

Universidad de Granada
Programa de Doctorado en Lenguas, Textos y Contextos



**El valor de la literatura brasileña en España: cruces
transatlánticos en el siglo XXI**

Soledad Sánchez Flores

Tesis doctoral

Dirigida por Ana Gallego Cuiñas
(Universidad de Granada)

Codirigida por Luciana di Leone
(Universidade Federal do Rio de Janeiro)

2019

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Soledad Sánchez Flores
ISBN: 978-84-1306-395-5
URI: <http://hdl.handle.net/10481/58385>

AGRADECIMIENTOS

A aquellas personas que me prestaron su ayuda, tiempo y paciencia incondicionales en el inicio de este proyecto profesional, académico y vital.

Gracias a aquellos especialistas con los que pude dialogar (en algunas ocasiones aprovechando las ventajas de la comunicación vía e-mail) y que, aunque no sean mencionados directamente en la tesis doctoral, me ayudaron a problematizar y conformar todo el relato que aquí se construye: como editores, Aníbal Cristobo de Kriller 71, Aline Pereira y Victor David López de Ediciones Ambulantes, y Mercedes Vaquero de Masería Libros; como escritores, Paloma Vidal, Victor Heringer y Paula Gicovate; como traductora, Julia Tomasini; como coordinador del Programa de Apoyo a la Traducción de la Biblioteca Nacional, Fabio Lima; como críticos, Beatriz Resende, Agnes Rissardo, Paulo Tonani, Carmen Villarino y Antonio Maura. Gracias, especialmente, a las maestras que me han guiado desde una y otra orilla.

A Luciana di Leone, que desde Rio de Janeiro me ha aconsejado, enseñado e iluminado con perspectivas teóricas y personales que me han ayudado a conformar un nuevo horizonte de expectativas sobre Brasil y todo un marco connotativo que determina mi mirada investigadora y mi experiencia como extranjera. Gracias, Luciana, por esa "economía do leite" que hemos compartido y que hace que permeen en esta investigación reflexiones, ideas y propuestas que me has ido vertiendo a lo largo de estos años.

A Ana Gallego Cuiñas, que desde Granada, me abrió las puertas a la investigación mucho antes de que comenzara esta tesis, construyendo y puliendo los cimientos de mi mirada, que sientan la base del presente trabajo, pero, sobre todo, de mi identidad profesional e investigadora. Gracias, Ana, por haberme dado la oportunidad de tenerte como maestra, de haberme enseñando a leer, de haberme guiado en las encrucijadas más difíciles de sortear, gracias por tus consejos, por tu apoyo, gracias por apostar por mí desde el primer momento hasta el último, gracias por tu confianza.

Gracias a mi familia, a mis padres, hermanos y abuelos, que me han cuidado y motivado en los momentos de mayor flaqueza. En especial a mi madre, porque siempre, en una orilla y otra, está presente, siempre acompañando, siempre escuchando. Gracias, mamá, has sido imprescindible estos años.

Gracias a todos los amigos que, en Granada y, sobre todo, en Rio, han sido una segunda familia y me han proporcionado aquellos momentos de "desconexión" tan

necesarios para poder retomar la investigación con mayor energía. Particularmente, gracias, Heloisa y Marión, por ser mis hermanas cuando tan lejos estaba de mi familia; gracias, Felipe, por poner banda sonora a las horas que han visto escribir esta tesis.

Gracias a Rio de Janeiro, por librarme de la soledad del corredor de fondo.

AGRADECIMENTOS

Para aquelas pessoas que me prestaram a sua ajuda, tempo e paciência incondicionais no início deste projeto profissional, acadêmico e vital.

Obrigada àqueles especialistas com os que pude dialogar (em algumas ocasiões aproveitando as vantagens da comunicação via e-mail) que, ainda que não sejam mencionados diretamente na tese de doutorado, ajudaram-me a problematizar e conformar todo o relato que aqui se constrói: como editores, Aníbal Cristobo de Kriller 71, Aline Pereira e Victor David López de Edições Ambulantes, e Mercedes Vaquero de Maresía Livros; como escritores, Paloma Vidal, Victor Heringer e Paula Gicovate; como tradutora, Julia Tomasini; como coordenador do Programa de Apoio à Tradução da Biblioteca Nacional, Fabio Lima; como críticos, Beatriz Resende, Agnes Rissardo, Paulo Tonani, Carmen Villarino e Antonio Maura. Obrigada, especialmente, às mestras que me guiaram desde uma e outra margem.

A Luciana di Leone, que desde o Rio de Janeiro me aconselhou, ensinando e iluminando com perspectivas teóricas e pessoais que me ajudaram a conformar um novo horizonte de expectativas sobre o Brasil e todo um quadro conotativo que determina a minha mirada investigadora e a minha experiência como estrangeira. Obrigada, Luciana, por essa "economia do leite" que compartilhamos e que faz com que permeiem nesta investigação reflexões, idéias e propostas que você me foi vertendo ao longo destes anos.

A Ana Gallego Cuiñas, que desde Granada, me abriu as portas à investigação muito antes de que eu começasse esta tese, construindo e polindo os cimentos da minha mirada, que sentam a base do presente trabalho, mas, sobretudo, da minha identidade profissional e investigadora. Obrigada, Ana, por me ter dado a oportunidade de tervocê como mestra, de me ter ensinado a ler, de me ter guiado nas encruzilhadas mais difíceis, obrigada pelos seus conselhos, pelo seu apoio, obrigada por apostar em mim desde o primeiro momento até o último, obrigada pela sua confiança.

Obrigada a minha família, aos meus pais, irmãos e avós, que me cuidaram e me motivaram nos momentos de maior fraqueza. Em especial a minha mãe, porque sempre, em uma margem e em outra, está presente, sempre acompanhando, sempre escutando. Obrigada, mamãe, você foi imprescindível nestes anos.

Obrigada a todos os amigos que, em Granada e, sobretudo, no Rio, foram uma segunda família e me proporcionaram aqueles momentos de "desconexão" tão necessários para poder retomar a investigação com maior energia. Particularmente,

obrigada, Heloisa e Marión, por ser minhas irmãs quando tão longe estava da minha família; obrigada, Felipe, por pôr trilha sonora às horas que assistiram a escrita desta tese.

Obrigada ao Rio de Janeiro, por me livrar da solidão do corredor de longa distância.

RESUMEN

¿Qué significa "nueva narrativa brasileña" en el espacio de recepción español?, ¿cómo se (re)presenta?, ¿cómo se (re)significa?, ¿cuál es su relato y/o marca de exportación?, ¿qué agentes y políticas culturales intervienen en ese proceso y cómo se produce dicha intervención?, ¿cómo se modifica en su proceso de recepción español?, ¿cuál es el valor que esa literatura adquiere en su cruce transatlántico?

Con el comienzo del nuevo milenio, el mundo experimentó una reconfiguración geopolítica y económica que ya venía gestándose desde finales del pasado siglo, en la que Brasil pasó a ser una de las principales potencias a nivel mundial. Diferentes medios de comunicación se hicieron eco de tales acontecimientos; así, la prestigiosa revista británica *The Economist* anunciaba en 2009 que el país se convertiría en la quinta potencia más poderosa a nivel mundial ("Brazil takes off" 2009, s.p). Este nuevo posicionamiento tuvo como consecuencia un aumento de su visibilidad internacional y un impulso de las políticas culturales, con efectos directos en el modo que es recibida su literatura a nivel internacional. El incremento de la publicación de obras y autores brasileños que se produce en el mercado español nos llevan a formular como hipótesis de partida la directa vinculación entre economía y literatura.

Atendiendo a las preguntas planteadas como motor de análisis, nos fijamos como objetivo cardinal de esta investigación mapear el panorama de la recepción brasileña actual en España, con la cuestión del valor como eje vertebrador. Para ello, hemos llevado a cabo un análisis de las obras y autores recibidos en España, y de las editoriales que se han encargado de su publicación, desde el siglo XX hasta el 2018, último año dedicado a la recogida bibliográfica. De los datos obtenidos en dicho corpus se derivan un segundo y tercer objetivos. Por un lado, hemos analizado casos de recepción de diferentes obras de autores que han sido recientemente publicados en Brasil y en España, en aras de determinar cuáles son las modificaciones y resistencias que se producen en el objeto literario, teniendo en cuenta la influencia e impacto de diferentes mediadores (*gatekeepers*), en el proceso de (re)presentación y (re)significación literarias. El último objetivo atañe especialmente a la cuestión metodológica, en tanto la investigación se propone superar los métodos desde los que la literatura brasileña ha sido estudiada en España hasta el momento. Para ello hemos creado un diálogo teórico que toma de base los estudios transatlánticos de literatura y el *New Economic Criticism*, impulsados por Gallego Cuiñas en el ámbito hispánico, y hemos tendido puentes con teóricos brasileños que han significado su literatura desde

perspectivas sociológicas y económicas, llevando a cabo una investigación en la que el mercado y los dispositivos de mediación literarios enmarcan el proceso de recepción.

RESUMO

O que significa "nova narrativa brasileira" no espaço de recepção espanhol? Como se (re)presenta? Como se (re)significa? Qual é o seu relato e/ou marca de exportação? Que agentes e políticas culturais intervêm nesse processo e como se produz dita intervenção? Como se modifica em seu processo de recepção espanhol? Qual é o valor que essa literatura adquire em sua travessia transatlântica?

Com o começo do novo milênio o mundo experimentou uma reconfiguração geopolítica e econômica que já se vinha gerando desde finais do passado século, na que o Brasil passou a ser uma das principais potências a nível mundial. Diferentes meios de comunicação fizeram eco de tais acontecimentos; assim, a prestigiosa revista britânica *The Economist* anunciava em 2009 que o país se converteria na quinta potência mais poderosa a nível mundial ("Brazil takes off" 2009, s.p). Este novo posicionamento teve como consequência um aumento da sua visibilidade internacional e um impulso das políticas culturais, com efeitos diretos na maneira como é recebida a sua literatura a nível internacional. O aumento da publicação de obras e autores brasileiros que se produzem no mercado espanhol nos leva a colocar como hipótese de partida a direta vinculação entre economia e literatura.

Atendendo às perguntas planteadas como motor de análise, determinamos como objetivo principal da investigação mapear o panorama da recepção brasileira atual na Espanha, colocando a questão do valor como eixo vertebral. Para isso, levamos a cabo uma análise das obras e autores recebidos, e das editoriais que se encarregaram da sua publicação, desde o século XX até 2018, último ano dedicado à coleta bibliográfica. Dos dados obtidos em dito corpus derivam-se um segundo e terceiro objetivos. Por um lado, analisamos casos de recepção de diferentes obras de autores que foram recentemente publicados no Brasil e na Espanha, a fim de determinar quais são as modificações e as resistências que se produzem no objeto literário, tendo em conta a influência e o impacto dos mediadores (*gatekeepers*), no processo de (re)representação e (re)significação literárias. O último objetivo diz respeito especialmente à questão metodológica, enquanto a investigação propõe superar os métodos desde os que a literatura brasileira foi estudada na Espanha até o momento. Para isso criamos um diálogo teórico que toma como base os estudos transatlânticos de literatura e o *New Economic Criticism*, impulsionados por Gallego Cuiñas no âmbito hispânico, e construímos pontes com teóricos brasileiros que significaram a sua literatura desde

perspectivas sociológicas e econômicas, levando a cabo uma investigação que o mercado e os dispositivos de mediação literários enquadram o processo de recepção.

ÍNDICE

CAPÍTULO 1. Introducción, marco teórico y estado de la cuestión	1
1. Introducción: hipótesis, objetivos, estructura y metodología	1
2. Marco teórico: problematización y especificación conceptual	13
2.1. Una crítica literaria económica	14
2.2. Valor, (re)presentación y mercado editorial	20
2.3. Valor, (re)significación y crítica	35
2.4. Marca y afectos: el límite identitario entre el mercado y la crítica	44
2.5. Mediadores de literatura "mundial": <i>gatekeepers</i>	52
3. Estado de la cuestión: de la circulación internacional a la recepción en el espacio español	63
3.1. La circulación internacional de la literatura brasileña	64
3.1.1. Una primera aproximación al mercado	64
3.1.2. El mercado en la literatura brasileña actual	66
3.1.3. Formas de circulación y fugas del mercado	68
3.1.4. El <i>desconocimiento</i> como síntoma y los <i>mediadores</i> como ejes de periodización	71
3.1.5. Mediadores brasileños del siglo XXI: tres propuestas que dialogan	76
3.2. Recepción de la literatura brasileña en España	85
3.2.1. Inserción de la literatura brasileña en la institución académica española	86
3.2.2. Aproximación a claves interpretativas: visibilidad y exotismo	93
3.2.3. Panoramas de recepción	96
3.2.4. Biblioteca Nacional y mercado editorial	99
4. Conclusiones	102
CAPÍTULO 2. Marca Brasil. Procesos de (re)significación del siglo XX al XXI	106
1. Introducción	106
2. Marca(s) del siglo XX: exotismo y brutalismo	107
2.1. Exotismo	110
2.2. Brutalismo	122
2.3. Reformulación de marcas	128
3. Nueva(s) marca(s) para el siglo XXI: el diálogo nacional	131
3.1. Primera propuesta de lectura: literatura marginal	134
3.2. Segunda propuesta de lectura: literatura cosmopolita	143
3.3. Tercera propuesta de lectura: del "realismo rasurado" al "nuevo realismo" y las formas de "arte inespecífico"	148

