes dictatoriales, falta de libertad y multitud de privaciones cotidianas). Las nuevas generaciones no siempre comparten las posturas ideológicas de sus progenitores, sin embargo, dan voz a esa necesidad de imprimir un sentido a la experiencia de la dictadura y del desarraigo, desembocando en la *literatura de proximidad* (42). En suma, la ficcionalización de la memoria se articula en torno a una *narrativa del yo* como *relato de la experiencia* (45).

Las propuestas agrupadas en *Literatura sin fronteras* proponen replantear los conceptos de tiempo y espacio, hacia una mejor comprensión de su complejidad en el mundo actual. Entre los cambios notables, la temporalidad ya no ocupa un lugar privilegiado en la historia, sino que “el tiempo se espacializa” (79); la velocidad de este desplazamiento tiene que ver con la creciente movilidad física que culmina en un efecto de “permeabilidad de las fronteras” (80). En ningún otro momento de la historia

ha tenido el ser humano tanta libertad para romper barreras físicas, temporales y, por consiguiente, también lingüísticas y culturales. Las posibilidades temáticas y técnicas que las propuestas reunidas aquí recogen son impresionantes: los espacios se vuelven transitorios, favoreciendo la aparición del nomadismo (voluntario o involuntario, manifestado en la experiencia del exilio, de la transculturación y de la hibridación). La permeabilidad de las fronteras deja lugar a la negociación cultural, lo que acarrea cuestionar o replantearse conceptos como la identidad o la patria. La acelerada globalización favorece la literatura transfronteriza, que evoca la experiencia de “habitar espacios entre naciones y culturas; los intersticios” (86).

En *Las nuevas vanguardias* se describen las propuestas que abogan por una renovación radical de la literatura, bajo el signo de una actitud irreverente con el canon, reivindicativa, fruto de las acumuladas tensiones y malestar social-político. Aquí se recogen tanto *la literatura mutante*, también llamada “antiliteratura” (135), como *las tecnografías*, resultado del contacto de la literatura con la tecnología. La renovación del concepto tradicional de literatura se lleva a cabo siguiendo las líneas directoras de la conectividad ilimitada, de la cooperación virtual y del uso de las nuevas tecnologías de comunicación. En *las tecnografías*, “escrituras en cuyo proceso de redacción interviene un medio tecnológico” (137), ya no hay contornos fijos o límites, sino un continuo acceso virtual al saber en su integridad. Las manifestaciones textuales se expanden, se ensanchan más allá de los contornos de la página (aunque sea virtual, en pantalla) mediante hiperlinks. Se acentúa la disolución de los límites entre la realidad y la ficción.

Nuevas corporalidades recoge los puntos de contacto entre la dimensión humano-virtual, la cultura y la tecnociencia. El transhumanismo invita reflexiones en torno a ideales como “expandir las capacidades humanas; erradicar enfermedades y postergar la vejez” (183). Lo posthumano se sitúa entre “lo orgánico y lo inorgánico, [...] lo original y lo manufacturado” (183).

El giro autoficcional pone de relieve las sutiles diferencias entre la *autoficción*, modalidad dominante en la literatura en español de esta centuria, y sus alternativas más conocidas, por emplearse más en la literatura anterior, esto es la *autobiografía ficticia* y la *novela autobiográfica*. La *autoficción*, “vertiente posmoderna de la autobiografía”, exhibe una percepción fragmentaria, desestructurada de la vida, en la que la concepción idealista del sujeto está siendo reemplazada por “una creciente conciencia de la mediación lingüística de la realidad”, así como por la “desconfianza en un yo estable” (231). Desde los planteamientos posmodernos, permeados por las líneas directrices del *giro lingüístico*, la percepción del yo revela su condición de fragmentariedad, alienación y la imposibilidad de ser rescatado a través de la memoria. Ante la abrumadora conciencia de la falta de un vínculo que permita “reflejar de forma directa la realidad factual”, se recurre a la única solución viable: la “recomposición, alteración y transformación” de

