

Marca y resistencias: la (in)visibilidad de la nueva narrativa brasileña en España¹

SOLEDAD SÁNCHEZ FLORES
Universidad de Granada

A comienzos de siglo Brasil se erigió protagonista de una reconfiguración política y económica dentro de la escena mundial, de la que se hacía eco en 2009 la revista *The Economist* (“Brazil takes off”) colocando al país en su portada y augurando que en los próximos años pasaría a convertirse en la quinta potencia económica del mundo. Este nuevo posicionamiento tuvo como consecuencia un aumento de su visibilidad en los medios de comunicación y un impulso de las políticas culturales, como la concesión del Mundial de Fútbol de 2014 y las Olimpiadas de Río de Janeiro en 2016, dos de los eventos culturales más mediáticos a nivel internacional. No obstante, en 2013 *The Economist* (“Has Brazil blown it?”) colocaba de nuevo en portada a Brasil para poner en cuestión aquellas afirmaciones que el mismo medio había difundido años atrás. A pesar de

¹ El presente artículo deriva de algunas reflexiones y conclusiones desarrolladas en la tesis doctoral “El valor de la literatura brasileña en España: cruces transatlánticos en el siglo XXI”, defendida en diciembre de 2019 por la Universidad de Granada.

estas fluctuaciones, el efímero impulso económico y la visibilidad internacional tuvieron consecuencias en el desarrollo de una serie de políticas culturales que buscaban promover la literatura brasileña fuera de sus fronteras. Por un lado, proyectos auspiciados desde Brasil, como el Programa de Apoyo a la Traducción y Publicación de Autores Brasileños en el Exterior, que recibió un gran impulso económico a partir del año 2011 (Rissardo y Magri 2015). Y por otro lado, proyectos a nivel internacional que, mediante la colaboración de instituciones brasileñas, colocan al país en el centro de la escena literaria: bien mediante eventos como la Feria del libro de Frankfurt (2013) y el Salón del Libro de París (2015), que tienen a Brasil como invitado de honor; o bien mediante corpus como el de *Granta* realizado en 2012, donde se elegía a los 22 mejores jóvenes narradores brasileños. Cierta sector de la crítica descubre una influencia directa entre muchas de estas políticas internacionales y un cambio en la forma de recepción de la literatura brasileña a nivel internacional, que se demuestra en la construcción de una “marca país” (Magri, 2014; Villarino, 2014 y 2016). Mientras Villarino ve las ferias internacionales —principalmente la de Frankfurt— como una suerte de “aduanas”, “escaparate” o “escalón (no aislado)” donde se juegan posiciones económicas y simbólicas internacionales (2016: 21-92); Magri insta a preguntarnos por los efectos que tiene la construcción de una determinada marca en el proceso de exportación y recepción de su literatura:

Trata-se de trazer ao debate o momento em que o Estado investe pesadamente, querendo fazer uma marca, e de tentar perceber em que termos se dá a recepção da nossa literatura e de como [...] tenta tornar visível alguns dos seus traços. Trata-se sobretudo de tentar ler a porção que se mantém invisível e de como ela estabelece tensão com a outra, a visível em termos transnacionais (2014: 45).

Siguiendo la estela de estas propuestas, nos preguntamos cuáles son aquellos rasgos que construyen y (de)marcan a la literatura brasileña en su proceso de recepción en el espacio español; asimismo, es importante valorar cuál es el impacto de este tipo de políticas culturales en el proceso de visibilización de unos rasgos y literaturas en detrimento de otras que se resisten —parcial o totalmente— a esa recepción.

Claves de recepción para la literatura brasileña del siglo XXI

Gallego Cuiñas en su introducción al monográfico *La novísima literatura latinoamericana (2001-2015)* propone un marco teórico fundamental para entender muchos de los procesos que definen a la literatura latinoamericana en el nuevo siglo. De entre todos los aspectos que la autora desarrolla nos interesa detenernos en dos principales claves, en cuya articulación detectamos una estrecha relación. Por un lado, la noción de *gatekeeper*, que ella reformula —con Marling (2016) y Thompson (2012) como horizontes teóricos— en tanto dispositivo de mediación dentro del sistema mundial, que influye ya no solo como aduana, escaparate o escalón internacional, como señalaba Villarino (2016), sino en la “percepción y formación del gusto; así como en los mecanismos de consagración” (Gallego Cuiñas 2018: 3). Por otro lado, Gallego Cuiñas nos descubre la articulación de lo que ella denomina “marcas de distinción” literarias como efecto de la ideología capitalista, que las produce como forma de “nutrir un mercado ávido de novedades, es decir, de deseabilidad” (2018: 3). Esta denominación de “marcas de distinción” nos recuerda a las llamadas por Bourdieu “señas distintivas”, es decir, aquellas características que determinan los nombres de escuelas, nombres propios, grupos y estilos artísticos, y que adquieren su importancia en tanto “producen la existencia en un universo en el que existir es diferir, ‘hacerse un nombre’, un nombre propio o un nombre común” (Bourdieu 1995: 237). Ahora bien, para el autor estas señas distintivas serían en realidad “falsos conceptos”, ya que, aunque sirvan como “instrumentos prácticos de clasificación” y cumplan la función de “signos de reconocimiento”, apuntan a “las más superficiales y las más visibles de las propiedades atribuidas a un conjunto de obras o de productores” (1995: 237). Gallego Cuiñas, al igual que Bourdieu, también problematiza el término “marca de distinción” utilizando la noción de “nuevo” como paradigma: nueva literatura latinoamericana —en nuestro caso, nueva literatura brasileña— como marca literaria que se articularía sobre unos cimientos cuya liquidez vacía su propio significado y cuya reformulación —lo nuevo nuevo— ha terminado por consumirse a sí misma. Lo nuevo —en tanto marca de distinción— se articularía como “categoría zombi” —en el sentido que Bauman lo define—: conceptos que están hoy vivos y

muertos al mismo tiempo (2002: 12); muertos porque, como Gallego Cuiñas argumenta, “la historiografía literaria nunca es lineal y lo actual no es nuevo —en todo caso lo serían los nombres de los escritores, no sus obras— ni unívoco”; y vivo porque sigue funcionando como estrategia estrechamente vinculada a la deseabilidad del mercado editorial (Gallego Cuiñas 2018: 2).