3.4. Propuestas de significación literaria: recapitulación	153
4. La (re)significación de la literatura brasileña en el espacio internacional	155
5. La (re)significación de la literatura brasileña en España en el siglo XXI	169
5.1. Literatura marginal: de la (re)significación de Ferréz a la propuesta de Ediciones Ambulantes	169
5.1.1. Caso Ferréz: una resistencia al mercado, una resistencia a la traducción	171
5.1.1.1. La originalidad de Ferréz	173
5.1.1.2. De Capão pecado a la traducción de Manual práctico del odio	178
5.1.2. El caso de Ediciones Ambulantes: otras formas de literatura marginal	189
5.2. Literatura cosmopolita en España: cinco paradigmas de (re)significación	196
5.2.1. El cosmopolitismo en el espacio (inter)nacional: <i>Budapest</i> de Chico Buarque	199
5.2.2. El cosmopolitismo en el "no lugar". <i>Un billar bajo el agua</i> de Carol Bensimon	203
5.2.3. El cosmopolitismo de clase. <i>Quizá</i> de Luisa Geisler	208
5.2.4. El cosmopolitismo en la desnacionalización. <i>Nuestros huesos</i> de Marcelino Freire	213
5.2.5. El cosmopolitismo cultural. <i>Ardillas de Pavlov</i> de Laura Erber	217
6. Conclusiones	223
CAPÍTULO 3. <i>Gatekeepers: Granta</i>	229
1. Introducción	229
2. <i>Granta</i> : <i>gatekeeper</i> simbólico e internacional	233
2.1. El intercambio de valor simbólico	235
2.2. Un manifiesto político y literario: "(The) Best of Young..."	238
2.2.1. Sensacionalismo o subversión	242
2.2.2. Actualidad o moda	246
2.2.3. Prescripción o negación	248
2.3. Expansión internacional	252
3. "The Best of Young Brazilian Novelist": "Os melhores jovens escritores brasileiros"	257
3.1. ¿Por qué Brasil?	257
3.2. La selección del corpus	261
3.2.1. Desinformación	263
3.2.2. Rechazo	264

3.2.3. Criterios de selección	265
3.2.4. Calidad/valor literario	271
3.3. Propuesta de significación: ¿una generación diversa?	275
3.3.1. Diversidad estilística	279
3.3.2. Diversidad temática	282
4. Proyección internacional: destino España	290
4.1. Nuevo horizonte de expectativas	290
4.2. Nuevas publicaciones: la mediación económica de la Biblioteca Nacional	296
5. Conclusiones	303
CAPÍTULO 4. Un mapa de la edición brasileña en España para el siglo XXI	305
1. Introducción	305
2. Una hipótesis material: ¿desconocimiento?	308
3. Cuatro fases de (re)presentación para el siglo XX	316
3.1. Primera fase: recepción invisible	317
3.2. Segunda fase: primera visibilidad	321
3.3. Tercera fase: consolidación	323
3.4. Cuarta fase: el mercado editorial	327
4. Una propuesta panorámica para el siglo XX	329
4.1. Aumento y diversificación	329
4.2. Publicación esporádica o proyecto de especialización	334
4.2.1. Editoriales de publicación esporádica	335
4.2.2. Editoriales con un proyecto especializado	338
5. Una propuesta de representación para el siglo XXI	343
5.1. Editoriales que <i>desaparecen</i> y editoriales que <i>permanecen</i>	345
5.1.1. Caso Planeta. Un proyecto de autor-fenómeno	347
5.1.2. El caso Alfaguara. Un proyecto "diverso"	357
5.1.3. Caso Siruela: un proyecto en tres frentes de acción	366
5.2. Editoriales que <i>se incorporan</i> y <i>nuevas</i> editoriales	375
5.2.1. Editoriales que <i>se incorporan</i> : Literatura Random House y el Aleph	379
5.2.2. <i>Nuevas</i> editoriales: Ediciones Ambulantes y Maresía Libros	383
6. Conclusiones	392
CONCLUSIONES FINALES. El valor de la literatura brasileña en España: recepción y resistencia	398
CONCLUSÕES FINAIS. O valor da literatura brasileira na Espanha: recepção e resistência	407

BIBLIOGRAFÍA	416
Bibliografía general	416
Artículos de periódicos, revistas y páginas web	425
Bibliografía literaria	430
ANEXOS	431
Anexo 1. Corpus de autores publicados en España	431
Anexo 2: Portada y contraportada de <i>Capão Pecado</i> (Labortexto)	465
Anexo 3. Portada y contraportada de <i>Capão Pecado</i> (Objetiva)	466
Anexo 4. Foto de Ferréz en <i>Capão Pecado</i> (Labortexto)	467
Anexo 5. Fotos de <i>Capão Pecado</i> (Labortexto): favela Capão Redondo, Ferréz y sus habitantes	468
Anexo 6. Portada de <i>Manual práctico del odio</i> (Objetiva)	470
Anexo 7. Portada y contraportada de <i>Manual práctico del odio</i> (Aleph)	471
Anexo 8. Tomo 114 de <i>Granta</i> : "Aliens"	472
Anexo 9. Portada de <i>Biblioteca Favela</i> de Otavio Junior (Ediciones Ambulantes)	473
Anexo 10. Portada de antología <i>Rio Noir</i> (Maresia Libros)	474
Anexo 11. <i>Index Translationum</i> : las 20 lenguas con más obras traducidas al español de España desde 1950 hasta 2018	475

CAPÍTULO 1

Introducción, marco teórico y estado de la cuestión

Estoy en la biblioteca escribiendo un ensayo que encierra otro
y posible/seguramente otro
y otros más en estado larval, virtual.

Hugo Achugar, *La biblioteca en ruinas*

Hablar es incurrir en tautologías.

Jorge Luis Borges, *La biblioteca de Babel*

1. Introducción: hipótesis, objetivos, estructura y metodología

Con el comienzo del nuevo milenio el mundo experimentó una reconfiguración geopolítica y económica, que ya venía gestándose desde finales del pasado siglo, en la que Brasil pasó a ser una de las principales potencias a nivel mundial, al mismo tiempo que países que hasta entonces se habían posicionado en un lugar privilegiado sufrieron un gran desequilibrio, potenciado en gran medida por la grave crisis que sacudió a Estados Unidos y Europa. Medios de comunicación como la prestigiosa revista británica *The Economist* se hicieron eco de tales acontecimientos y colocaron en portada, y también en punto de mira, a Brasil. Así, en 2009, dicha revista aseguraba que el país estaba en vías de convertirse en la quinta potencia más poderosa a nivel mundial:

Now that scepticism looks misplaced. China may be leading the world economy out of recession but Brazil is also on a roll. It did not avoid the downturn, but was among the last in and the first out. Its economy is growing again at an annualised rate of 5%. It should pick up more speed over the next few years as big new deep-sea oilfields come on stream, and as Asian countries still hunger for food and minerals from Brazil's vast and bountiful land. Forecasts vary, but sometime in the decade after 2014 –rather sooner than Goldman Sachs envisaged– Brazil is likely to become the world's fifth-largest economy,

overtaking Britain and France. By 2025 Sao Paulo will be its fifth-wealthiest city, according to PwC, a consultancy. ("Brazil takes off" 2009, s.p)

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 Rio de Janeiro en 2016, dos de los eventos culturales más mediáticos a nivel internacional. No obstante, en 2013 *The Economist* colocaba de nuevo en portada a Brasil para poner en cuestión aquellas afirmaciones que el mismo medio había difundido años atrás:

The Brazilian economy, having stabilised under Fernando Henrique Cardoso in the mid-1990s, accelerated under Luiz Inacio Lula da Silva in the early 2000s. It barely stumbled after the Lehman collapse in 2008 and in 2010 grew by 7.5%, its strongest performance in a quarter century. To add to the magic, Brazil was awarded both next year's football World Cup and the summer 2016 Olympics. On the strength of all that, Lula persuaded voters in the same year to choose as president his technocratic protegee, Dilma Rousseff. Since then the country has come back down to earth with a bump. ("Has Brazil blown it?" 2013, s.p)

Tras un efímero empoderamiento económico, los conflictos políticos y la inestabilidad económica, acuciada por una nueva inflación, colocaban al país en una situación de retroceso. A pesar de estas fluctuaciones, durante ese tiempo se habían emprendido políticas culturales mediante inversiones del Ministerio de Cultura que, bajo el mandato de Lula, tenían un efecto directo en una mayor visibilidad internacional de Brasil a nivel literario. Por un lado, proyectos auspiciados desde el espacio nacional brasileño, 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 2011,¹ al que le siguieron la creación del Programa de Residencia de Traductores Extranjeros en Brasil" y el Programa de Intercambio de Autores Brasileños en el Exterior, impulsados por la Biblioteca Nacional. Y por otro lado, encontramos proyectos a nivel internacional,² como ferias y eventos literarios que han tenido como invitado de honor a Brasil, de entre las más destacables la Feria del libro de Frankfurt (2013), de Bogotá (2012), de Boloña (2015) o Salón del Libro de París (2015), así como

¹ Según los datos dados en la entrevista realizada por Magri y Rissardo (2015) a la directora y el coordinador del Programa de Apoyo a la Traducción, la iniciativa de la Biblioteca Nacional garantizaba la inversión de 12 millones de reales hasta el año 2020.

² Estos proyectos internacionales cuentan también con la colaboración de instituciones brasileñas como el Ministerio das Relações Exteriores, la Câmara brasileira do livro y la Agência Brasileira de Promoção de Exportações con la creación del programa *Brazilian Publishers*, que promueve la divulgación editorial brasileña a nivel global (Magri y Rissardo 2015)

la divulgación de autores mediante corpus como el de la reconocida revista británica *Granta* (2012).³ El aumento de la publicación de obras y autores brasileños que se produce paralelamente en el mercado español nos llevan a pensar como hipótesis de partida la directa vinculación entre economía y literatura. Algunas de las cuestiones que emergen de este panorama son: ¿qué significa "nueva narrativa brasileña" en el espacio de recepción español?, ¿cómo se (re)presenta?, ¿cómo se (re)significa?, ¿cuál es su relato y/o marca de exportación?, ¿qué agentes y políticas culturales intervienen en ese proceso y cómo se produce dicha intervención?, ¿cómo y desde dónde leer esta literatura bajo el paradigma del horizonte nacional?, ¿cómo se modifica en su proceso de recepción español?, ¿cuál es el valor que esa literatura adquiere en su cruce transatlántico?, ¿cuál el valor que aporta al espacio español?

Atendiendo a las preguntas planteadas como motor de análisis, nos fijamos como objetivo cardinal de esta investigación mapear el panorama de la recepción brasileña actual en España, colocando la cuestión del valor como eje vertebrador. De ahí se derivarían un segundo y tercer objetivos: por un lado analizar el valor del objeto literario brasileño en España y, por otro, calibrar el valor del espacio de recepción español, mediante un revisionismo de su modo de articulación con respecto al objeto literario brasileño –desde las editoriales, pasando por los medios de comunicación, hasta formas de consagración académicas y de premios–; es decir, un trayecto que pretende –en palabras de Raúl Antelo– "llegar a lo propio por vías de lo ajeno"⁴ (2008). Este recorrido ida y vuelta nos lleva a un cuarto y último objetivo, que atañe especialmente a la cuestión metodológica, dado que la investigación se propone superar los métodos desde los que la literatura brasileña ha sido estudiada en España hasta el momento, anclada en modelos tradicionales que resultan menos provechosos para analizar este nuevo paradigma.⁵

De este modo, fijamos como columna vertebral de esta tesis doctoral las propuestas metodológicas del Proyecto I+D+i LETRAL (Líneas y Estudios

³ Más adelante nos detendremos en el análisis de algunos de estos proyectos culturales, de modo que podamos calibrar la importancia de los mismos en la visibilización y recepción literaria de Brasil.

⁴ Raúl Antelo en "El guión de la extimidad" (2008) propone un análisis del "otro" como vía para llegar a lo "propio", afirmando así un margen, como él mismo indica, que "no sea ni interno, ni externo sino étimo, o en otras palabras, una dimensión superlativa de lo exter (extraño, extranjero, exterior)" (11). Es decir, una propuesta ética donde el límite que separa lo propio de lo ajeno es aquello que más los acerca y, al mismo tiempo, define; una propuesta donde se hace necesario analizar lo propio centralizando el lugar de lo ajeno –que también es, de un modo u otro, propio–.

⁵ Analizaremos detenidamente cuáles son estos modelos metodológicos.