ésta mediante la escritura (231). A diferencia de la *novela autobiográfica*, regida por un *pacto autobiográfico* que supone un compromiso de honestidad entre el autor y el lector, la *autoficción* elude tales ataduras procedurales, concediendo plena libertad al autor para ficcionalizar o transfigurar su existencia en una historia irreal a partir del elemento autobiográfico (pudiendo resultar, en función del grado de ficcionalidad implementado, *autoficciones biográficas*, *autoficciones fantásticas* y *autobioficciones*). En medio de una realidad impregnada y saturada de informaciones, entre historias que “se multiplican, se contradicen o se distorsionan constantemente”, se difuminan los límites entre lo factual y lo ficticio, borrando así la distinción entre *novela* y *autobiografía*; como consecuencia, surgen y triunfan conceptos como *la posverdad*, *las verdades alternativas*, desembocando en una “*era de la simulación*” (232-233). Es una época de la transparencia y visibilidad sin precedentes, que reclama sus raíces del vanguardismo del siglo XX en lo que atañe al rechazo de los modelos vigentes y la rebeldía ante la sociedad actual y sus normas. La *autoficción* recalca en la relación del individuo consigo mismo, viendo en su afán de plasmar nuevas identidades una “paradójica forma de resistencia al narcisismo” (235).

Utopías y distopías da cuenta de la multiplicidad de propuestas y de géneros literarios que se recogen en esta reflexión y reconfiguración de la realidad de América Latina bajo el signo del binomio utopía / distopía. La ideación utópica o la de signo contrario se emplean como herramientas de comprensión y reformulación de un sistema valórico y de una modalidad existencial imprescindibles para el auge y la continuidad de las “repúblicas emanadas a partir de la independencia de España” (267). Se va desde la revisión de perspectivas ya canónicas —*La ciudad ausente* de Ricardo Piglia— y los textos de marcada impronta social(ista) como *El socialismo y el hombre en Cuba* de Ernesto Che Guevara hasta los planteamientos de orden más reciente, como la defensa de los derechos de las mujeres (Gioconda Belli, *El país de las mujeres*) o el revelar de una aberrante deshumanización exacerbada por la desigualdad social y un uso desmedido de la violencia (Agustina Bazterrica, *Cadáver exquisito*).

El subcapítulo final del apartado referente a la narrativa, *La literatura fantástica*, propone un análisis de la manera en que se define lo fantástico en la literatura escrita en español, avanzando dos planteamientos contrapuestos: el de Tzvetan Todorov, que considera lo fantástico como un fenómeno acotado históricamente, limitado a un periodo concreto (desde el siglo XVIII hasta principios del siglo XX) y reemplazado, tras Kafka, por una “literatura de lo insólito”, y otro, que conceptualiza lo fantástico como modo literario opuesto al realismo, abarcando “lo sobrenatural, lo extraordinario, lo maravilloso y lo inexplicable” (293), lo que permite incluir desde cuentos de hadas y fantasías modernas hasta relatos de Borges o Cortázar. Se delimitan las fronteras

entre lo fantástico y conceptos estrechamente vinculados —lo extraño, lo insólito, lo maravilloso—, y se incide en la imposibilidad de explicar de forma razonada los acontecimientos. La “superación de lo fantástico” (295) reside no en el abandono de dicho planteamiento, sino en su adaptación a las formas de comprender y representar la realidad moldeadas por los descubrimientos de la tecnología moderna; una “pluralización de lo real”, así como la “vacilación entre este mundo y el mundo de al lado” (294). La vigencia de lo fantástico en la literatura, especialmente en sus manifestaciones más recientes, se debe a su habilidad de “provocar un debate con lo real extratextual” (295) y especialmente a los efectos que genera en el lector: inquietud, miedo y el constante cuestionamiento de su forma de entender la realidad.

El segundo capítulo, *Rasgos temáticos y formales en la poesía en español del siglo XXI*, recoge las principales tendencias en la poesía escrita en español a lo largo del siglo XXI. Se remarca la desbordante heterogeneidad y la forma proteica del género poético; la impresionante variedad hace que toda propuesta de clasificación lleve una advertencia acerca de su carácter necesariamente orientativo. Destaca la tendencia hacia la desacralización tanto de la palabra como del acto creador, lo que se refleja también en el cuestionamiento del poder del lenguaje de representar la totalidad de las experiencias humanas. En lo poético, así como en la prosa, se remarca la prevalencia de la brevedad, el fragmentarismo y el predominio de los nuevos soportes (bajo la imperante presencia de lo digital, la intertextualidad y la intermedialidad). Los rasgos dominantes que se decantan de la mayoría de las tendencias poéticas del siglo XXI son el regreso a las formas expresivas más líricas, es decir una recuperación del lirismo que busca reconciliarse con la tradición poética de los siglos pasados mediante un “reciclaje del material poético anterior” (333) y la “recuperación del sujeto” poético, dispuesto a asumir nuevamente el protagonismo, persiguiendo “desatar la emoción (el *pathos*) en el lector” y establecer un vínculo afectivo. Así, la nueva poesía supone una disminución de la vigencia de lo sagrado en ciertos ámbitos, la atenuación y reconfiguración del vínculo entre poesía y la denuncia de la opresión política —modalidades más típicas de los “espacios avasallados por las dictaduras” — (331).