Su significado etimológico (Corominas 1987: 381) reafirma las propuestas de Gallego Cuiñas y abre nuevas vías de significación al presentar una doble acepción, económica e identitaria.² Por un lado advertimos que es un término estrechamente ligado a la circulación comercial de un producto que se señala para no ser confundido con otros en su exportación: “Del it. *marcare* ‘señalar una persona o cosa (esp. una mercancía) para que se distinga de otras’” (Corominas 1987: 381). En este sentido, podríamos entender la literatura brasileña desde su exportación y circulación, como un producto determinado por el mercado sobre el que se construye una marca en aras de distinguirla de otros productos literarios y otros momentos de su tradición literaria. No obstante, si atendemos a su otra acepción, notamos que esta distinción queda estrechamente vinculada a una cuestión identitaria que se enuncia y construye a través de esa marca. No es solo una forma de transacción económica, sino también una suerte de transacción simbólica donde se gesta un proceso de construcción identitaria, una identidad establecida mediante la determinación de un límite o frontera: el término “marca” significa originalmente “territorio fronterizo”, como demuestra la raíz que comparte con palabras como “comarca”, “marquesado”, “mar-

2 MARCAR, 1488. De origen germánico; *probte.* Del it. *marcare* ‘señalar una persona o cosa (esp. una mercancía) para que se distinga de otras’, y este seguramente del longobardo *MARKAN, comp. el alem. ant. *merken* ‘atender, anotar’, anglosajón *mearcian* ‘señalar con una marca, anotar’. DERIV. Marca ‘señal’, etc., 1570; en el sentido de ‘territorio fronterizo’, 1495, viene del bajo latín de Francia, donde procede de otra acepción de la misma familia germánica; comarca, h. 1540; comarcar, princ. S. xiv; comarcano, S. xvi; demarcar, 1599, demarcación, 1611; marqués, h. 1340, de oc. ant. marqués en el sentido de ‘jefe de un territorio fronterizo’; marquesa; marquesado, 1479; marquesina, 1869. Marco (moneda), 1026, es antiguo germanismo, más autóctono en España, y procedente de la acepción de ‘signo’, pasando por la de ‘patrón ponderal de la moneda’. Marquetería, del fr. *marqueterie*, deriv. de *marqueté* ‘taraceado’. CPT. Margrave del alem. *markgraf*, cpt. de *mark* ‘frontera’ y *graf* ‘conde’ (Corominas 1987: 381).

qués”, “marco”, “demarcar”, “demarcación”, todas ellas palabras que apuntan hacia una frontera o límite (Corominas 1987: 381). Aunque “marca” se refería en un sentido original a una frontera territorial, también podríamos entenderlo aquí como un límite identitario, que nos recuerda a la ontología del cuerpo propuesta por Nancy, para el que el mundo sería pensado como espaciamiento de los cuerpos, que son concebidos en su materialidad, cuerpos que están expuestos no como masas o concentraciones —ya que ese estado anularía al propio cuerpo—, sino como “cuerpos extraños”; el cuerpo se concibe en su separación con otro cuerpo, se construye como un extraño al “otro”, el cuerpo es en el límite que lo define: “límite —borde externo, fractura, intersección del extraño en el continuo del sentido, en el continuo de la materia” (Nancy 2003: 18). Sin pretender adherirnos aquí a la metodología de Nancy, sus reflexiones nos iluminan en la consideración de “marca” —marca literatura brasileña— como aquella seña/límite/frontera que se constituye en referencia a un “otro”, es decir, la literatura no es absoluta sino fronteriza, y la marca o frontera de la literatura brasileña sería aquel significado que la hace diferente —extraña— a otros cuerpos literarios. Hablar, por tanto, de “marca” en un sentido eminentemente comercial constreñiría su significado, ya que, aunque puede ser la circulación y exposición internacional la que impulse la (de)marcación, su principal motivación no es únicamente la de mercantilizar un producto sino la de construir una identidad distintiva en ese espacio de circulación comercial.

No es trivial que Gallego Cuiñas (2015) en su análisis sobre la novísima novela argentina apunte directamente a la noción de marca como clave fundamental a la hora de preguntarse por la conformación de una identidad literaria nacional en el siglo XXI: “¿cuál es la marca nacional de una novela?, ¿el lugar de nacimiento del autor?, ¿el contexto donde se desarrolla?, ¿el estilo?, ¿la editorial donde publica?” (2015: 7). La autora nos recuerda que este tipo de interrogantes han sido impugnados por críticos como Canclini al considerarlos estériles e improductivos dentro de un contexto globalizado. No obstante, Gallego Cuiñas insiste de nuevo en preguntarse por la marca del autor y su relación con la identidad nacional: “En mi opinión, no es baladí que se consuma como “literatura argentina” lo que se “dice”, se vende, como “literatura argentina”, ya que “esa marca apunta a un determinado modo de