Transatlánticos de Literatura)⁶ de la Universidad de Granada, basado en la propuesta de los Estudios Transatlánticos de Literatura auspiciados por la Universidad de Brown por Julio Ortega. Según el autor, en "Post-teoría y estudios transatlánticos" (2003), estos estudios parten de la idea de que los objetos culturales de una y otra orilla del Atlántico se leen mejor "en su viaje de ida y vuelta, entre las migraciones de las formas y las transformaciones de los códigos" (2003, 114). Para Julio Ortega, el diálogo tejido por colegas de distintas universidades (Brown, Cambridge, Harvard, Boston, Dartmouth) han establecido líneas comunes: "las representaciones del sujeto atlántico y la reescritura del escenario colonial, la construcción del Otro en el relato de viaje, la hibridez de la traducción, el tránsito de ida y vuelta de los exilios y las vanguardias" (2003, 115). Tanto Fernández de Alba en "Teorías de navegación" (2011) como Gallego Cuiñas en "Los estudios transatlánticos a debate" (2014c), sitúan el surgimiento del enfoque transatlántico aplicado a la literatura en los efectos directos que la globalización ha ejercido sobre la desarticulación tradicional de las "identidades nacionales", y que, por tanto, exige nuevas formas de análisis basadas en la circulación e intercambios "transnacionales" e "interculturales" (Gallego Cuiñas 2014c, 8); esto es, "los estudios transatlánticos buscan estudiar los complejos tránsitos de personas, prácticas y productos que se dan en el circuito atlántico cuestionando así el concepto monolítico de cultura" (Fernández de Alba 2011, 6). Por lo tanto, podemos considerar, como afirma Julio Ortega (2003), estos estudios como una "práctica" –más que una metodología– que, al igual que los "estudios culturales", "la historia cultural" o el "relativismo postmoderno", surge como consecuencia del agotamiento de modelos académicos herméticos y autoritarios del pasado siglo, que desembocan en la necesidad "de un espacio de diálogo menos determinado y vertical". Esto, por un lado, ofrece nuevas vías de investigación, que permiten "nuevos reencuentros entre la lectura, los textos, los géneros y los contextos", así como la producción de un nuevo objeto literario y cultural que puede ser conceptualizado como un "proceso" y una "exploración abierta" que no requiere de programa o canon preestablecido, es decir, un objeto que "se muestra y demuestra tan poroso como persistente, tan cifrado como indeterminado" (109). Pero, por otro lado, también conlleva el peligro de relativizarse y banalizarse, vaciándose de rigor teórico-práctico. A pesar de la amplia genealogía transatlántica que arma los

⁶ Para más información al respecto puede consultarse la página web del Proyecto: www.proyectolettral.ugr.es

cimientos de estos nuevos estudios –de los que Julio Ortega (2003)⁷, Fernández de Alba (2011) y Gallego Cuiñas (2014c)⁸ se hacen eco–, hay que tener en cuenta que la propia noción de "lo transatlántico" ha adolecido de una porosidad que ha actuado como "talón de Aquiles" para los ataques de cierto sector crítico; como apunta Gallego Cuiñas en consonancia con Fernández de Alba: en un contexto dominado por los estudios poscoloniales y culturales la crítica transatlantista se ha visto contaminada por la hiperteorización y la poca claridad de los estudios culturales, lo que ha provocado "la necesidad de establecer un marco conceptual para los estudios transatlánticos debido a la vaguedad de su delimitación crítica, la falta de un vocabulario, así como de un método definido y un corpus propio" (Gallego Cuiñas 2014c, 9).

En ese llamamiento a una mayor rigurosidad de los estudios transatlánticos, Gallego Cuiñas propone librarse de dos principales tendencias: por un lado "el ninguneo de otras lenguas atlánticas importantes como el portugués (separada en la academia europea del estudio latinoamericanista)", ya que, aunque el español haya sido la lengua hegemónica dentro de estos estudios, esto no implica que sea única y exclusiva; y por otro lado, "el orillamiento sociológico del objeto literario", mediante un "análisis coyuntural que priorice el texto y su ubicación en el campo literario nacional y global (marcado por la economía capitalista, claro está), reivindicando su valor estético y dosificando la presencia teórica que parece haber fagocitado el texto" (2014c, 10). En concordancia con estas propuestas, el proyecto LETRAL en 2011, bajo la dirección de Gallego Cuiñas, incluye dos nuevos ejes de reflexión, que vendrían a sumarse a los ya propuestos por Julio Ortega: la correspondencia entre escritores de uno y otro lado del Atlántico y las relaciones entre literatura y mercado editorial. Asimismo, en 2017 un tercer eje renueva la línea del proyecto mediante el estudio de "la novísima literatura latinoamericana, entendida como la relación de primeras obras publicadas entre 2001 y 2015" (web del Proyecto LETRAL). El proyecto se posiciona en un lugar pionero dentro de los estudios transatlánticos de literatura al elaborar un marco, método y corpus

⁷ En ese mismo artículo Julio Ortega habla de la construcción de una noción transatlántica a partir de la colaboración entre el grupo de trabajo Proyecto Trans-Atlántico de Brown University, a partir del Seminario Iberoamericano organizado con los hispanistas de la Universidad de Cambridge (1995 y 1996) y la participación de investigadores de Harvard (Doris Sommer), Boston University (Alicia Borinsky) y Dartmouth College (Beatriz Pastor).

⁸ En ese mismo artículo Gallego Cuiñas suscribe la bibliografía transatlántica mencionada por Fernández de Alba: además de Julio Ortega, también han colaborado investigadores de América y Europa como John Beverly, Marina Pérez de Mnediola, Joseba Gabilondo, Juana Martínez, Pérez del Sola, Jill Robbins, Roberta Johnson, Favid Armitage, Juan Luis Suárez, Beatriz Colombi, Ana Gallego Cuiñas y Aníbal González, entre otros.

teórico propios, incorporando otras lenguas como el portugués y analizando el valor del objeto literario desde enfoques que no pierden de vista lo sociológico (económico)–. Quedaría fortificado, de este modo, el "tendón de Aquiles" de los estudios transatlánticos.

Para nuestro análisis de la literatura brasileña en recepción, tomamos como principal marco de lectura dos de los tres ejes propuestos por Gallego Cuiñas en el Proyecto LETRAL: por un lado, la relación entre literatura y mercado editorial y, por otro lado, una selección de "novísimos" autores como paradigmas principales sobre los que pensar la relación entre literatura y mercado. Esto es, dos líneas de investigación íntimamente relacionadas que han sido trabajadas por Gallego Cuiñas en una amplia bibliografía en la que establece un intenso diálogo con diferentes críticos que, desde una orilla y otra, continúan explorando las diversas posibilidades del espacio transatlántico. Dentro de esa bibliografía, y por lo que respecta a la línea teórica que se ocupa de las relaciones entre literatura y mercado, encontramos varios ensayos que han explorado los modos de articulación del mercado editorial, trabajando sobre el binarismo bourdieano "comercial"/"independiente" y abriendo nuevas vías de investigación para los estudios transatlánticos –sirva de ejemplo "La Alfaguarización de la literatura latinoamericana" (2018b) o *A pulmón (o sobre como editar de forma independiente en español* (2017a), "Las narrativas del siglo XXI en el Cono sur: estéticas alternativas, mediadores independientes" (2018a)–. Del mismo modo, la cuestión del mercado aparece íntimamente ligada con la noción de "economía" y sus efectos en una nueva consideración del objeto literario para el siglo XXI, para lo que Gallego Cuiñas se apoya en teorías como las del *New Economic Criticism*, en aras de desarrollarlas y aplicarlas sobre casos de estudio latinoamericanos y, más concretamente, argentinos –sirva de ejemplo, "Literatura y economía: el caso argentino" (2014b)–. Asimismo, erige como cuestión central la noción de "valor literario", enfrentándose así a *impasses* que han oscilado entre la consideración de lo literario como objeto autónomo y el orillamiento del texto como consecuencia de análisis puramente sociológicos; analiza, pues, la articulación del valor (y la economía) literario desde el espacio intertextual aletra textual, atendiendo a procesos de circulación, visibilidad y consagración –como sucede en "El valor del objeto literario" (2014a)–. Podemos decir entonces que con las investigaciones que Gallego Cuiñas desarrolla se yergue como tema central el "valor literario" dentro de los estudios transatlánticos, una centralización que se venía

requiriendo desde su definición como "proceso" abierto y en constante actualización (Julio Ortega, 2003).

La apertura de una nueva vía de investigación transatlántica en 2017 aplicada a los "novísimos" no viene sino a poner el foco de manera oficial en la "literatura actual" como caso de estudio que Gallego Cuiñas ya había aplicado en sus investigaciones sobre literatura y mercado; y es que, como apunta la autora: "La expansión del mercado global ha aumentado la pérdida de autonomía (siempre relativa) y la subordinación de la literatura a la economía", de este modo, "agentes y editoriales determinan más que nunca la adscripción de un autor a un campo preciso, así como los modo de recepción de un texto ora locales (independientes) ora transnacionales (grandes conglomerados)" (2014a, 4). Hablar de "lo nuevo", como indica Gallego Cuiñas (2018a), significa trabajar con un concepto poroso e inestable, tanto por ser un objeto abierto, de dimensiones inabarcables y en constante actualización, que impide su concretización; como, por articularse como "categoría zombi" –apelando a Bauman (2012)–, es decir, "conceptos que están hoy vivos y muertos al mismo tiempo": muertos porque, como ella misma 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 (2018a, 2). Hablar de "lo nuevo" implica por tanto adentrarse en terreno pantanoso –si no líquido (Bauman 2012)–, en tanto es un objeto-proceso que fluye constantemente huyendo de cualquier categorización absoluta. A pesar de esa porosidad que implica trabajar con "lo nuevo", tomar como caso concreto de análisis las literaturas del siglo XXI es una necesidad consustancial a la investigación de las relaciones entre literatura y mercado, precisamente por las nuevas formas de articulación que la globalización ha tendido sobre ellas y que aún permanecen prácticamente inexploradas. No es casualidad que, antes de la formalización del tercer eje de investigación de Gallego Cuiñas, "Novísimas literatura latinoamericanas (2001-2015)", ya hubieran sido trabajados por la autora estos "novísimos" como casos de estudios concretos sobre los que analizar los diferentes procesos entre literatura y mercado (economía y valor literarios) –"Comienzos de la novísima novela argentina del siglo XXI" (2016a), "Comienzos latinoamericanos de la novela actual en España" (2016b), "El *Boom* en la actualidad. Las literaturas latinoamericanas del siglo XXI" (2017b)–. No obstante, es a partir del monográfico publicado en *Ínsula* (2018) donde se oficializa esta vía de investigación aplicada a los primeros años del nuevo siglo. En su

artículo introductorio, Gallego Cuiñas enuncia una serie de "Claves para pensar las literaturas latinoamericanas del siglo XXI", donde se recogen, a modo de esbozo, algunas de las propuestas que ya habían sido sondeadas en investigaciones anteriores, y a partir de las que se define de forma rigurosa el diálogo teórico en el que su investigación se inserta.

Aunque nuestra investigación parte del marco teórico propuesto por Gallego Cuiñas, cabe tener presente a otros críticos cuyas investigaciones han ido tejiendo y ampliando también ese marco teórico: desde repertorios críticos consolidados como el *New Economic Criticism*, ciertas nociones de la sociología bourdieana o consideraciones sobre la literatura mundial como las de Moretti, que ella elabora en terreno latinoamericano; pasando por la alusión a autores que han analizado el valor literario en su relación con el canon, como Beatriz Sarlo, Barbara Herrnstein o Cárcamo-Huechante;⁹ así como la configuración de diálogos con críticos que, como ella, centran su interés en las nuevas literaturas latinoamericanas del presente –del que hace eco el Congreso "Novísimas. Las narrativas latinoamericanas y española del siglo 21" (2019)–. Nuestro objetivo es llevar parte de ese debate a un nuevo escenario crítico que no había sido puesto en conexión hasta ahora dentro de las metodologías transatlánticas, a pesar de que sí existen líneas de investigación que –como veremos– comparten intereses y métodos de análisis semejantes a las transatlánticas que han sido desarrollados sobre el objeto literario brasileño en relación al mercado, a su circulación internacional y al valor que adquiere dentro de ese espacio (Silviano Santiago, Karl Erik Schøllhammer, Italo Moriconi, Agnes Rissardo, Leda Magri o Carmen Villarino). De este modo, aclaramos que, además del marco teórico, el proceso de gestación de la tesis es en sí mismo transatlántico, realizado sobre y desde ambas orillas, con el direccionamiento de dos perspectivas que se encuentran.¹⁰ A pesar de que la lectura –y todos los procesos que la circundan, desde la compra del libro hasta su análisis crítico– se ha realizado en dos espacios de recepción diferentes, el lugar de enunciación queda determinado por el objeto final de la investigación, que no está en el espacio nacional brasileño sino en el cruce y en su recepción dentro del espacio nacional español. En este

⁹ Este crítico coordina un tomo donde recoge algunas investigaciones de suma importancia sobre el valor literario latinoamericano en la actualidad, con nombres que han servido de referencia para tejer las investigaciones de Gallego Cuiñas, como Alejandra Laera, Sandra Contreras o Álvaro Fernández Bravo, entre otros.

¹⁰ En el proceso de investigación se ha contado con el apoyo de críticos de una y otra orilla, muestra de ella es la dirección de Ana Gallego Cuiñas (de la Universidad de Granada) y de Luciana di Leone (de la Universidad Federal de Rio de Janeiro), ambas especialistas también en literatura argentina –uno de los pilares a los que se acudirá en este estudio.

sentido, si en algún error puede caer el presente estudio es en un cierto perspectivismo, inherente a toda crítica de un "otro" y del que es difícil despojarse. No obstante, hay que precisar que aunque el valor estético de la literatura brasileña se coloque en una cuestión central, nuestro objeto de estudio no es definir el valor de la literatura brasileña en el siglo XXI, no solo por alcanzar unas dimensiones inabarcables, sino por ser un discurso que ha de ser conformado por varios sujetos y dimensiones críticas. Nuestro objeto es definir cuál es el valor de la literatura brasileña del siglo XXI en su recepción transatlántica centrada en el caso español. De este modo, todo perspectivismo estará justificado, ya que una literatura no se construye solo en la proyección de un discurso, sino también en su recepción.