Se identifican siete tipologías poéticas, las primeras de las cuales se configuran en torno al posicionamiento que el yo asume en relación con el mundo y con el texto: “ruptura del yo lírico y del yo autorial; de la poesía coloquial y confesional a la lírica intimista del siglo XXI; expansión del yo hacia el nosotros; la poesía neobarroca; *novísimos* y culturalismo; poesía feminista; poesía de los márgenes, etnopoésia, de minorías sexuales” (333-354).

En el primer apartado se habla del desdoblamiento del sujeto pronominal y su difuminación hacia varios *yoes*, una “dislocación” del yo que cuestiona su centralidad, insinuando que “el yo no es más que una ilusión gramatical” (334). La fractura de la unidad

entre el sujeto lírico y el sujeto de la enunciación desemboca en un cuestionamiento del concepto de identidad mediante la integración de múltiples actores del enunciado.

El segundo apartado destaca los rasgos de la poesía coloquial y conversacional, subrayando su paso hacia la poesía intimista del siglo XXI. Las principales características de esta poesía son la fragmentación del discurso, el lenguaje elíptico, el hermetismo, la tendencia hacia lo prosaico, así como las reflexiones esencialistas y el tono meditativo. El efecto que se persigue es la “identificación empática del yo lírico y el destinatario de los versos” (336).

El apartado *Expansión del yo al nosotros* agrupa poemas que “privilegian la emoción, la claridad y la comunicación frente a la idea elitista o críptica del lenguaje poético” (383). Los integrantes de esta línea se plantean la búsqueda de un punto de contacto, de una conexión entre el yo y el mundo. Esta voluntad de comunicar con el entorno encamina la lírica hacia “una poesía más entendible, capaz de conmover y de generar emoción a través del lenguaje” (339).

La poesía del neobarroco se remarca como heredera del barroco áureo, insistiendo, como este, en el predominio de lo estético formal y en la prevalencia del significante sobre el significado. Desde su carácter moderno y subversivo, el neobarroco da cuenta de una poesía hermética, exigente, que “refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad” (407) del universo representado, compartiendo con el surrealismo la aversión por el realismo y la vocación experimental. Entre sus rasgos definitorios se encuentran la “despersonalización del sujeto, la mezcla de códigos y la profusión de alusiones” (407). La metapoeticidad, el afán por dispersar continuamente la significación única y la creciente “despreocupación por la «comunicabilidad» del lenguaje elegido” (411).

La poesía escrita por mujeres aboga por una visibilización del papel de la mujer como creadora de literatura, dejando muestras de su particular trayectoria “entre la transgresión y la búsqueda de identidad” (439). Desde la escritura femenina se emprende un cuestionamiento y revisión del canon literario, poniendo a prueba la validez de la palabra heredada, de la tradición literaria que a menudo limita o invisibiliza. Tras la toma de conciencia de las limitaciones del lenguaje, la tarea de estas poetisas se muestra ardua: elaborar un contradiscurso transgresor, dar voz a un sujeto que siempre fue objeto; es decir, “quebrar o reinventar un lenguaje petrificado por la tradición” (442). El yo femenino acomete una reivindicación de la función subversiva de la poesía, recalcando en el uso del distanciamiento, la ironía, lo periférico, el sinsentido.

«*Novísimos*» y *culturalismo* reúne propuestas variadas en cuanto al estilo adoptado, “preocupadas por la representación de vivencias íntimas y cotidianas” (354), que convergen bajo el mismo rótulo por su afán de recuperación del *culturalismo*, así como por la tendencia hacia la hibridación de contenidos.

La poesía feminista y la poesía de los márgenes recoge los rasgos más representativos de estas dos tendencias, delimitando su contribución al afán de “reconfigurar [...] las construcciones hegemónicas históricamente asentadas” (354).