lectura, a un uso de la lengua, y a la inserción en un mercado u otro”; es decir, la identidad ya no depende “de la vida del autor, ni de su incardinación geográfica, sino de políticas de mercado que dictan la pertenencia a un campo cultural” (2015: 7). Esto es, la categoría de marca nacional se articula de forma porosa, líquida, como una “categoría zombi” —en el sentido que Bauman lo articula (2002)—, en tanto sigue funcionando como parte de una institución mercadológica donde su existencia se sostiene sobre la distinción y deseabilidad de ese producto literario sobre otros. Si bien no orillamos las afirmaciones de críticos que, como Canclini, defienden la esterilidad de estos interrogantes, ya que pueden conducir a *impasses* identitarios y comunitarios como efecto de un contexto globalizado, eso no nos lleva a obviar la existencia de identidades literarias. De este modo, la noción de “marca” funciona aquí como herramienta teórica —que a pesar de las contradicciones que implica— nos ayuda a cartografiar procesos de recepción y de construcción literaria en circulación. Suscribimos, pues, las afirmaciones de Gallego Cuiñas: “No se trata aquí de reflexionar sobre la identidad desde un enfoque esencialista, sino de plantearla como una narración histórica al albur de la tradición” (2015: 7). La noción de “marca” sirve como dispositivo de identificación y exposición literaria temporal y espacial, de modo que no será lo mismo el significado de la marca “literatura brasileña” en el siglo xx que en el siglo xxi, y no será igual el significado “literatura brasileña” en Brasil, en España o en cualquier otro espacio de recepción. En ese proceso de (re)significación y (de)marcación literaria es donde los *gatekeepers* adquieren una función determinante. Llama la atención cómo la articulación de ciertos *gatekeepers* en la segunda década del siglo xxi tuvo efectos directos en la exportación de una literatura brasileña signada por una marca que se alejaba de aquella que hasta el momento había definido el horizonte de expectativas internacional sobre la literatura brasileña.

Por un lado, es paradigmático el ejemplo de la revista *Granta* como *gatekeeper* o dispositivo de mediación de “literatura mundial”, cuando en 2012 decide hacer una selección de los mejores jóvenes novelistas brasileños. Cabe contextualizar que *Granta* había puesto en marcha la política del “Best of Young...” por primera vez en 1983 cuando hace un corpus de un conjunto de escritores británicos como vitrina de una nueva generación de autores que habían per-

manecido ocultos por un sistema editorial anclado en la tradición. La política iniciada por *Granta*, como un motor de activación y renovación del mercado literario, acabó convirtiéndose en un proyecto creador y consagrador de literaturas, debido al éxito y valor internacional que tuvieron muchos de los escritores a los que impulsó en sus inicios, y que legitimaron su criterio seleccionador. Cada diez años la revista fue repitiendo la exitosa fórmula, añadiendo a su proyecto a “los mejores” americanos desde 1996 en adelante; en 2010 la revista hace un tomo especial dedicado a los mejores escritores en lengua española; y en 2012 hace lo propio con Brasil. A diferencia de lo que ocurría con el tomo sobre lengua española, *Granta* no aúna en un mismo corpus a los autores de lengua portuguesa, sino que decide poner en un lugar protagónico a Brasil, como centro de emanación literaria que en los últimos años está experimentando una renovación cuya calidad —uno de los criterios de selección principales— la hacen merecedora de un tomo concreto. La introducción ofrecida por los editores hace un retrato de esta nueva generación, que se condensa en la siguiente afirmación:

The work of the twenty young Brazilian writers selected as the Best of Young Brazilian Novelists is deeply rooted in their experience and culture, even if it may not be reflected in the manner expected. The stories here do not convey an image of an idealized, tropical nation.

This is a generation less interested than those that have preceded it in the question of a Brazilian identity. For many years this identity was often defined through a return to the land or to the ‘authentic’ Brazil, where the search for cultural origins could be made outside the corrupting influences of the world at large. Young Brazilian writers are not especially concerned with parsing what derives from within and what comes from outside. Sons and daughters of a nation that is more prosperous and open, they are citizens of the world, as well as Brazilians (Feith y Ferroni 2012: s.p.).

Esta reseña sobre los autores que —debemos recalcar— son, según su criterio, *los mejores novelistas* de una nueva generación literaria brasileña, no es la única que viene significando a la literatura brasileña del siglo *xxi* en términos similares. Así, el periódico *El País* (Ballesteros, 2014) se hace eco del corpus de *Granta* y de la Feria del Libro de Frankfurt en un artículo en el que diseña un retrato de esta nueva literatura brasileña, a la que describe como: “Joven, blanca, urbana y de clase media. La última generación de escritores brasile-

ños se distancia del exotismo y cultiva una narrativa cosmopolita y global”. Y añade más adelante:

[...] está claro que se puede hablarse [sic] de una nueva literatura entre los nacidos después de los años 70, muy alejada del regionalismo y del costumbrismo de sus mayores, de moda tras la independencia del país. A despecho del cliché del exotismo, la diversidad y la multiétnicidad asociadas con el gigante suramericano, la nueva narrativa brasileña podría estar ambientada en París, Londres y Madrid y, de hecho, lo está (Ballesteros 2014: s.p.).