Dicho esto, procedemos a describir la estructura de nuestra investigación y la manera en que toma forma sobre la base de las claves desarrolladas por Gallego Cuiñas en sus investigaciones, que sirven aquí como principal marco teórico. En concreto, nos centraremos en tres ejes interpretativos que corresponden con los tres capítulos del cuerpo de la investigación, a partir de los que se articularán otras cuestiones que se irán desarrollando de manera transversal:

1. En primer lugar, haremos un acercamiento a la noción de "marca" –y a las contradicciones que supone hablar de ello– como forma de aproximarnos al significado que porta la literatura brasileña en su trayecto transatlántico; esto es, cómo muta –se (re)significa– desde su lugar de enunciación hasta nuestro espacio de recepción español. Es decir, recogemos aquí una de las cuestiones que venían sirviendo como uno de los motores del análisis transatlántico: "¿qué significa leer en un territorio concreto?", una cuestión que apunta al establecimiento de ese valor literario del que hablábamos: "cómo se lee al "otro", cómo se consagra al "propio" (Gallego Cuiñas 2014c, 13). Para ello tendremos presentes teorías de críticos que han significado la literatura brasileña en su espacio nacional (Beatriz Resende, Karl Erik Schøllhammer, Florencia Garramuño, Mariano Siskind, Regina Dalcastagné, Lucia Tennina, entre otros) y cómo ese significado se ha ido reelaborando o perdiendo en el proceso de circulación y recepción, teniendo en cuenta principalmente la proyección que hacen de esa literatura los medios de comunicación en el espacio español –habremos de tener presente a teóricos de la recepción (Iser y Jauss principalmente)–. Ese ejercicio topográfico de significaciones (y de valor literario), se verá atravesado por *impases* que vienen siendo largamente trabajados por la crítica, tales como la cuestión de la marca "Latinoamérica" en el

espacio de recepción español y el lugar de Brasil en relación a dicha marca (Candido, Rama), atendiendo al mismo tiempo propuestas teóricas sobre la comunidad que nos ayuden a relativizar dicha problematización (Expósito, Nancy). Asimismo, también será necesario tratar la cuestión de la lengua, que venía siendo trabajada dentro de nuestro marco teórico en relación a la "legibilidad" y la neutralización del castellano como cuestión latente relacionada con una mayor exportación. Nuestra investigación es pues pionera dentro de los estudios transatlánticos por tomar el portugués como objeto de estudio, lo que da lugar a un cambio en la forma de abordar la recepción latinoamericana, tradicionalmente trabajada desde la hegemonía lingüística del español, de ahí que analicemos cuál es el papel del traductor y el impacto de la traducción en el proceso de (re)significación de ciertas obras. En este recorrido sobre la (de)construcción de una marca literaria brasileña, haremos un revisionismo de la función que desempeñan tanto la crítica especializada como los medios de comunicación dentro del espacio de recepción español, apuntando así a los mecanismos de consagración particulares que, como afirma Gallego Cuiñas (2014c), hacen que cada espacio imponga sus propios modos de lectura y parámetros de valoración del objeto literario.

2. Por otro lado, dedicaremos un capítulo al análisis de un mediador literario o *gatekeepers* (Marling, 2016), fundamental para entender algunos de los procesos de consagración, visibilidad y circulación que está experimentando la actual literatura brasileña. Para Gallego Cuiñas, estos *gatekeepers* –que, como veremos, son resemantizados por la autora como una suerte de *dispositivo* (2018c)– "influyen en los procedimientos de creación y circulación de literatura «latinoamericana» en el sistema mundial, esto es: en la percepción y formalización del gusto; así como en los mecanismos de consagración" (2018a, 3). Estos constructores de "literatura mundial" –término que pondremos en cuestión– pueden ser desde eventos internacionales como la Feria del Libro de Frankfurt, agentes literarios, traductores, becas, residencias, premios literarios, revistas de gran visibilidad, e incluso ciertas editoriales. Mediante el escrutinio de la acción de estos mediadores sobre el objeto literario brasileño y su impacto en la forma en que este es (re)presentado y (re)significado en el espacio español, desentrañamos mecanismos de articulación de la "literatura mundial" y del "espacio internacional" –conceptos que también habrán de ser especificados y revisados a partir de propuestas como las de Perus y Achugar (2006)–. Como caso concreto, nos centraremos en un *gatekeeper* principal: la revista británica *Granta*, y más

particularmente el tomo "The Best of Young Brazilian Novelist" publicado en 2012; y, en relación a ella, nos detendremos en el Programa de Apoyo a la Traducción y Publicación de Autores Brasileños en el Exterior de la Biblioteca Nacional de Brasil, relanzado en 2011. A pesar de que, como podremos comprobar, son muchos los mediadores que influyen en la circulación, destacamos estos dos por los efectos directos en el aumento de libros y autores publicados y en la forma en que estos –y principalmente *Granta*– afectan a la construcción de una nueva marca brasileña.

3. El último capítulo abordará la cuestión de la recepción desde su (re)presentación material, es decir, desde el papel que ejercen las editoriales –que también pueden entenderse como una suerte de *gatekeeper*– en el proceso de valorización literaria brasileña. Es decir, cuáles son las editoriales que se han encargado tradicionalmente de publicar literatura brasileña en España y qué modificaciones se han experimentado en los últimos años en ese proceso de (re)presentación, en base a influencias de otros mediadores –*Granta* y el Programa de Apoyo a la Traducción de la Biblioteca Nacional principalmente–. Pretendemos, de este modo, ver cuáles son las vinculaciones –si las hay– entre las publicaciones hechas en el nuevo milenio por estas editoriales y la modificación del horizonte de expectativas español ante las nuevas formas de significación (marca) que se ciernen sobre la literatura brasileña. Para ello, es necesario tener presente cuál es la forma de articulación de las diferentes editoriales ya que, como argumenta Gallego Cuiñas (2018a), las modificaciones literarias más destacables que se han producido en estos últimos años vienen del impacto de nuevas formas de articulación del mercado editorial, que se ha estructurado en dos principales tendencias: "los grandes conglomerados (modo de producción global) y las editoriales independientes (modo de producción local)" (3). Dos propuestas que se avienen al binarismo bourdieano –que habremos de poner en cuestión– y que ofrecen respuestas a incógnitas sobre la construcción del canon literario –¿quién, cómo, por qué se construye ese canon y no otro?– y sobre las relaciones que se establecen entre la academia, las editoriales y los premios como formas de acceso a la "literatura mundial" y, por tanto, a la consagración internacional.

Como vemos, a pesar de esta estructuración tripartita, las cuestiones que se presentan son trabajadas oblicuamente a lo largo de la investigación, poniendo énfasis en unos aspectos u otros en cada capítulo. El único elemento que tomará presencia con la misma envergadura será el "valor" como noción que ha de ser discutida y matizada.

Porque, ¿a qué nos referimos cuando hablamos de valor?, ¿cuántos tipos de valor hay?, ¿cuál es la función de cada uno de esos valores? A decir de Gallego Cuiñas: "Lo primero que hay que tener en cuenta es que el valor es contingente, relativo, mutable, diverso y variable" (Herrnstein 1991, 2-28). "El valor, como la literatura, está siempre en movimiento, en devenir (Deleuze, 1996), y responde a determinadas dinámicas sociales, políticas y económicas que difieren en el tiempo y en el espacio" (Gallego Cuiñas 2014a, 2). La autora se hace eco de las afirmaciones de Barbara Herrnstein y plantea la división del valor en base a un doble discurso: "humanista y económico que remite a la sempiterna división dialéctica entre academia y mercado" (2). Si bien es necesario partir de ese binarismo valorativo como motor de análisis, el ejercicio especulativo es la principal herramienta para estudiar la literatura del presente –procesual, abierta y porosa–, lo cual nos llevaría a poner en cuestión ese binarismo para abrir nuevas vías de interpretación. En ese transcurso, Bourdieu será uno de los autores a los que más acudiremos, debido a la funcionalidad de algunas de sus propuestas, que han servido como forma de delinear cartografías literarias sobre la base de ejes como lo comercial o lo independiente, o desde el valor literario en su funcionamiento inversamente proporcional simbólico y económico. No obstante, también es importante proponer un ejercicio especulativo que actúe como desarticulado de esas categorías, ya no sólo como forma de abrir nuevas vías de investigación, sino como modo de evitar caer en *impasses* derivados de nociones como la de "campo literario", que se muestra en algunos casos más problemática que funcional.

Toda esta teorización ha de hacerse sobre la base de un corpus determinado que sostenga de forma empírica toda la reflexión sociológica y literaria que aquí se desarrolla. Siguiendo la línea de los "novísimos", tomamos como casos obras y autores que se hayan publicado en los primeros años del siglo XXI en España. Si bien Gallego Cuiñas delimitaba su corpus en primeras obras de cualquier género publicadas entre 2001 y 2015 (2018a), en nuestra investigación esbozaremos ciertos trazos en el modo de recepción de obras, atendiendo a editoriales y mediadores del siglo XX en España, aunque nos centraremos en el siglo XXI, en aras de calibrar cuáles son las principales modificaciones de recepción en la actualidad. De este modo, el peso de la investigación recaerá sobre autores y obras que han sido publicados en Brasil y en España a partir del nuevo siglo y hasta el 2018 –último año de la pesquisa dedicado a la consulta de fuentes bibliográficas–. Para el caso de las editoriales y otros mediadores (*Granta* y la Biblioteca Nacional) también pondremos la cota en ese año para el análisis de sus

movimientos (publicaciones, catálogo, apoyo económico). No obstante, sí tendremos en cuenta datos relevantes del pasado siglo que sirvan como punto de referencia fundamental para calibrar su función, articulación y evolución dentro del espacio literario: por ejemplo, dotaciones económicas hechas por el programa de la Biblioteca Nacional anteriormente; diferentes volúmenes de la revista *Granta* que han determinado su posterior poder visibilizador y consagrador; o las publicaciones que han modificado la línea editorial y su comportamiento dentro del espacio español. Por último, cabe señalar que el foco de análisis será puesto sobre el género novelístico, por ser de entre todos (cuento, ensayo, poesía, teatro) aquel que se ve atravesado de forma más clara y contundente por los efectos del mercado en el proceso de recepción, mientras que los otros géneros, al tener una presencia cuantitativa y visibilidad menores,¹¹ se tornan más difíciles de mapear y calibrar. De este modo, cuando mencionemos formas de recepción literarias, nos estaremos refiriendo al caso concreto de la novela, aludiendo de forma específica a los otros géneros cuando sea necesario, pero de forma tangencial.

Por último, cabe aclarar que la selección de los casos –autores, obras, editoriales, *gatekeepers*– sobre los que nuestra cartografía transatlántica se construye no pretende llegar a conclusiones esencialistas de todo transvase transatlántico Brasil/España, sino hacer un ejercicio especulativo de casos particulares que puedan dar claves sobre el modo en que se articulan estas literaturas. Si bien es cierto que esto puede conducir a cierta generalización, y si cualquier intento de generalizar implica incurrir en un error, también es claro que el único mapa exacto que podemos trazar es el objeto mismo, invisible por sus dimensiones. Sin una pretensión totalizadora, estudiaremos casos que servirán como paradigma crítico de construcción literaria, dejando de lado otros casos menos pertinentes para alcanzar nuestros objetivos. A fin de cuentas, todo discurso es una selección, un canon y una invisibilización, en aras de favorecer un sentido y una construcción.

2. Marco teórico: problematización y especificación conceptual

Antes de adentrarnos en el análisis de nuestro objeto de estudio, conviene poner sobre la mesa ciertas problemáticas y especificaciones en torno a conceptos claves que servirán como herramientas fundamentales de análisis. Muchos de estos conceptos ya han sido anunciados al exponer la metodología en que se encuadra nuestra investigación, no

¹¹ En el corpus de autores brasileños publicados en España elaborado para esta investigación (anexo 1), se muestra como la mayor parte de obras literarias publicadas en España pertenecen al género narrativo, eminentemente novela.

obstante se hace necesario matizar ciertos conceptos y explicar algunas connotaciones que de ellos se desprenden, en aras de conseguir un análisis coherente y riguroso de nuestro objeto de estudio. Aunque todas las cuestiones estén íntimamente ligadas unas con otras de forma transversal, proponemos aquí las siguientes categorizaciones en pos de esclarecer el marco teórico al que nos atenemos.

2.1. Una crítica literaria económica

Apelábamos al motor económico como eje articulador del nuevo paradigma literario brasileño dentro del espacio internacional. Esto nos llevaría a aclarar, en primer lugar, a qué nos referimos cuando hablamos de economía en relación a la literatura, y desde qué perspectivas podemos abordar esa relación en nuestro objeto de estudio.

Este planteamiento nos enmarca directamente en una tradición crítica literaria que se vertebra mediante paradigmas económicos, y que ha venido a denominarse en el ámbito anglosajón como *The New Economic Criticism* (Woodmansee y Osten 1999). En el ámbito hispánico, se erige impulsora de este movimiento teórico la investigadora Gallego Cuiñas, cuya acción crítica se fundamenta en gran medida dentro de dicho movimiento teórico (sirvan de ejemplo 2014a y 2014b), preconizando una tendencia que hasta ahora había sido trabajada únicamente desde el ámbito anglosajón. En sus análisis en relación al valor del objeto literario (2014a) y las vinculaciones que entre economía y literatura se plantean en el espacio de la literatura argentina (2014b), Gallego Cuiñas referencia toda una tradición de autores que han venido debatiendo el "papel del mercado en el arte": Benjamin, Adorno, Bourdieu, Heinzelman, Shell, Jameson, McCloskey, Klammer, Throsby, Goux y Derrida; autores estos que ya habían sido insertados dentro de la genealogía crítica desarrollada por Osteen and Woodmasee (1999) y a los que Gallego Cuiñas adhiere otra potente tradición proveniente del ámbito latinoamericano que hasta ahora no había sido posicionada dentro de este paradigma crítico, entre cuyos autores se destacan García Canclini, Martín Barbero, Sarlo, Cárcamo-Huechante, Fernández Bravo, Enrique y Laera¹² (2014a, 4).