Los siete apartados anteriores se agrupan en cuatro vertientes teóricas que dan nombre a los subcapítulos referentes a la poesía: 1. *La poesía intimista*; 2. *Expansión del yo hacia el nosotros*; 3. *La poesía neobarroca*; 4. *La poesía escrita por mujeres*.

El tercer capítulo, *El teatro del nuevo siglo*, plantea un recorrido histórico que esboza los avances de la concepción teatral y de los movimientos de vanguardia y posvanguardia desde finales del siglo XX hasta las primeras décadas de la nueva centuria, prestando especial atención a la situación de las artes teatrales bajo el régimen dictatorial e incidiendo en las particularidades de la obra de arte engendrada bajo censura y autocensura.

Desde la segunda mitad del siglo XX, el teatro se nutre de la experimentación escénica y las técnicas de actuación que proponen Stanislavski, Meyerhold y Grotowski. El teatro de ese periodo se aleja de la representación tradicional, siendo concebido más como un laboratorio de nuevas formas escénicas: “el *teatro posdramático* apunta hacia la transgresión de los géneros y los lenguajes dramáticos, con el fin de generar una nueva experiencia en el espectador liberada del texto” (481). Las principales características del teatro de finales del siglo XX serían “la mezcla de realidad y ficción, la absoluta desmitificación de la historia y la inclusión de rasgos del teatro del absurdo” (482). Entre los rasgos que reflejan el paso hacia el siglo XXI y el consecuente giro hacia un nuevo paradigma teatral se encuentran “la metateatralidad, la dramaturgia del yo, la permeabilidad de las fronteras entre la realidad y la ficción, la presencia de las nuevas tecnologías y la irrupción [...] de la *narraturgia* y el monólogo en permanente interpelación al público” (482). Se consolidan tendencias como la consideración del “arte como vehículo”, el *performance* y la eliminación de la barrera espectador-actor (493). Movimientos como el *Living Theatre*, el *Teatr Laboratorium* y el *Odin Teatret* se establecen como modelos que tendrán una destacada influencia en el teatro latinoamericano, incidiendo en la dimensión política, social y en la reflexión en torno a su relación con la historia.

El *Nuevo Teatro Latinoamericano*, surgido en la década de los 60, adopta nuevas formas y temáticas, con un destacado enfoque en lo grotesco y en la denuncia social. Se exploran formas híbridas, que dialogan con la realidad política y cultural de sus países. Es un legado que influye en los dramaturgos del siglo XXI, quienes adoptan una vuelta a la escritura individual y el uso de un lenguaje dramático que enfatiza el texto y la fugacidad de las acciones. En la contemporaneidad, el teatro se define por una estética minimalista, el predominio del fragmentarismo y el uso de escenas breves que reflejan la

incertidumbre y la violencia del mundo moderno. Las reglas clásicas de construcción del personaje se rompen y los límites de la teatralidad se expanden mediante la *performance* y el monólogo que sustenta la interactividad con el público.

En el marco de la producción teatral española, el periodo de transición hacia la democracia viene marcado por la recuperación de obras de autores de las vanguardias, cuyas obras habían sufrido censura o prohibición por el régimen franquista: Federico García Lorca, Ramón del Valle-Inclán, Max Aub. A partir de la *generación de los 80* y hasta finales del siglo XX la producción dramática viene acompañada por la proliferación de talleres de escritura teatral. Se crean “obras de escenas cortas, de ritmo vertiginoso, caracterizadas por un lenguaje rápido” (501). La acción se sustenta sobre un misterio, un secreto o algo desconocido cuya revelación irá deshilvanando la existencia de los personajes, sumiéndolos en un entramado de violencia y muerte.

Los movimientos teatrales de principios del siglo XXI se interesan particularmente por las narrativas insólitas y fabulosas, incluso distópicas, por el hibridismo y la mezcla de géneros, por “la relación que se establece entre el tiempo y el espacio” (507), por “desestabilizar la categoría de lo humano y desplazarla del centro de nuestras proyecciones de tiempo, espacio y de mundo” (505). Se percibe un marcado interés por lo que Josefina Ludmer denomina *ficción especulativa*, que integra una crítica del antropocentrismo mediante la inclusión de miradas alternativas, no canónicas. Así, en el tercer capítulo del presente *Manual*, las principales líneas de desarrollo de la producción teatral de los siglos XX y XXI en lengua española se agrupan en seis apartados que sintetizan brevemente sus rasgos fundamentales: 1. *Transgresión de los límites*; 2. *Recuperación de la historia*; 3. *Metateatro*; 4. *Representación del cuerpo en diálogo con la sociedad*; 5. *Teatro con conciencia feminista* y 6. *Teatro ecocrítico*.