El artículo, que coloca como foto de portada una imagen del *stand* de Brasil en Frankfurt, no solo menciona a algunos de los autores que aparecen en el tomo de *Granta* como representantes de esa nueva generación,³ sino que significa su literatura de forma muy similar a como lo hacía la revista. Ambas reseñas presentan una literatura que se aleja de una tradición literaria descrita a partir de la búsqueda de una identidad nacional, que ha tendido hacia diversas formas de regionalismo naturalista, estética que ha sido analizada en profundidad por Flora Süssekind (1984), y que se caracteriza principalmente por la representación y construcción de una identidad propiamente nacional. Este naturalismo ha conducido a un horizonte de expectativas internacional sobre lo que debe ser la literatura brasileña, en gran medida como influencia de una marca país elaborada durante la época de Vargas, a través de la difusión de un tipo específico de literatura regional, que Candido identifica con el surgimiento de una “autoconsciência de subdesarrollo” (1989: 141-142). Esa marca país surge a partir de inversiones en la proyección internacional de un tipo específico de literatura regionalista que, al tiempo que destaca elementos de la naturaleza y cultura brasileña como reivindicación identitaria, critica aquellas políticas que llevaron a Brasil a convertirse en un país subdesarrollado política y económicamente. Gustavo Sorá (2003) hace un exhaustivo análisis del proceso de exportación de esa literatura regionalista y menciona algunos de los autores que

3 Algunos de esos nombres son Antonio Prata, Carola Saavedra, João Paulo Cuenca, Cristiano Aguiar, Luisa Geisler, Emilio Fraia, Laura Erber, Carol Bénsimon, Tatiana Salem Levy. Tan solo dos autoras, Claudia Tajés y Beatriz Bracher, son puestas como ejemplo de esa nueva generación a pesar de no haber formado parte del corpus de *Granta*.

se convertirían en representantes de esa marca literaria nacional: José Américo de Almeida, Rachel de Queiroz, Jorge Amado y José Lins do Rego, autores unidos por sus orígenes, todos ellos descendientes de propietarios rurales nordestinos venidos a menos (Sorá 2003: 104). Este panorama contextualizaría el tipo de literatura que comenzaba a fraguarse como marca nacional: “pobres desarraigados del interior nordestino [...] como locus que, por alejarse de las costas propicias a la influencia europeizante, escondía lo auténticamente brasileño” (2003: 105). Según las investigaciones realizadas por Sorá, este tipo de literatura fue legitimada e impulsada por una serie de políticas de difusión cultural a través de las que “se monopolizó toda expresión simbólica que exaltara el orgullo por lo nacional” (2003: 105). No es casualidad que autores como Gustavo Sorá para el caso de la recepción en Argentina (2003) o Agnes Rissardo para el caso de la francesa (2013) identifiquen una presencia destacable de autores regionalistas, principalmente de Jorge Amado, a lo largo de todo el siglo xx. Una situación paralela se da en España si tenemos en cuenta que el primer autor en ser publicado en España es uno de los regionalistas que Sorá menciona dentro de dicha marca nacional, José Lins do Rego, y que cuatro de los autores brasileños más publicados en España a lo largo del siglo xx practican diferentes formas de naturalismo (Süssekind 1984) o de regionalismo, según las diferentes etapas de aquello que Candido califica como “autoconsciencia de subdesarrollo” (Candido 1989): Machado de Assis, Jorge Amado, Guimarães Rosa y Rubem Fonseca —si lo consideramos como un neorregionalista urbano o naturalista urbano de los 70 (Süssekind 1984)—.⁴ Sería la literatura de estos autores a la que *El País* se refiere cuando habla de un cliché exótico, diverso y multiétnico del que se aleja la nueva literatura, que podría situarse en grandes capitales como París, Londres o Madrid —como si en dichas ciudades no cupiera el exotismo, la diversidad o la multiétnicidad—.

4 Estos datos han sido obtenidos a partir de la elaboración de un corpus de los autores brasileños que han sido publicados en España, tomando como principal fuente de información la base de datos del libro del Ministerio de Educación. Según estos datos, algunos de los autores más publicados serían: Jorge Amado (57 publicaciones), Rubem Fonseca (11), Machado de Assis (9), Guimarães Rosa (8). Para un análisis más detallado de estos datos puede consultarse la tesis doctoral “El valor de la literatura brasileña en España: cruces transatlánticos en el siglo xxi”, leída en diciembre de 2019 en Granada.

Si tomamos como referencia la introducción de *Granta* y el artículo de *El País* —que bebe de forma directa de este corpus y del evento de Frankfurt (2013)—, vemos una serie de características similares en la definición de una nueva literatura brasileña: el alejamiento de ciertos clichés exóticos debido a un desinterés de representación nacional identitaria; por otro lado, el surgimiento del interés por una literatura que es calificada como “cosmopolita” por *El País* (Ballesteros 2014) y una suerte de “literatura mundial” por *Granta* —“they are citizens of the world, as well as Brazilians (Feth y Ferroni 2012: s.p.)—. Ahora bien, es necesario hacer una revisión de las significaciones que se esconden tras estos términos, que son los que vienen repitiéndose en la definición de una nueva marca literaria brasileña con respecto a otra propia del siglo xx. Solo así podremos determinar cuál es realmente el elemento de ruptura con respecto a la tradición brasileña anterior y si hay puntos de fuga que se resistan a esas nuevas formas de significación propias del siglo xxi.

Del exotismo al cosmopolitismo

La existencia de un elemento exótico como marca definidora de una estética regionalista propiamente brasileña ha sido analizada desde diferentes perspectivas por la crítica brasileña. El propio Candido (1989) en su teorización sobre la novela regionalista identifica la existencia de un “otro” marginalizado como objeto narrativo, que era retratado desde perspectivas pintorescas y positivas —en un primer regionalismo— y desde una actitud crítica y de protesta que retrataba los efectos del mal gobierno de Brasil sobre ciertas zonas del nordeste —en un segundo regionalismo—. Para el autor la novela regionalista ha sido normalmente configurada a partir de un distanciamiento paternalista entre el autor y el objeto de la narración, que se da sobre todo mediante el uso de la tercera persona, con la pretensión —en algunos casos como consecuencia de un inconsciente ideológico— de desmarcarse del “otro” marginado al que convierte en objeto narrativo (Candido 1989: 212). También Süsskind, aunque no se refiere de manera directa al término “exótico”, identifica en el naturalismo regionalista un reduccionismo que podríamos considerar como causa de aquella marca exótica que ha determinado el horizonte de expectativas internacional sobre