The New Economic Criticism se vertebra sobre cuatro principales líneas teóricas que se definen a partir de las diferentes perspectivas desde las que se relacionan

¹² Son estos sólo algunos nombres de todos los que forman parte de esa tradición de la literatura en relación al mercado, en este sentido, el monográfico de Cárcamo-Huachante (2007) hace una importante labor en la recopilación de referencias críticas que han trabajado la literatura en relación al mercado atendiendo a diferentes aspectos del mismo, y que se remonta a teorías críticas de Antonio Candido, pasando por el precursor de esta corriente crítica en Latinoamérica, Ángel Rama, hasta los últimos estudios, de los que dicho monográfico hace buena muestra por medio de los colaboradores que en él participan.

literatura y economía (Woodmansee y Osten 1999). Gallego Cuiñas se sirve de estas cuatro líneas teóricas como estrategia para calibrar el "modo en que afecta la nueva economía ultraliberal a la producción de la literatura argentina contemporánea" (2014b, 6), y que nosotros retomamos aquí en aras de extender dicha aplicación a un nuevo espacio literario de análisis. Estas cuatro principales líneas teóricas serían según Osteen and Woodmansee (Gallego 2014b):

1. En primer lugar, el análisis de "la producción" del texto en base a su contexto social, cultural y económico, pudiendo considerarse como "a branch of cultural studies or New Historicism"¹³ (Woodmansee y Osten 1999, 29). Este enfoque sobre "la producción" correspondería a un tipo de análisis extratextual, que combina lo biográfico, histórico y económico, para buscar todos los sentidos que rodean la producción de una obra en un determinado momento. Estos análisis pueden hacerse atendiendo a diferentes procesos: opiniones de un autor sobre prácticas financieras y remuneraciones económicas del trabajo artístico, así como su posicionamiento dentro del mercado; el contexto económico en el que se sitúan el autor y la obra, teniendo en cuenta la recepción y valoración literaria de los textos dentro de un mercado más amplio; otros discursos culturales, como el marketing editorial, que influye directamente en la producción de la obra; también los efectos económicos y sociales derivados del género, etnicidad y orientación sexual que circundan la obra; y, finalmente, se ha de tener en cuenta la articulación económica de los diferentes espacios nacionales, regionales y transnacionales (1999, 29).

Por lo tanto, esta línea del *New Economic Criticism*, estrechamente vinculada al análisis socioeconómico de la producción de la obra, es fundamental para nuestro objeto de estudio, que se ve atravesado por muchos de estos aspectos: desde su circulación transnacional y su impulso internacional a partir de nuevas configuraciones económicas, la visibilidad y valoración por medio de diferentes medios de comunicación –desde revistas internacionales dedicadas a la literatura como *Granta* hasta periódicos nacionales españoles como *El país*–; su recepción a través de las apuestas económicas de algunas casas editoriales; así como el cuestionamiento de una posición dentro de una

¹³ Según Osteen y Woodmansee (1991) habría dos principales olas dentro de la crítica económica literaria: una primera durante los 70 y 80 del pasado siglo marcada por metodologías deconstruccionistas, semióticas y formalistas; mientras que la segunda ola se aleja de esas aproximaciones para asumir una línea de investigación en la que confluyen literatura, cultura y economía como una suerte de Nuevo Historicismo heredero de la senda abierta por los Estudios Culturales (2, 3)

supuesta "jerarquía" "mundial" "posnacional" propuesta al estilo de teorías como la de Casanova.

2. En segundo lugar, la "circulación interna", que pretende un análisis desde una perspectiva formalista, intratextual, en aras de dilucidar cómo se articula la economía dentro de un determinado texto, por ejemplo, para obras narrativas se procedería analizando "the actions and interrelations of the characters –their exchanges, debts, purchases, losses, gifts, etc.–" (Woodmansee y Osten 1999, 30). El problema de este método de análisis es que, como apuntan Osteen y Woodmansee (1999, 30) al igual que el Nuevo Historicismo tiende con su análisis extratextual a realizar "indiscriminate connections and generalities", la crítica económica formalista ha sido trabajada desde un universalismo, "even ahistorical assumptions about the relationships between authors and social milieu" (1999, 30). Por lo tanto, la mejor forma de realizar una crítica económica sería combinando ambos métodos, la perspectiva intratextual y la extratextual, anteriormente comentada: "a critic can mine unprecedented riches from texts, and at the same time show how microcosm mirrors macrocosm by concretely demonstrating the dense imbrication of cultural artifacts within a society" (1999, 29).

Esta segunda cuestión será interesante rescatarla en el análisis de obras brasileñas recientemente publicadas en España que han sido calificadas por la crítica como "literatura cosmopolita" y "literatura marginal"—una suerte de literatura menor, en el sentido en que lo definen Deleuze y Guattari (1978)—. Dos estéticas que, como veremos en el segundo capítulo, son formuladas teniendo en consideración el lugar de pertenecimiento social y económico del autor, y que afecta directamente en la legibilidad y en el proceso de (re)significación dentro del espacio de recepción español.

3. En tercer lugar, "la circulación externa y el consumo", centrada principalmente en las fuerzas del mercado y procesos de canonización, la publicación y venta del producto literario, las dinámicas de cambio de valor estético, el tratamiento del autor como *celebrity* y objeto de consumo. Sería una suerte de economía de la recepción o de economía de lectura: por un lado, "the interchanges between authors and readers, or texts and readers (whether theorized as contract, gift, debt, or dialogue)" y, conectado a ello, "the intertextual forces in literary history that impinge upon a text or texts" (Woodmansee y Osten 1999, 30). Mientras que hay muchos autores que han explorado los procesos de canonización y el papel del autor, Osteen y Woodmansee afirman que hay

un vacío en el estudio de la economía de la historia literaria, entendiendo ésta bajo presupuestos de Barthes y Derrida –"for whom every text is a tissue of unrecoverable citations"– y de Michael Riffaterre –"for whom intertextuality generates a calculus of literary debt in which texts are viewed as escrow accounts and readers as auditors who must find specific precursors in order to take full account of textual meaning and thereby profit from the transaction" (30).

Esta tercera perspectiva, al igual que las anteriores, cobra una importancia fundamental en tanto el proceso valorativo de la literatura brasileña en recepción se erige una de las cuestiones principales de la investigación. Aunque "la circulación externa y el consumo" es formulada a parte de la primera perspectiva comentada, "contexto externo de producción", podemos establecer entre ellas una estrecha vinculación entre ambas si tenemos en cuenta que no hay tanta diferencia entre un proceso de recepción y un proceso de producción; en este sentido, nuestro análisis se desarrolla dentro de los supuestos de la teoría de la recepción que Iser y Jauss defienden, como veremos más adelante, para los que recibir/leer una obra ya implica un acto de creación de la misma.

4. Y, por último, "lo metateórico", como una exploración de los límites derivados de la aproximación y fusión de ambas disciplinas, económica y literaria, y que ha tendido en muchos casos hacia la imprecisión, generalización y promiscuidad de términos como "value, money, scarcity, or labor" (1999, 32), dando lugar a un vacío de su significado y valor instrumental. Es por eso necesario, según Woodmanse y Osten, hacer una constante autocrítica y revisionismo en aras de evitar el reduccionismo y la generalización de términos. En este sentido, proponen como ejemplo el caso de Bourdieu: "his use of economic homologies often collapses similarities into identities and thus offers too little resistance to appropriation by neoclassical economics" (1995, 33). Como solución ante carencias como éstas, apuestan por incluir en el debate "crucial ethical questions" capaces de generar matices que acaben con el reduccionismo y generalización de aplicaciones metodológicas como las de Bourdieu.

Subscribimos aquí la crítica de Osten and Woodmanse y evitamos la noción de "campo literario" como uno de los principales elementos causantes de las generalizaciones a que dan pie las teorías bourdieanas. Gallego Cuiñas, en base a las propuestas de Marling (2016), revela cómo los pequeños sellos "se siguen moviendo en

campos nacionales, mientras que la lógica global de los grandes grupos obliga a sustituir esta categoría de Bourdieu —«campo»— por la de «comercio transcultural» (Gallego Cuiñas 2018a, 3). Bourdieu funda su noción de "campo literario" sobre el análisis del caso francés, una variable que le ofrece unos datos muy interesantes sobre comportamientos económicos y simbólicos editoriales de un espacio nacional determinado, pero que, sin embargo, no pueden ser aplicados a todos los espacios nacionales y, aún más, a formas de articulación transnacionales. Así mismo, la forma de articulación inversamente proporcional de los valores económico y simbólico está íntimamente ligada a la construcción de la noción de "campo literario", una tesis fundamental bourdieana que nosotros, sin embargo, ponemos en cuestión dentro de este estudio. En este sentido, nos alejamos de la consideración de campo, tan asociada al caso francés y a su formación a través del paradigma nacional, y nos atenemos a la noción de "espacio literario", más amplia y menos connotada que la de "campo literario" en el ámbito de la sociología literaria. Cabe decir, que la debilidad de las teorías de Bourdieu no solo están en el particular uso que hace de la noción de campo, sino de la tendencia binarista de sus mapeos (comercial/independiente; valor simbólico, valor económico; nueva vanguardia, vieja vanguardia, etc.). Aunque algunas de estas nociones sí se prestan muy útiles para nuestro análisis cartográfico, siempre cabe tener presente la posibilidad de una (re)formulación y ampliación de dichas categorías, que se irá gestando a lo largo de la investigación. De este modo, pretendemos incluir en nuestro debate aquellas cuestiones éticas cruciales que vienen demandando teorías socioeconómicas aplicadas a la literatura como las de Bourdieu, autor al que, no obstante, colocamos como central por la practicidad analítica de muchas de sus nociones. Por lo tanto, no rechazamos la utilización de "campo literario", de hecho, lo pondremos en práctica en aquellas ocasiones en que nos refiramos a la propuesta teórica que Bourdieu formula, pero nos referiremos a "espacio literario" —que puede ser lingüístico, nacional, transatlántico, internacional, etc.— cuando tratemos de armar una cartografía que escape a las debilidades teóricas que hemos señalado, y que argumentaremos con mayor exhaustividad a lo largo de nuestro estudio.

Como explican Woodmansee y Osten, *el New Economic Criticism* surge como un movimiento que respondía a una serie de percepciones en torno a la detección y aumento de un cuerpo literario y de una crítica cultural fundada sobre paradigmas, modelos y figuraciones económicas (Gallego Cuiñas 2014b, 2). No se trata, por tanto,

de una metodología, sino más bien de una línea de investigación u "horizonte teórico", como vindica Gallego Cuiñas (2014b, 1) en el que ambas disciplinas, literatura y economía, dialogan desde perspectivas y tratamientos diferentes. Si bien este movimiento u horizonte teórico podría corresponderse con "una moda teórica" (Gallego Cuiñas 2014a, 1) centrada en un protagonismo de la economía dentro de los estudios literarios, esta moda no se daría de forma gratuita, sino que serviría como un "parámetro de lectura" fundamental para enmarcar, vertebrar y analizar coyunturas propias del mundo regido por una lógica neoliberal que todo lo absorbe, incluidos la cultura, el arte y la literatura. Así, a todos esos autores que Osten y Woodmansee (1999), y posteriormente Gallego Cuiñas (2014a), insertan dentro de este paradigma teórico de *The New Economic Criticism*, vendrían a sumarse para el caso de Brasil aquellos a los que ya hemos hecho mención en nuestra introducción: Silviano Santiago, Karl Erik Schøllhammer, Italo Moriconi, Gustavo Sorá, Carmen Villarino, etc. Autores que han reflexionado sobre aspectos que directa o indirectamente abordan la crítica literaria atravesada por un cariz económico, ya que todos ellos se muestran un interés por explicar procesos literarios en base a la "producción" y "circulación externa": problemáticas como la visibilidad, consagración, construcción de autor, valor literario desde su perspectiva económica y simbólica, políticas culturales, acción editorial. Como ya anunciaban Osteen y Woodmansee, estamos en un momento que podríamos calificar como "promiscuo" en cuanto a la aplicación de términos y conceptos de la economía para análisis literarios que pueden generar un vaciamiento de significados (32). Una promiscuidad que en gran medida deriva de un acercamiento por parte de los estudios literarios hacia métodos historicistas y culturalistas que beben de diversos campos, como el económico, cuyas políticas neoliberales parecen situarse desde 1980 en adelante en un lugar central de la arena pública (Osteen y Woodmansee, 2), acelerando procesos de globalización que afectan directamente a dinámicas culturales.

Podemos decir que el interés de la crítica literaria hacia el tratamiento económico de su objeto de estudio es ineludible y, como hemos visto, nada novedoso. Lo que sí es original y relevante es el tratamiento de una recepción literaria brasileña dentro del horizonte teórico de *The New Economic Criticism*, un paradigma que otorga a toda una tradición crítica que ha encontrado en esos parámetros una manera de ejercer la crítica literaria económica sin caer en la promiscuidad, reduccionismo y vaciamiento de términos. Esto es, en el momento de enfrentarnos a estudios críticos, podemos evaluar: si el tratamiento económico de su objeto de estudio es relevante para la

obtención de ciertas conclusiones o si la aplicación de términos económicos puede ser obviada; desde qué perspectivas o líneas de investigación (como las propuestas por Osteen y Woodmansee) se ejerce la crítica y cuál de esas perspectivas es la que nos interesa para su aplicación en nuestro objeto de estudio. En este sentido, las primeras preguntas que debemos hacernos son: ¿cuál es el lugar que ocupa el mercado editorial dentro de este paradigma crítico?, ¿cómo afecta al proceso de construcción y recepción de la literatura brasileña en España?, ¿por qué trabajar la recepción desde el mercado editorial y no desde cualquier otro proceso y/o dispositivo literario?, ¿qué problemáticas entraña?