El *Cuaderno de actividades* que complementa el *Manual* da cuenta de su declarado propósito didáctico, proporcionando herramientas indispensables en el desarrollo de la competencia lectora. Se compone de dos secciones, *El campo literario: producción, distribución y recepción del libro* y *El texto literario: trabajos prácticos*. La primera proporciona una inestimable visión de conjunto acerca de los complejos fenómenos y engranajes del campo literario; se parte de la actividad lectora como “instrumento de polinterpretación” (587) y motor del dinámico y complejo proceso de construcción de significados del texto literario para pasar revista a los factores que intervienen en los tres niveles de funcionamiento del sistema literario (producción, distribución y recepción), incidiendo en aspectos generalmente desatendidos o poco conocidos de la actividad de mediación en la circulación internacional del libro.

La parte teórica está acompañada por un apartado práctico que busca plantear respuestas actuales a preguntas como: *¿Quién es quién en el campo literario?*, *¿Cómo circula el texto literario?*, *¿Cómo se organizan las campañas de promoción?*, *¿Cómo*

funciona la autopublicación?, ¿Cómo se gestionan la propiedad intelectual y los derechos de autor? y muchas más. Las actividades propuestas son complejas y variadas; en cada subcapítulo, están precedidas por una exposición de los objetivos principales y los materiales necesarios. Entre las actividades que contribuyen a potenciar la capacidad lectora destacan: *analizar* un determinado planteamiento o una corriente literaria en particular, *identificar* y *describir* rasgos distintivos, *analizar*, *practicar*, *reflexionar*, *explicar*, etc. Las actividades propuestas pueden resolverse de forma individual, por equipos o en grupos más grandes, variando entre preguntas de opción múltiple (con una o varias respuestas correctas), preguntas de respuesta corta y preguntas de reflexión (respuesta elaborada). Destaca la inclusión de herramientas multimodales, imprescindibles para un nativo digital: grabación video y audio (entrevista), uso de internet y de las redes sociales, videopresentación, empleo de los medios radiofónicos (documental sonoro), etc.

La segunda sección, *El texto literario: trabajos prácticos*, reúne actividades de comprensión de las nociones teóricas, agrupadas según el género —narrativa, poesía, teatro—, así como muestras representativas de los textos propuestos para el análisis. Se remarca el intento de facilitar a los lectores una aproximación hacia conceptos y métodos de la traductología (definiciones de la traducción, las etapas del proceso de traducción, la elección del registro adecuado, los retos de la traducción: jergas, dialectos, etc.), sin descartar la oportunidad de proporcionar un contacto directo con los textos a traducir.

En cuanto a la bibliografía, que se incluye al final de cada apartado teórico, se ha de mencionar la variedad y abundancia de las fuentes, así como la diversidad de planteamientos que convergen en la creación de la estructura polifacética y abarcadora de este *Manual*.

Una lectura reposada revela el entramado arquitectural del *Manual*, entre cuyas páginas convergen propuestas de campos tan dispares como la literatura, la crítica literaria, la traductología, el mundo editorial, etc. A pesar de la deslumbrante diversidad de propuestas que abarca, se remarca la estructura bien articulada de la investigación y el uso de un lenguaje perfectamente adecuado al propósito didáctico: las diferentes partes de las que se compone el libro (a nivel macro), así como las ideas dentro de sus respectivos apartados (a nivel micro) se enlazan de forma lógica y coherente, facilitando la comprensión de datos y adquisición de nuevos conocimientos. La fluidez de la expresión, el rigor metodológico y el afinado criterio de selección de los textos hacen que la experiencia de la lectura de este *Manual* sea agradable y enriquecedora. En suma, el *Manual* y *cuaderno de actividades LITPRAX* constituye una de las propuestas más innovadoras y necesarias en el estudio del campo de la literatura actual en lengua española a ambos lados del Atlántico.