Brasil en el siglo xx: este tipo de estética presupone que “existe uma realidade uma, coesa e autónoma que debe captar íntegramente”, de este modo su discurso se caracteriza por el “ocultamiento da divisão, da diferença e da contradição” (1984: 39). Es decir, tanto en Candido como en Sússekind —aunque trabajan desde perspectivas diferentes— el naturalismo regionalista parece configurarse a partir de la reproducción de ciertos estereotipos. Así lo confirmarían también las investigaciones de Regina Dalcastagné (2015) en su análisis sobre la novela de violencia urbana, donde identifica una permanencia del elemento exótico: si para Candido el uso de la tercera persona potenciaba el estereotipo paternalista resultante del distanciamiento entre autor y objeto narrativo, para Dalcastagné la producción de estereotipos no tiene nada que ver con la primera persona o la tercera, ya que depende de las características que se aplican al “otro marginado” como personaje estereotipado y asociado a un cierto patrón.

Si nos guiamos por estas propuestas, podemos afirmar que la recepción literaria brasileña del siglo xx en España ha estado principalmente protagonizada por el elemento exótico —tanto el regionalista Jorge Amado como el brutalista Rubem Fonseca son dos de los autores más publicados en España en el siglo xx—. Pero esto, no obstante, no implica necesariamente que la literatura brasileña del siglo xxi no pueda ser significada en términos de exotismo, ya que hay un tercer elemento que no hemos tenido en cuenta: la recepción. Incluso si la propia voz marginal se narrase a sí misma, esa voz podría ser exotizada en el proceso de recepción a un espacio diferente de pertenencia, un espacio de pertenencia que puede ser geográfico —España— o social —clase media que lee a la voz marginal—. En este sentido, el exotismo se gestaría en el *extrañamiento* producido entre el emisor, el objeto narrativo y el receptor, cuyo horizonte referencial determina de forma fundamental la significación que adquiere cierta literatura en el proceso receptivo.

Ahora bien, teniendo en cuenta esta acepción de exotismo que pone en primer plano la cuestión receptiva, ¿podemos afirmar que esta nueva literatura cosmopolita se aleja de las antiguas marcas exóticas que la venían signando? Para ello, es importante, precisar a qué nos referimos cuando hablamos de nueva literatura cosmopolita. En este sentido es reveladora la propuesta elaborada por Mariano Sis-kind (2011), donde profundiza en el *extrañamiento* y disolución del

sujeto nacional como consecuencia de la globalización: “No se trata solo de tomar nota de que las tramas y los narradores de estas novelas viajan fuera de Brasil, sino, sobre todo, que sus viajes desencadenan en diferentes crisis identitarias” (Siskind 2011: 185); esto es, una literatura cosmopolita donde se manifiesta una suerte de disolución del sujeto en un contexto globalizado: “Un cosmopolitismo que es el signifiante de la imposibilidad de postular un sujeto seguro de su pertenencia a un mundo en el que no se reconoce” (2011: 189). Esto se puede ver en varias novelas que han sido traducidas en España en el nuevo siglo, como *Quizá* de Luisa Geisler o *Un billar bajo el agua* de Carol Bensimon —ambas seleccionadas por la revista *Granta*—. Estas novelas son cosmopolitas por presentar *impasses* situados más allá de cualquier espacio nacional. Aunque son novelas que suceden en Brasil, la identidad nacional no es el centro del relato, ya que la construcción identitaria recae sobre otros aspectos que revelan un lugar de enunciación de clase media urbana. No hay una crítica al estado de pobreza, hambre y analfabetismo como en ciertas novelas regionalistas del “sertón”, tampoco se narra la violencia urbana de las favelas, ni las desigualdades económicas, ni la criminalidad, ni los problemas derivados de esas marginalidades. No se narra a un “otro” de clase marginalizada. Se nos presenta a sujetos de clase media enfrentando los *impasses* propios de una clase social que está en Brasil pero podría estar en París, Londres o Madrid, como anunciaba el mencionado artículo de *El País* (Ballesteros 2014).

En *Un billar bajo el agua* de Carol Bensimon la muerte inesperada en un accidente de tráfico de Antonia genera un punto de inflexión para todos los personajes, que relatan su transición identitaria como afectación por la muerte de la protagonista. La novela se articula sobre una analogía de los espacios y las identidades de los personajes: el bar del billar demolido al final del relato simula la disolución de Antonia como eje de articulación del resto de los personajes que la (des)definen con cada nueva descripción que cada uno relata; por otro lado, la transición identitaria de los personajes tras la muerte de Antonia se palpa a través de la carretera como espacio de tránsito principal en casi todos los relatos, un *no lugar* (Augé 2000) que anuncia la imposibilidad de formar una identidad a partir de la afirmación de pertenencia a un lugar determinado. En *Quizá* de Luisa Geisler el cosmopolitismo se afirma en las descripciones antropológicas de una clase media blanca urbana, muchas veces enunciada

desde los adolescentes protagonistas, cuando emiten juicios de tipos humanos: “Los 11 son los peores”; “Hay chicas que saben demasiado a los 12”; “A los 14 empieza todo”; “Con 18, 19 espera que la gente sea madura y sepa lidiar con la vida” (2016: 85-86). Esta proyección de clase socioeconómica toma como eje central a la familia de Clarissa, pero la ficción se expande mediante escenas fragmentadas y discontinuas hacia otros personajes, voces narrativas, espacios y países, creando conexiones —que en un primer momento parecerían inconexas— entre unas identidades y otras, que superan cualquier barrera geográfica: por ejemplo, la presentación de una chica en Japón —lo sabemos porque paga en yenes— que se siente afectada por la sociedad de una forma que podemos asemejar a la de la protagonista: “Rarilla. La más rarilla del mundo. Se preguntó si había alguien en el mundo que, quién sabe, estuviera pensando lo mismo que ella en aquel preciso instante” (2016: 163).