2.2. Valor, (re)presentación y mercado editorial

Dentro de la metodología económica que proponemos para analizar la literatura, es necesario centralizar la cuestión del mercado como un proceso que funciona como constructor de literatura, en tanto que facilita su visibilidad, accesibilidad y circulación; a decir de Libertella: "allí donde hay un interlocutor, un solo interlocutor, allí se construye el mercado" (Gallego Cuiñas 2014a, 2014b). Por lo tanto, cuando hablamos de mercado no necesariamente nos estamos refiriendo a una acción gestionada por la editorial; el mercado es esa acción en el que se intercambian significantes en base a un valor pactado, valor que puede ser "de uso y de cambio" (Gallego Cuiñas 2014b). Referirnos al mercado editorial implica hablar sólo de un tipo determinado de mercado, ya que hoy más que nunca los nuevos medios de difusión de masas ponen en jaque a la industria editorial al demostrar la eficacia de otras vías de circulación (y otras formas de mercado) de la obra literaria.¹⁴No obstante, el mercado protagónico es el editorial, por ser el principal accionador, en términos cuantitativos, de la circulación literaria internacional en el siglo XXI, es decir, por ser el principal gestor de la accesibilidad de la obra literaria en la actualidad. Dicha accesibilidad imbrica con la tasación valorativa de la obra; y es que, como afirma Gallego Cuiñas, "los bienes culturales adquieren su valor –de uso y de cambio– tan solo cuando se hacen públicos, cuando aparecen en el campo (y más aún cuando ingresan en la tradición y en el canon), cuando hay interacción social" (2014b, 12).

Dedicar un capítulo al análisis de la articulación editorial (española) en aras de topografiar una recepción literaria (brasileña), implica tener presente la cuestión del

¹⁴ Más adelante comentaremos de forma más específica la propuesta de Italo Moriconi (2006), que propone la existencia de diferentes vías de circulación literaria en las que la editorial no cumple necesariamente una función mediadora.

valor literario, que viene de la mano de una problematización de la propia noción de "literatura". En esta línea, son reveladoras las reflexiones de Beatriz Sarlo que, como respuesta a la promiscuidad generada por el enfoque culturalista, posicionaba la cuestión del "valor" como el gran debate del fin de siglo (1997, 1); y, teniendo en cuenta las discusiones que esta noción continúa generando, podemos afirmar que también lo es en lo que llevamos de milenio (cfr. Herrnstein 1991, Cárcamo-Huechante 2007, Gallego 2014a). Gallego Cuiñas en su análisis sobre el valor del objeto literario (2014a) afirma que ni la noción de literatura ha existido siempre ni es universal ni su valor es hegemónico, y rescata la definición que recoge Sarlo: en base a una visión institucionalizada, será literatura "todo lo que la institución literaria define como literatura en cada momento histórico y cada espacio cultural" (1997, 55). Ahora bien, dicha institución, en tanto engloba a "la academia, los programas educativos, los manuales de enseñanza, las antologías, el canon, la industria editorial, las revistas, los medios de comunicación, los premios literarios, el criterio de autoridad de escritores, críticos y profesores, las citas y demás agentes del aparato literario", no puede zafarse de "los dictámenes que impone el mercado global y/o cultural económico: su lugar de enunciación, difusión, canales de circulación y mecanismos de consagración" (Gallego Cuiñas 2014a, 1). Es cierto que el cruce entre disciplinas teóricas ha generado una imprecisión en la determinación del objeto propiamente literario que lo define –como puede verse en la reacción de una "vuelta al orden" en autores como Harold Bloom mediante la cristalización de un canon, o desde una perspectiva diferente, Beatriz Sarlo mediante el llamamiento a un trabajo valorativo sobre el texto–. No obstante, también es cierto que si de algún modo podemos definir la noción de literatura actualmente es, siguiendo la premisa de Escarpit (1965, 1974) como *hecho*, ya que, independientemente del valor que se le asigne –literatura/no literatura, de élite/masas, buena/mala– es un objeto literario –el libro físico o electrónico en todos los formatos posibles que pueda ser poseído y/o leído– atravesado por el mercado, de un modo directo o indirecto, como aceptación o rechazo, de forma activa o pasiva.¹⁵ Cuando en su sociología del hecho literario (1974) Escarpit comienza problematizando el concepto mismo de literatura, lo hace poniendo como eje la cuestión del valor, que atraviesa toda la práctica del crítico y/o historiador literario:

¹⁵ Tomar esta definición como eje sobre el que asienta la noción de literatura no implica que no haya otras nociones de literatura que incorporen otros formatos de lectura diferentes al libro como objeto literario atravesado por el mercado, sino que es esta la que tomamos como referencia para no perdernos en la ambigüedad y amplitud del término.

En suma, cuando se habla de literatura y, por cualquier lado que se aborde el problema, se llega irremisiblemente, bien a aceptar sin discusión un elemento preexistente –sistema de valores o antología–, bien a remitirse a un juicio subjetivo impresionista o bien a intentar una racionalización exterior a la literatura misma, que al disolver las fronteras de lo literario y lo no literario hace desaparecer el objeto mismo que se pretende estudiar. (1974, 15)

Ante esta coyuntura que implica decantarse o por la aceptación de un sistema de valores preexistente que constituye al objeto literario, o por la problematización de ese sistema de valores que deriva en la imprecisión de dicho objeto literario, Escarpit toma como pilar la consideración de la literatura como *hecho* o fenómeno que se construye en base a un mercado, es decir: si bien no podemos negar la imprecisión del objeto literario, también es cierto que debemos aceptar que "la literatura existe" en tanto que es "leída, vendida y estudiada", ocupa un espacio en "las bibliotecas, las columnas de las estadísticas y los programas de la educación", hay un discurso que se materializa en "los periódicos y en la televisión" y posee "sus instituciones, sus ritos, sus héroes, sus conflictos, sus exigencias" (16). La literatura entraña un problema en su propio objeto de estudio, pero eso no significa que no exista, y la mayor prueba de ello es el *hecho* mismo de su existencia material. Es cierto que esto no implica que no haya una problematización detrás de ese *hecho* y de la definición de su objeto, pero la aceptación de su existencia sienta unas bases a partir de la que articular la discusión. Y el eje de esa discusión, Escarpit lo coloca en el mercado y, más concretamente, el editorial, ya que es el encargado de construir su materialidad. La editorial se erige para Escarpit, por tanto, como uno de los elementos protagonistas debido a su labor como confeccionador del producto libro.¹⁶

El autor concibe la literatura en tanto su organización mercantil, estructurada principalmente por "una producción, un mercado y un consumo" (1974, 35). Y en esa organización mercantil, lo que se produce, comercializa y consume sería el producto libro, cuyo objetivo último sería para Escarpit el acto mismo de la lectura. Siguiendo estos presupuestos, la editorial sería la encargada de "dar vida" a la obra en tanto

¹⁶ Escarpit dice que el hecho literario se presenta bajo tres principales modalidades: el libro, la lectura y la literatura (1965, 21). No obstante, aunque el concepto de hecho literario de Escarpit sea útil en su consideración de literatura como proceso trascendente al texto, mucho se ha discutido sobre todos los órdenes que conforman dicho proceso, así por ejemplo, aunque la literatura se manifieste en forma de libro, el libro es solo uno de los medios por los que se hace visible ésta. Asimismo, el libro no tiene que ser necesariamente un objeto literario, en tanto que la literariedad para Escarpit trasciende al propio significativo, es decir, al producto libro, que sirve como formato o contenedor de textos (contenidos, significados) considerados literarios o no literarios.

producto literario; Escarpit hace una analogía entre la publicación de una obra y un alumbramiento: para el autor el acto de publicar implica "acabarla totalmente mediante su abandono a los demás", ya que "para que una obra exista verdaderamente como fenómeno autónomo y libre, como criatura, es preciso que se desprenda de su creador y siga sola su destino entre los hombres", y en ese acceso a la existencia, la editorial ocuparía el papel de comadrona, ya que su "aspecto esencial" sería el de conducir a la obra concebida "hasta los límites de la creación" proporcionándosela a un público. Además de comadrona, según Escarpit, también tendría otras funciones como la de "consejero prenatal, juez de vida y muerte sobre los recién nacidos (o sea, abortador), higienista, pedagogo, sastre, orientador y... mercader de esclavos" (1975, 64). Con esta base, podemos considerar a Escarpit como un sociólogo para el que la articulación editorial ejerce una función relevante en el establecimiento de un valor económico de la obra como producto libro, pero tendría una relación de autonomía con respecto al establecimiento de un valor literario más allá del económico. Por lo tanto, cuando Escarpit hace referencia al valor (no económico) de la obra, se refiere a aquel valor que depende esencialmente de su literariedad, ya que la noción de literatura que él toma para considerar su estudio sociológico depende principalmente de una "aptitud a lo gratuito", es decir, es literatura "toda obra que no es un útil", como podrían ser los libros de autoayuda o didácticos, sino que tiene "un fin en sí misma" (1964, 24). No obstante, esto no implica que toda obra literaria tenga el mismo nivel de literariedad, es decir, de calidad literaria –que es utilizada por el autor como sinónimo de valor literario–; para Escarpit la calidad de una obra se puede medir por su durabilidad y amplitud de su disponibilidad y capacidad de comunicación en el tiempo¹⁷ (1974, 31). Por lo tanto, podemos comprobar como para el autor el estudio del mercado y la fuerza de la acción editorial no modifican en modo alguno el valor/calidad literarios o literariedad de la obra que porta; es una actividad que determina su circulación y la conformación de su significante pero no la de su significado –al menos no hasta el punto de determinar su literariedad–.

¹⁷ Escarpit considera a la literatura un acto comunicativo, cuya especificidad se basa en cuatro criterios principales: 1) es "cosa y significación"; 2) por una "adecuación o confrontación, más allá del lenguaje, con una forma institucional y una libertad de escribir"; 3) su organización de "lo imaginario según estructuras homológicas a las estructuras sociales de la situación histórica" (1974, 21); 4) y, por último, aquella a la que nos hemos referido, basada en el acto lectura y en la "aptitud" o "receptividad para la traición", entendiendo la traición como cualquier lectura o traducción hecha al margen de la obra original, pero sin que ésta deje de ser ella misma (1974, 30-31)

La teorización de Escarpit fue pionera en la consideración literaria como hecho sociológico, sobre todo al incorporar dentro de la noción de literatura todo el conjunto de procesos que contornan la producción y recepción de la obra como objeto material. Es, por lo tanto, fundamental tomar sus teorías sobre literatura y mercado como pilar sobre el que construir nuevas reflexiones. Sin embargo, su consideración de valor literario como sinónimo de calidad, autónomo y trascendente al objeto literario que lo porta, da lugar a una perspectiva reduccionista que sigue perpetuando el carácter aurático de la literariedad (calidad, valor) de la obra. A este respecto, Bourdieu profundiza aún más en la consideración del valor y construye un doble axioma: el valor económico y el valor simbólico. El autor entiende el valor económico como aquel que se mide según una lógica de bienes monetarios, es decir, que tiene un valor de *uso* o de *cambio* monetario; mientras que el valor simbólico es aquel que se mide por una lógica específica basada en la significación que incorpora cualquier persona o bien y que es otorgada por convención dentro del campo ("habitus").¹⁸ Estos son dos valores que se venían intuyendo en la teoría de Escarpit, pero que son tratados por Bourdieu en relación a los modos de articulación de los diferentes "campos". Para el autor el "campo es una red de relaciones objetivas (de dominación o subordinación, de complementariedad o antagonismo, etc.) entre posiciones". Cada posición –por ejemplo, un dramaturgo de éxito o un poeta de vanguardia– tiene unos beneficios específicos –como el prestigio literario– que están puestos en juego. La lógica del campo funciona, pues, como tensión entre polos de fuerza –dominados y dominantes– que ocupan una determinada posición en un momento concreto, y que luchan por obtener unos beneficios y un valor determinados (1995, 344-345). Para Bourdieu, el campo literario funcionaría de forma inversamente proporcional al económico: "el artista sólo puede triunfar en el ámbito simbólico perdiendo en el ámbito económico (por lo menos a corto plazo), y al contrario (por lo menos a largo plazo)" (130).

Cuando Bourdieu se refiere al mercado editorial lo hace desde esa lógica binaria, articulada según tomas de posición de dominantes y subordinados. Su acción no se quedaría como en la teoría de Escarpit en una "selección", "fabricación" y "distribución"

¹⁸ El *habitus* es entendido por Bourdieu como: "Los condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia [...], *sistemas de disposiciones* duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones que pueden ser objetivamente adaptadas a su meta sin suponer el propósito consciente de ciertos fines ni el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos, objetivamente 'reguladas' y 'regulares' sin ser para nada el producto de la obediencia a determinadas reglas, y, por todo ello, colectivamente orquestadas sin ser producto de la acción organizadora de un director de orquesta" (2007, 86)

como proceso de alumbramiento de un libro (1974, 68), sino que el modo en que ejecuta esa acción es clave para la definición de la propia editorial, su significado y valor dentro del campo, que es el que transfiere a la obra en su proceso de publicación (selección, fabricación, distribución). Por lo tanto, si la concepción de la editorial se construía en Escarpit de forma autónoma a la literariedad (calidad/valor literario) del texto que portaba, en Bourdieu vemos como la articulación editorial se torna clave para la consideración del valor simbólico de la obra que publica, como criterio legitimador de su calidad/valor literario –aunque, como incidiremos más adelante, esta legitimación *no es necesariamente equivalente a calidad/valor literario, aunque parezca serlo*–. De este modo, Bourdieu aplica esa dualidad a la lógica del "campo editorial":

1) Por un lado, encontramos la lógica de "la economía anti-«económica» del arte puro "que rechazaría el beneficio económico, al menos a corto plazo, y que persigue la acumulación de capital simbólico (214). Esta lógica económica inversa (a mayor capital económico, menor capital simbólico) fue instituida por primera vez, según Bourdieu, por el poeta "maldito" Baudelaire, el cual, en su pretensión de llevar el activismo bohemio a todos los ámbitos de su vida, decidió publicar sus *Flores del mal* en una pequeña editorial que privilegiaba la selección de jóvenes escritores aún poco conocidos. En esta lógica invertida, el éxito inmediato resulta "sospechoso" en tanto que su funcionamiento es acorde a una no-rentabilidad, ya que la obra recién publicada es considerada, como describe Bourdieu, una donación o inversión que debe ser –o, mejor dicho, *parecer*– a fondo perdido.