Esta estética acude a una falsa idea de cosmopolitismo, ya que se convierte en un cosmopolitismo de clase. Es ahí donde se imprime el gesto de ruptura con respecto a la tradición anterior, al producirse la pérdida del elemento exótico en tanto emisor, objeto narrativo y receptor se situarían dentro de un mismo horizonte referencial. No se produciría pues, aquel extrañamiento propio de las novelas regionalistas o de violencia urbana donde el objeto de la narración era un “otro marginalizado”, donde el autor, el objeto narrativo y el emisor sí se situaban en diferentes espacios de pertenencia. En este sentido, podemos afirmar que hay una correlación entre la estética de la que se hace eco *Granta* o el artículo de *El País* y aquella que cierto sector de la crítica viene identificando desde comienzos de siglo (Siskind 2011; Resende 2014; Rissardo 2015).

No obstante, esta no es la única estética cosmopolita que ha venido teorizándose. Karl Erik Schøllhammer (2014) detecta un cosmopolitismo que no necesariamente evita o coloca en segundo plano a Brasil, un cosmopolitismo capaz de explicar al Brasil que emerge en un nuevo panorama globalizado. Según Schøllhammer esta literatura se explica por la proliferación de la condición periférica que emerge en la miseria en cualquier lugar y en la que se pone de manifiesto una alteridad cultural, racial y social “que se reintroduce en el corazón de la vivencia occidental cotidiana” que amenaza mediante la experiencia de la exterioridad la “jerarquía de los valores civilizatorios” (2014: 212). Lo podemos ver en el caso

de *Nuestros huesos* de Marcelino Freire, también traducido en España, al que Schøllhammer propone como ejemplo paradigmático. La novela narra el viaje de vuelta a la tierra natal del protagonista, un actor de teatro del sertón nordestino que emigra a São Paulo para librarse de las ataduras sociales que lo constreñían. En ese viaje de vuelta se produce una encrucijada identitaria: la necesidad de un regreso a las raíces que, tras la experiencia de la contemporaneidad encarnada en São Paulo, se han vuelto líquidas, quedando solo los huesos de aquello que un día fueron un cuerpo y un espacio vivos; no obstante, esas raíces no desaparecen sino que existen a partir de la memoria de esos huesos, que terminan adquiriendo voz propia —el protagonista en tanto cadáver que, como una suerte de Pedro Páramo, narra el retorno a sus raíces—. De este modo, como afirma Schøllhammer, “se ensaya una repetición de las historias de los protagonistas de la migración nordestina para las grandes ciudades”, gran tema de los años 50 y 60, no obstante, “ahora con el destino invertido, invita a una necesaria reflexión contemporánea de las cuestiones regionales y culturales de Brasil” (2014: 211).

La existencia de un “cosmopolitismo” que tiene como objeto narrar al Brasil dentro de un nuevo panorama globalizado abre nuevas formas de significación para la literatura brasileña reciente que *Granta* y el artículo de *El País* pasaban por alto: la existencia de un cosmopolitismo que no es de clase media, blanca, urbana y que sí se cuestiona la posibilidad de una identidad nacional propiamente brasileña en el siglo *xxi*. Esto pone de evidencia la forma de articulación de *gatekeepers* como *Granta* o la Feria del Libro de Frankfurt, dispositivos de (in)visibilización literaria a partir de los que se sacrifican ciertas literaturas en aras de reforzar una marca común.

(In)visibilización de una marca: formas de resistencias

El proyecto de creación de una marca “cosmopolita” para la literatura brasileña del siglo *xxi* da lugar a puntos de fuga que revelan la porosidad de la marca literaria en exportación. En un artículo del investigador Souto Salom (2014), donde analiza cómo ha sido (re)significada la literatura brasileña en diferentes ferias internacionales —la de Frankfurt en 2013 y la de Buenos Aires en 2014 princi-

palmente—, llega a la conclusión de que hay nuevas literaturas que vienen siendo denominadas recientemente por la crítica brasileña como “marginales” o “periféricas” que no están consiguiendo la misma visibilidad en el espacio internacional que otras literaturas pertenecientes a una clase media blanca. Asimismo, Souto Salom muestra las contradicciones de la marca que pretendía exportar Brasil con su eslogan de la Feria del Libro de Frankfurt en 2013: “Brasil: un país lleno de voces”. La propuesta impulsada por el comité organizador presenta una imagen de Brasil que pretende mostrar toda la diversidad de voces que compone su literatura; así lo reivindican los directores del proyecto según diferentes medios de comunicación brasileños: “Aprendi nestes dias que o Brasil é como um caleidoscópico multicolor”, afirma Jürgen Boos, director de la Feria del Libro de Frankfurt (Agencia EFE 2012: s.p.). por su parte, Galego Amorim, presidente del Comité Organizador, defiende dicha pluralidad afirmando: “Na lista, temos representantes da cultura indígena, afro, europeia, bem como temáticas de imigração e migração, além de representantes da literatura marginal e de diferentes extratos sociais e estéticas que marcam a obra plural desses autores” (“Setenta escritores na embaixada do Brasil a Frankfurt” 2013: s.p.). La presentación de la Feria del Libro de Frankfurt parece mostrar en principio una literatura brasileña más democrática que la de *Granta*, ya que mientras que esta reivindicaba el estilo cosmopolita como característica que atraviesa a toda una generación de autores, el eslogan de Frankfurt parece querer visibilizar un Brasil diverso, donde todas las voces puedan ser escuchadas. No obstante, las críticas y respuestas originadas por los diferentes medios de comunicación nacionales e internacionales revelan que los autores seleccionados para acudir a Frankfurt no responden a la imagen que el eslogan pretendía dar. El artículo de Souto Salom (2014) se hace eco de las declaraciones de ciertos autores sobre el sesgo de la Feria de Frankfurt: “Eu sou o único autor negro dessa lista. Em que caso isso não é racismo? [...]. É claro que depende o quê e quem se procure, e de que concepção se tenha da literatura. Essa lista não representa o Brasil”, declaraba Paulo Lins (Souto Salom, 2014: 258). Souto Salom descubre como una de las principales reacciones un manifiesto que adquiere visibilidad a partir de la revista brasileña *Forum* (Frô 2013: s.p.), firmado por muchos escritores que, como Paulo Lins o Ferréz, son negros y

vienen de la periferia pero no habían sido invitados a la Feria de Frankfurt. El manifiesto critica los criterios aplicados por el comité organizador según el cual estarían basados en la calidad estética y en el mercado editorial: “autores publicados ou em vias de publicação no exterior, sobretudo na Alemanha; autores premiados no Brasil e no exterior; diversidade e pluralidade de estilos, gêneros e regiões de origem dos autores; equilíbrio entre a nova produção e a de autores consagrados; e qualidade estética” (“Brasil divulga programação cultural diversificada na Alemanha” 2013: s.p.). Ante esto, el manifiesto reivindica con ejemplos la presencia de autores negros que ya se habían publicado en Alemania en dos antologías con una buena acogida crítica, y acusa al MinC de racismo institucional al incumplir la ley en la que se comprometía a promover en sus políticas culturales la presencia “da história e cultura africana, afrobrasileira e indígena” (Frô 2013: s.p.).

La relevancia que investigaciones recientes como las de Tennina (2015), Peçanha (2006), Tonani (2013) o Heloisa Buarque de Hollanda (2013) asignan a la llamada nueva “literatura marginal”, evidencia el sesgo que *Granta* o la Feria del Libro de Frankfurt cometen en la resignificación de una nueva literatura brasileña como aquella que no trata de construir una identidad brasileña sino que abre la mirada hacia nuevos espacios y problemáticas que atraviesan cualquier espacio nacional. La propia Heloisa Buarque de Hollanda llega a afirmar: “[...] as características e as estratégias das expressões artísticas vindas das periferias vêm surpreendendo como a grande novidade deste início de século”, principalmente si pensamos estas literaturas periféricas como reacción “ao acirramento da intolerância racial e às taxas crescentes de desemprego provenientes dos quadros econômicos e culturais globalizados” (2013: 15). La resonancia de este nuevo tipo de literatura se hace presente en España, mediante la publicación de uno de los autores más visibles del movimiento, *Manual práctico del odio* de Ferréz (Aleph, 2006) y principalmente mediante la creación de una editorial, Ediciones Ambulantes, que surge en España a comienzos del siglo XXI, teniendo como uno de sus principales objetivos difundir autores brasileños que siguen una trayectoria muy diferente a otros como Carol Bensimon, Luisa Geisler o Marcelino Freire: mientras que estos tienen la visibilidad de premios literarios nacionales como el Jabuti o han sido visibilizados por medios como *Granta* o la Feria del Libro de Frankfurt; los

autores de Ediciones Ambulantes —Débora Almeida, Otávio Junior o Mel Duarte— llegan a España sin grandes avales de legitimación y visibilización, mostrando con sus literaturas otra cara de la nueva literatura brasileña: negra, periférica, activista y que busca mediante su actitud crítica y la narración de una identidad cultural marginada la resignificación de un Brasil que hasta el momento no había podido enunciarse a sí mismo.

Esta revisión sobre la forma en que la literatura brasileña es recibida en España lanza la cuestión: ¿existe una marca literaria brasileña en el siglo *xxi*?, ¿cuál es el papel de los *gatekeepers* en la creación y exportación de esta? Podemos afirmar que sí existen marcas de literatura brasileña que han conformado el horizonte de expectativas del siglo *xx* y que renuevan el horizonte desde el que es significada en el siglo *xxi*. Asimismo, afirmamos que si bien estas marcas ya vienen siendo configuradas con anterioridad a eventos como *Granta* y la Feria del Libro de Frankfurt, estos *gatekeepers* contribuyen a la (in) visibilización de ciertos rasgos sobre otros, esto es: a la (de)marcación de un corpus brasileño en exportación y la instauración de unos límites identitarios que permiten identificar al objeto literario brasileño en su exposición comercial junto a otras literaturas. Por lo tanto, este análisis nos lleva a identificar ciertas formas de articulación de los *gatekeepers*, a visibilizar las resistencias que surgen como respuesta a su filtro seleccionador y a relativizar la significación de la marca que exportan; una marca que, a pesar de su porosidad, permite identificar identidades y límites diferenciales entre literaturas que están en circulación internacional.