Esta distinción entre *ser* y *parecer* –que el propio Bourdieu señala solo entre paréntesis (108)– es fundamental en tanto marca una diferencia clave en el funcionamiento del campo: no es tan importante lo que *es* como lo que *parecer ser*; si un determinado elemento del campo *es* pero *no parece ser*, el resultado puede ser objeto de críticas y un "talón de Aquiles" al que apuntar dentro de la lucha que articula el funcionamiento del campo. En este sentido, podemos considerar la lógica de articulación del campo bourdieano como un juego de poder del que hay que conocer las reglas y actuar coherentemente a la toma de posición que se se asume. Este acto de *parecer* independiente al mercado económico es lo que hace que un autor –como se muestra con el ejemplo de Baudelaire– se decante por una editorial que *aparentemente* es ajena a las leyes del mercado, pues la obra, al no regirse por la estética dominante que impera en el mercado económico, es decir, por el gran público, no garantiza una

remuneración. Por lo tanto, esta característica de la economía invertida puede generar, como menciona Bourdieu, un "no-éxito"¹⁹ (1995, 324), que puede ser padecido como un fracaso desinteresado o no intencional, pero que también puede ser un estado elegido. Podemos considerar este "no-éxito" como una estrategia de cara oculta, en tanto que sí hay una remuneración económica que se deriva de una rentabilidad simbólica, aunque esta sea a largo plazo. Bourdieu habla, por lo tanto, de las editoriales que siguen esta lógica invertida como "empresas de ciclo de producción largo" (1995, 215), empresas basadas en la "aceptación del riesgo inherente a las inversiones culturales y sobre todo en el acatamiento de las leyes específicas del comercio del arte" (1995, 215). Para las empresas de ciclo de duración largo "el intervalo de tiempo interpuesto hace de pantalla y oculta el beneficio al que se suponen abocadas las inversiones desinteresadas" (1995, 224). Podemos considerar el tiempo como clave de su supervivencia y también del capital que acumulan –que es el que determina su valor dentro del campo–: "al carecer de mercado en el presente, esta producción volcada por entero hacia el futuro tiende a constituir stocks de productos siempre amenazados por el peligro de la regresión al estado de objetos materiales (valorados como tales, es decir por ejemplo al peso del papel" (1995, 215). Durante el tiempo que mide el riesgo y la potencialidad futura del autor, son fundamentales para Bourdieu la acción de dos principales agentes, a su vez íntimamente relacionados: por un lado, la crítica (premios, reseñas, recomendaciones, etc.); y por otro lado, el sistema de enseñanza. Ambos agentes afectan directamente sobre las producciones de las empresas de ciclo de duración largo y contribuyen a aumentar su valor simbólico dentro del campo, siendo los principales responsables de la canonización de estos escritores (1995, 222).

2) En el otro lado del campo, Bourdieu coloca a las "empresas de ciclo de producción corto", que actúan con base en una lógica económica no invertida y que harían del mercado de los bienes culturales un comercio como los demás, ya que darían prioridad "a la difusión, al éxito inmediato y temporal" (1995, 214). De este modo, una editorial estará más cerca del "polo comercial" en la medida que los productos que oferte respondan a "una demanda preexistente y dentro de unas formas preestablecidas", para lo que se apoyan en estrategias de promoción que minimicen los riesgos de una

¹⁹ Como explica Bourdieu: "[...], los escritores sin publicaciones o sin público pueden ocultarse su fracaso jugando con la ambigüedad de los criterios del éxito que permite confundir el fracaso electivo y provisional del «artista maldito» con el fracaso a secas del «fracasado»" (1995, 324)

remuneración económica rápida (1995, 185). Si el polo "no comercial" estaría constituido por autores cuyo valor –económico y simbólico– se construye en el riesgo y en su potencialidad, es decir, toda aquella nueva vanguardia que, como describe Bourdieu, depende de una crítica e institución escolar contra la que no paran de sublevarse en aras de descartar una estética consagrada; el polo "comercial" estaría conformado por "escritores coyunturales, periodistas que prolongan su actividad habitual mediante escritos de actualidad, personalidades que dan su testimonio en ensayos o relatos autobiográficos o escritores profesionales que se someten a los cánones de una estética confirmada" (literatura de premios, novelas de éxito, etc.) (1995, 108). Dentro de los autores de esta "estética confirmada" encontraríamos a aquella vanguardia cuya estética ha sido consagrada y/o institucionalizada y que pudieron haber comenzado su carrera literaria dentro de una "joven vanguardia" que en su momento desplazó a otra anterior. En este sentido, la decisión de publicar en una u otra editorial significa un acto de toma de posición por parte del autor y, por tanto, un primer paso en la adquisición de un valor dentro del campo. Así Bourdieu afirma que "a cada autor, a cada forma de producción y de producto, corresponde un *lugar natural* (que ya existe o que hay que crear) en el campo de producción" ya que el hecho de no estar ubicado en ese lugar puede conducir inevitablemente al fracaso (1995, 250).

Queda demostrada la diferencia en el modo de abordar el mercado editorial por dos principales sociólogos de la literatura. En el análisis de Escarpit la editorial parece adquirir su importancia en la creación de la obra y el inicio de las transacciones comerciales que van a hacerla circular, mientras que en Bourdieu la importancia del campo editorial no está en crear el producto libro sino en la toma de posición de las diferentes editoriales, y que influye en decisiones como: la labor selectiva de su catálogo –tanto por lo que excluyen como por lo que reúnen– (87) y el modo de intervenirlo –el precio, el volumen del catálogo y la "calidad social" de los consumidores a que se dirige, duración del ciclo de producción y de la rapidez con que se obtienen beneficios, tanto materiales como simbólicos– (178). Así, si para Escarpit la editorial tiene una acción autónoma con respecto al valor de la obra literaria (su calidad o permanencia de su literariedad en el tiempo), en Bourdieu no ocurre lo mismo. Para éste último, la editorial tendría una función que interviene directamente en la noción misma de "literatura", en tanto que es dentro de este campo editorial (en relación con otros campos, como el de la crítica por ejemplo) donde se ejercen luchas por ocupar una posición dominante que ejerza el poder de determinar lo que es literatura o no, o lo que

es buena literatura o mala literatura; en definitiva es el valor o crédito simbólico el que legitima, como dijimos anteriormente, la propia noción de literatura (literariedad)—aunque esta posición dominante puede ser puesta en cuestión por otras posiciones que desacrediten ese valor simbólico y, por tanto, su carácter literario/no literario o de buena/mala literatura—.

En este sentido, también el producto libro puede ser analizado desde un doble cariz. Por un lado, desde una perspectiva autónoma al texto, desde la que sería considerado un "objeto material", un artefacto, un instrumento, un medio, puro significante, en tanto portador de la obra literaria (sagrada, aurática, autónoma) que no afecta al significado que esa obra constituye; este sería el caso de Escarpit, ya que hace un tratamiento del objeto literario como producto de consumo, pero no desarrolla cuál es el vínculo que conecta ese objeto literario con el valor de la obra que porta, como si fueran dos caras de una moneda que nunca se tocan. Pero, por otro lado, desde su vinculación con el texto, también puede considerarse como objeto constructor de esa misma obra literaria de la que forma parte consustancial, es decir, el libro tendría una función significadora, "desacralizadora", modificadora de la obra literaria que porta y que construye y significa a la vez, y este sería el caso de la teoría defendida por Bourdieu.

Tanto en el caso de Escarpit como en el de Bourdieu, podemos ver como la editorial ejerce una posición estratégica en la construcción, circulación y valor del objeto literario, mediante mecanismos en los que se juegan relaciones de poder, por lo que, en este sentido, podríamos considerar la editorial como un *dispositivo*, en el sentido en que Agamben (partiendo de una lectura de Foucault) lo teoriza:

- 1) [El dispositivo] se trata de un conjunto heterogéneo que incluye virtualmente cada cosa, sea discursiva o no: discursos, instituciones, edificios, leyes, medidas policíacas, proposiciones filosóficas. El dispositivo, tomado en sí mismo, es la red que se tiende entre estos elementos.
- 2) El dispositivo siempre tiene una función estratégica concreta, que siempre está inscrita en una relación de poder.
- 3) Como tal, el dispositivo resulta del cruzamiento de relaciones de poder y saber". (2011, 250)

De este modo, la editorial sería una red que se tiende entre los diferentes elementos que la constituyen, y que incluye discursos (críticos y literarios), instituciones (como la Academia o los premios literarios) y proposiciones filosóficas, vinculadas al establecimiento de un valor literario; y el modo de articulación de esa red de elementos

se llevaría a cabo mediante una lucha de fuerzas de poder en aras de establecer una verdad —que no es más que la del valor literario—, para lo que es necesario un cruzamiento entre "relaciones de poder y de saber". No obstante, la consideración de la estrategia que juega la editorial y del poder que ejerce en el establecimiento de ese valor es diferente en ambos autores, así como también es diferente la noción de valor que cada uno contempla.

Recapitulando, en nuestra investigación, partimos de la literatura como *hecho*, en el sentido en que lo articula Escarpit, es decir, como todo el conjunto de procesos que contornan la producción y recepción de la obra literaria (del objeto libro). Y adherimos dos principales consideraciones de la teoría bourdieana: por un lado, la profundización del valor en su dualidad económica y simbólica; y, por otro, la toma de posición de la editorial como fuerza creadora de valor literario —junto a todo el conjunto de procesos, como el crítico, mediático y escolar que también ejercen su efecto—. Partir de este marco teórico conlleva, no obstante, una serie de problematizaciones que conviene señalar en aras de matizar dicho marco en la aplicación sobre nuestro objeto de estudio:

a) Por un lado, en lo que respecta a la dualidad establecida por Bourdieu sobre el posicionamiento editorial, cabe tener en cuenta que ha sufrido reelaboraciones posteriormente por parte de la crítica en aras de precisar mejor esa distinción y de superar su maniqueísmo reduccionista: el ciclo de producción corto normalmente ha sido denominado como "comercial" debido a su adherencia a la lógica económica que pretende alcanzar al gran público; mientras que el ciclo de producción largo ha sido denominado como "independiente" debido al (aparente) rechazo de la lógica económica. Estos dos conceptos derivados de las formulaciones de Bourdieu difieren dentro de la propia crítica que se ha dedicado al estudio del mercado editorial. De este modo, Gilles Colleu en su análisis sobre la edición independiente (2008), detectaba como a partir de la concentración de la edición por parte de los grandes grupos, surgían cada vez más editoriales que se posicionaban como "independientes" dentro del espacio literario internacional (2008, 25). Para este autor puede darse el caso de editores que entran dentro de la categoría de independiente por su forma de administrar el capital pero no tienen en cuenta otros factores, como el de la "bibliodiversidad", una noción que se conforma sobre la defensa de la diversidad bibliográfica, frente a la homogeneización literaria patentada por las grandes empresas comerciales. Esta bibliodiversidad, no

obstante, no debe confundirse con una mera diversidad de autores u obras –que, como veremos en nuestro análisis, puede ser puesta en práctica también como estrategia de grandes comerciales– sino una diversidad que apela a un cuidado y mantenimiento del ecosistema literario y que está íntimamente asociado a la definición de "independencia" literaria. En *De la literatura latinoamericana a la literatura (latinoamericana) mundial* (2019) Jorge Locane se detendrá en el análisis y problematización del término, a partir de la definición dada por la Alianza internacional de editores independientes:

La bibliodiversidad es la diversidad cultural aplicada al mundo del libro. Haciéndose eco del término biodiversidad se refiere a una necesaria diversidad de las producciones editoriales que se ponen a disposición de los lectores. Si bien los grandes grupos participan, por la importancia cuantitativa de su producción, de una cierta diversidad editorial, eso no alcanza para asegurar la bibliodiversidad, la cual no se mide únicamente por el número de los títulos disponibles. Aunque cuiden del equilibrio económico de su editorial, los editores independientes se preocupan ante todo por los contenidos que publican. Su libros aportan una mirada y voz distintas, en paralelo a la propuesta editorial más estandarizada de los grandes grupos. La producción editorial de los editores independientes y los canales que privilegian para difundir sus libros (librerías independientes por ejemplo) son por ende imprescindibles para preservar y enriquecer la pluralidad y la difusión de la ideas. (Locane 2019, 47)

La "bibliodiversidad" asociada al concepto de una independencia ética y creativa viene, como apunta Colleu, de la desarticulación de un maniqueísmo propio de la teoría bourdiana: "No hay virtud o gloria particular en ser un editor independiente frente a un editor de creación controlado por un grupo o por otro editor. Este último se define con ayuda de su catálogo, que puede ser exigente, prestigioso y participar útilmente de la diversidad cultural" (2008, 104). Para Colleu, no hace más independiente al gran grupo que participa de la diversidad cultural –que no "bibliodiversidad", un concepto más profunda que apunta a una cuestión ética en el sostenimiento del ecosistema literario–; y el hecho de que editor sea independiente del capital que la financia tampoco implica necesariamente tener un catalogo bibliodiverso, es por eso que él propone una nueva denominación de "independencia" asociado más a una criterio ético y cualitativo que simplemente económico, de ahí que proponga el término "editor independiente de creación" íntimamente asociado al de "bibliodiversidad" (2008, 108).²⁰ Adriana Astutti

²⁰ Según la definición de Colleu: "el editor independiente de creación debería ser virtuoso: buscar alianzas sin aplastar a los otros, no trata de robar los autores de otros editores, respetar los derechos de autor y de traducción, no convertir a los pasantes en mano de obra explotada, convertir a sus asalariados y no remunerarlos en derechos de autor, respetar la ley de precio único cuando ésta existe" (Colleu 2008, 109)

y Sandra Contreras en su estudio sobre las editoriales independientes argentinas (2001), también apelan a la diversidad literaria, que –según ellas– debería traducirse en garantía de calidad; asimismo rechazan abiertamente la oposición "independiente/multinacional", ya que dentro de las independientes pueden encontrarse otras categorías como la de "pequeñas editoriales" (768). Por su parte, Celina Manzoni (2001) también utiliza el término "pequeñas editoriales", pero lo hace como equivalente de "editorial independiente" y no como una subcategoría, además menciona también la "edición alternativa", como otro sinónimo que es utilizado para referirse al proyecto de este tipo de editoriales. Asimismo, Italo Moriconi (2006) apela a la noción de un "circuito alternativo" –como veremos más adelante, el autor propone cuatro circuitos literarios propios del nuevo siglo–, pero de una forma diferente a como lo hace Manzoni, como aquella literatura que se gesta y publica "extra-mercado", normalmente asociado a colaboraciones sociales, como ONGs o escritura de prisiones o las ediciones cartoneras.