Bibliografía

- “Brasil divulga programação cultural diversificada na Alemanha” (2013): Centro de Cooperação e Difusão Fundação Biblioteca Nacional. Medio digital. <https://bookcenterbrazil.wordpress.com/page/12/> (30/11/2019).
- “Brazil takes off” (2009): *The Economist*. Medio digital. <https://www.economist.com/leaders/2009/11/12/brazil-takes-off> (30/11/2019).
- “Has Brazil blown it?” (2013): *The Economist*. Medio digital. <https://www.economist.com/news/leaders/21586833-stagnant->

- economy-bloated-state-and-mass-protests-mean-dilma-rousseff-must-change-course-has (30/11/2019).
- “Setenta escritores na embaixada do Brasil a Frankfurt” (2013): Ípsilon. Medio digital. <https://www.pressreader.com/portugal/publico-ipsilon/20130329/282050504521574> (30/11/2019).
- AGENCIA EFE (2012): “Brasil levará sua diversidade cultural à Feira do Livro de Frankfurt 2013”, en *Globo*. Medio digital. <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2012/10/brasil-levara-sua-diversidade-cultural-a-feira-do-livro-de-frankfurt-2013.html> (30/11/2019).
- AUGÉ, Marc (2000): *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la modernidad*. Barcelona: Gedisa.
- BALLESTEROS, Cecilia (2014): “Nueva literatura brasileña: joven, blanca, urbana y de clase media”, en *El País*. Medio digital. https://elpais.com/cultura/2014/03/16/actualidad/1395005272_200765.html (30/11/2019).
- BAUMAN, Zygmunt (2002): *Modernidad líquida*. Ciudad de México: FCE.
- BENSIMON, Carol (2016): *Un billar bajo el agua*. Madrid: Continta Me Tienes.
- BOSI, Alfredo (1975): *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix.
- BOURDIEU, Pierre (1995): *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.
- BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa (2013): “Crônica marginal”, en *Letra-tura d’America*, v. 145, pp. 15-30.
- CANDIDO, Antonio (1989): *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática.
- COROMINAS, Joan (1987): *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos.
- DALCASTAGNÉ, Regina (2015): *Representación y resistencia en la literatura brasileña contemporánea*. (e-book). Buenos Aires: Biblos.
- FEITH, Roberto y Marcelo Ferroni (2012): “The Best of Young Brazilian Novelists”, en *Granta*, 121. Medio digital. <https://granta.com/issues/granta-121-the-best-of-young-brazilian-novelists/> (30/11/2019).
- FREIRE, Marcelino (2014): *Nuestros huesos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- FRÓ, Maria (2013): “Nota de repúdio pela ausência de escritores negros na Feira de Frankfurt”, en *Revista forum*. Medio digital. <https://revistaforum.com.br/blogs/mariafro/bmariafro-nota-de-repudio-pela-ausencia-de-escritores-negros-na-feira-de-frankfurt/> (30/11/2019).

- GALLEGO CUIÑAS, Ana (2015): “Comienzos de la novísima novela argentina (2001-2011)”, en *Hispanamérica*, 130, pp. 3-14.
- (2018): “Claves para pensar las literaturas latinoamericanas del siglo XXI”, en *Ínsula*, 859-860, pp. 2-4.
- GEISLER, Luisa (2016): *Quizá*. Madrid: Siruela.
- MAGRI, Ieda (2014): “Existe literatura brasileira fora do Brasil?”, en *Miradas à narrativa contemporânea latino-americana*, Costa Rica, 2014. *Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana (Jalla)*, pp. 37-45. En [http://www.jallacostarica2014.una.ac.cr/index.php/repository/func-start-down/22/\(03/09/2015\)](http://www.jallacostarica2014.una.ac.cr/index.php/repository/func-start-down/22/(03/09/2015)).
- NANCY, Jean-Luc (2003): *Corpus*. Madrid: Arena.
- PEÇANHA DO NASCIMENTO, Erica (2009): *Vozes marginais na literatura*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- RESENDE, Beatriz (2014): *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan.
- RISSARDO, Agnes (2013): “Contra o cliché: a prosa itinerante de Bernardo Carvalho e a recepção francesa”, en *Actas del XIII Congresso Internacional da ABRALIC*, pp. 1-9.
- (2015): “Literatura brasileira, cidadã do mundo”, en *Actas del V Encontro do Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea: ensaios e entrevistas*, pp. 101-118.
- RISSARDO, Agnes e Ieda Magri (2015): “A literatura brasileira no exterior: entrevista com Moema Salgado e Fábio Lima (FBN)”, en *Z Cultural*. Medio digital. <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/a-literatura-brasileira-no-exterior-moema-salgado-e-fabio-lima-fbn> (30/11/2019).
- SCHÖLLHAMMER, Karl Erik (2016): “La literatura brasileña contemporánea y su crítica”, en *Cuadernos de Literatura*, v. 20, 40, pp. 204-214.
- SISKIND, Mariano (2011): “Nuestras imposibilidades. La argentinidad de la literatura argentina y el cosmopolitismo de la literatura brasileña”, en Mario Cámara, Lucía Tennina y Luciana di Leone (comps.), *Experiencia, cuerpo y subjetividades: nuevas reflexiones*. Buenos Aires: Santiago Arcos, pp. 183-198.
- SORÁ, Gustavo (2003): *Traducir el Brasil: una antropología de la circulación internacional de ideas*. Buenos Aires: Del Zorzal.
- SOUTO SALOM, Julio (2014): “La literatura marginal periférica y el silencio de la crítica”, en *Revista chilena de literatura*, 88, pp. 235-264.
- SÜSSEKIND, Flora (1984): *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé.

- TENNINA, Lucía (2015): *Literaturas del margen / Literaturas al margen*. Río de Janeiro: Diss.
- TONANI, Roberto (2013): *Escritos à margem: a presença de escritores de periferia na cena literária contemporânea*. Rio de Janeiro: Diss.
- VILLARINO, Carmen (2016): “Estrategias y procesos de internacionalización. Vender(se) y mostrar(se) en ferias internacionales del libro”, en Galanes Santos, Iolanda; Luna Alonso, Ana, et al. (eds.), *La traducción literaria. Nuevas investigaciones*. Granada: Comares, pp. 73-92.
- (2014): “As feiras internacionais do livro como espaço de diplomacia cultural”, en *Brasil*, 50, pp. 134-154.