Como vemos, definir qué es "independiente" se erige un problema fundamental, en tanto la forma de articularse es muy diferente entre todas las editoriales que se integran dentro de ese calificativo (Locane 2019)²¹, lo cual nos podría llevar a formular la hipótesis de que la designación "independiente" se fórmula más como un título en el que se juega un "crédito simbólico" –en términos de Bourdieu– que una forma concreta de articulación. La diferenciación comercial/independiente, como parte fundamental de la teoría del campo bourdieano, si bien da ciertas claves en la comprensión de cómo se construye la noción de literatura,²² no deja de entrañar al mismo tiempo ciertos límites que constriñen al propio objeto de estudio. Por ello es fundamental que a lo largo de nuestra investigación tengamos en cuenta otras formas de clasificación–como la de "bibliodiversidad"–, que denoten la toma de posición de las editoriales y el impacto de sus modos de articulación en la recepción de la literatura brasileña en el espacio español y en su proceso valorativo. Así pues, aunque reconocemos que hay posicionamientos

²¹ En el capítulo 15, "Edición 'independiente' y bibliodiversidad" (2019, 177), Locane hace una interesante problematización de las diferentes connotaciones que implica hablar de "independencia" según qué editorial.

²² Para Bourdieu "el artista que hace la obra está hecho a su vez, en el seno del campo de producción, por todo el conjunto de aquellos que contribuyen a «descubrirlo» y a consagrarlo como artista «conocido» y reconocido: críticos, prologuistas, marchantes, etc." (1995, 253). Por lo tanto, el objetivo de la lucha entre ambos polos de producción cultural "consiste en el monopolio de la imposición de la definición legítima del escritor" (332) o, lo que es lo mismo, de qué es literatura o de quién hace literatura. Por este motivo, no hay para Bourdieu una definición universal, sino que depende del estado de la lucha del campo y de quién tiene el poder legitimador en un momento determinado.

que oscilan entre la lógica económica y el rechazo a esa lógica, no suscribimos esa dualidad.

b) Por otro lado, cuando Bourdieu habla del valor simbólico de una obra literaria, éste viene determinado por la posición de las fuerzas que intervienen en el campo en un momento dado, siendo las posiciones dominantes las que otorgan ese valor. Sin embargo, cabe insistir que ese valor simbólico no es sinónimo absoluto de calidad literaria; esto es: no todas las obras que son otorgadas con un valor literario positivo –buena literatura– son legitimadas mediante el crédito simbólico de un dispositivo de legitimación determinado, como por ejemplo un Prêmio Jabuti de literatura en el caso de Brasil, o un premio Nobel, a nivel internacional. En esta misma línea puede haber dos nociones diferentes sobre la calidad literaria de una obra, independientemente de si ésta tiene un determinado valor simbólico: cierto sector crítico puede considerar que una obra que haya ganado el premio Nobel no tiene una calidad –valor, literariedad, en el sentido de Escarpit– merecedora de tener ese premio, y no por eso deja de tener el valor simbólico que ese premio le otorga por convención –*habitus*– dentro del campo. Es decir, la asignación del valor porta la problemática de un "desacuerdo", en el sentido en que Rancière lo define: "un tipo determinado de situación de habla" en la que "uno de los interlocutores entiende y a la vez no entiende lo que dice el otro", de forma que se produce una distancia entre aquella persona que dice "blanco" y la otra persona que dice "blanco" pero no entiende lo mismo en el concepto de "blancura" (1996, 8). Esto es, hablar del valor de una obra es hablar de quién tiene el poder de determinar qué es el valor; es un envite en la lucha que define al "campo" elaborado por Bourdieu y, por tanto, también puede entenderse como "un ejercicio de poder", en el sentido en que lo define Foucault, es decir, como una forma de gobierno de unos hombres sobre otros o como "el modo en que ciertas acciones pueden estructurar el campo de otras acciones posibles" (1988, 25). De este modo, a lo largo de nuestra investigación hablaremos de "calidad/valor literario" cuando nos refiramos al valor aurático en el sentido en que lo define Escarpit, y al "valor literario" o "valor simbólico" cuando nos estemos refiriendo al concepto elaborado por Bourdieu.

c) Por último, hemos de tener presente una cuestión que hemos orillado hasta el momento y que, sin embargo, se torna fundamental en nuestro estudio: la acción editorial y el proceso valorativo que aquí nos ocupan se ejerce sobre un estudio de

recepción. Al inicio, comenzábamos aludiendo las palabras Gallego Cuiñas: "los bienes culturales adquieren su valor –de uso y de cambio– tan solo cuando se hacen públicos, cuando aparecen en el campo, cuando hay interacción social", y en ese acto valorativo, el primer parámetro lo establece el editor al estimar lo que es publicable y lo que no (2014a, 4). Esta cuestión imbrica directamente con la teoría de la recepción, que aquí se torna central para el caso brasileño: no se puede valorar lo que no es visible, accesible y consumible. El propio Escarpit ya aludía a la editorial como "comadrona", en tanto guiaba al libro hacia su existencia, que se completaba en el acto mismo de la lectura; esto es, la editorial como mediadora de recepción, pero también como creador, en tanto la existencia está íntimamente relacionada a la presencia (visibilidad, accesibilidad) de la obra literaria.

Por lo tanto, hemos de considerar en este estudio un perspectivismo inherente a la propia recepción transatlántica, la literatura brasileña en España es aquello que se presenta, como hemos visto, como *hecho*, en el sentido de Escarpit (1965), que se materializa en el producto libro, pero también como *corpus*, en el sentido que Nancy lo define. El autor apela en su *Corpus* (2003) a la materialidad que ha sido orillada dentro de la tradición crítica ontológica²³ y crea una teoría del cuerpo como eje central de su filosofía: el mundo sería concebido como espaciamento de los cuerpos, que son concebidos en su materialidad, es decir, el cuerpo es la masa que ocupa un espacio: el cuerpo no es ni significante ni significado (22), "el cuerpo *da lugar* a la existencia", "el cuerpo *es* el ser de la existencia" (16). En este sentido, cuando Nancy habla de *corpus* no se está refiriendo a un discurso ni a un relato, el *corpus* sería: "un catálogo, en lugar de un logos, la enumeración de un logos empírico, sin razón trascendental, una lista entresacada, aleatoria en cuanto a su orden y a su terminación, un aprovisionamiento sucesivo de pieza y de trozos, partes extra partes" (40). Por lo tanto, la literatura se constituiría en tanto *corpus*, es decir, conjunto de textos, de letras, de páginas, de hojas, de masas que se tocan. Para Nancy la escritura y la lectura se hacen en el tacto de esos cuerpos que resultan afectados: "Lo queramos o no, los cuerpos se tocan en esta página, o bien ella es el punto de contacto (de mi mano que escribe, de las vuestras que sostienen el libro) [...]. Al final vuestra mirada toca los mismos trazos de caracteres que toca ahora la mía, y vosotros me leéis, y yo os escribo" (39). De este modo, vemos

²³ Nancy niega ontologías como la tradición platónica que ha considerado al cuerpo como cárcel del alma o el psicoanálisis freudiano, que se ha renegado del cuerpo en su intento por significarlo, en vez de centrarse en el objeto mismo de su interés.

cómo la escritura va tornándose cuerpo desde el momento en que el escritor escribe la primera letra y la primera frase y el primer párrafo y la primera hoja y así sucesivamente hasta conformar un texto, que más tarde será leído (tocado con la mirada) por un editor, que elegirá convertirlo en otro cuerpo que tendrá un formato libro, y que será multiplicado y colocado en cajas, y esas cajas –que pasarán por la mano de un distribuidor que las colocará en un camión– llegarán a la librería, donde el librero los cogerá con las manos y los colocará en la vitrina, donde las miradas repararán en ellos: "hay que comprender la lectura como lo que no es el desciframiento: sino el tocar y el ser tocado, ocuparse de las masas del cuerpo. Escribir, leer, cuestión de tacto"; no obstante, hay que tener en cuenta que ese tocar también es ante todo "local, modal, fractal" (61).

Es conveniente aclarar que no pretendemos adherirnos aquí a la propuesta de Nancy, pero sus teorías sobre el cuerpo nos ofrecen claves muy reveladoras a la hora de concebir a la literatura como cuerpo (*corpus*) que existe en tanto espacio que ocupa. La literatura brasileña en España es aquello accesible al público mediante su corporeidad, por ejemplo, como producto libro. La literatura brasileña en el espacio de recepción español, como *corpus*, es "local", "modal" y "fractal", esto es, presenta un conjunto de textos que no se corresponden con todos los textos que en Brasil conforman la denominación "literatura brasileña"; y sobre esa presencia se construye su existencia en el espacio español. No obstante, además de presentar, también (re)presenta, en tanto que ambos *corpus* (el brasileño en su espacio nacional y el brasileño en el espacio español) son connotados por una misma categorización, la de "literatura brasileña", que *parece* aludir a un mismo *corpus*, cuya existencia no deja de ser una ficción pactada; realmente no es un *corpus*, ni dos, son diferentes *corpus* que cambian según cada espacio de recepción. Consideramos, pues, que en la recepción se da un proceso de visibilización de un *corpus* que se construye mediante el ocultamiento de otro *corpus* (obras y autores) que resulta invisibilizado y al que (re)presenta bajo su noción de "literatura brasileña". En este sentido la literatura brasileña –y por extensión toda literatura– no *es*, sino que se (*re*)*presenta*.

Cuando abordamos nuestro objeto de estudio hemos de tener en cuenta que existe ese doble *corpus*, el del espacio brasileño y el del espacio español. Y que este último tiene un carácter material sesgado, que padece modificaciones (en la traducción, en la maquetación, en el diseño, etc.) que alteran su presentación. Esa presentación, a pesar de las modificaciones que padece, (re)presenta a otro cuerpo u obra determinada

que se encuentra en otro espacio diferente, que es el brasileño. Por lo tanto, trabajar una literatura en recepción implica detenernos sobre esa ficción pactada que conlleva la (re)presentación y que parece apelar a un *corpus* único –una sola literatura brasileña independiente de cualquier lugar que ocupe– y desarticularla en aras de desentrañar las diferencias que separan a un cuerpo del otro, y que hacen a la literatura brasileña en España distinta de la literatura brasileña en Brasil (aunque no por ello más falsa ni verdadera, simplemente *otraliteratura*). Entendemos, pues, la (re)presentación como la labor ejercida por el dispositivo editorial que consiste en la presentación parcializada de un objeto, en este caso, la literatura brasileña, que desde su construcción nacional ya implica, como cualquier otra literatura, un simulacro y ocultación de aquella literatura que es invisibilizada mediante un pacto de recepción. En este sentido, (re)presentar la literatura brasileña no es más que un proceso de *actualización* material en otro espacio de recepción. Toda literatura es en sí misma creación y simulacro, continuamente actualizada según las diferentes recepciones: en el tiempo y en el espacio; históricamente o geográficamente; en sus periodos "generacionales" o en sus recepciones regionales y/o nacionales.

2.3. Valor, (re)significación y crítica

Defendíamos que la literatura en recepción *es* en tanto proceso de (re)presentación material, pero también podemos afirmar que *es* en tanto proceso de (re)significación simbólica, y es aquí donde venimos a analizar otra forma de articulación del valor literario.

Comenzamos aclarando que la actualización no solo tiene un carácter material, así teóricos de la recepción –como Ingardem, Iser, Jauss o Gadamer (Warning 1989)– hicieron uso de este término entendiéndolo como la renovación y reformulación de significados que se producen en el proceso de interpretación y concretización del objeto literario realizado por cada receptor; ponemos así distancia de la actualización material –que vinculábamos a la ontología de Nancy (2003)– a la que hacemos referencia cuando analizamos la (re)presentación o recepción material, específicamente en lo que respecta al caso editorial. Esta nueva perspectiva quedaría atravesada, por tanto, por la teoría de la recepción, principalmente por su vertiente fenomenológica, encabezada por Iser y Jauss (Dietrich Rall 1993 y Rainer Warning 1989),²⁴ para los que el lector se convierte

²⁴ Las compilaciones realizadas por Dietrich Rall y por Rainer Warning recogen algunos textos fundamentales de estos dos autores, así como de otros autores de la teoría de la recepción como Gadamer,

no sólo en clave de interpretación de los textos, sino en eje de una reformulación de la historia literaria y, por tanto, de la construcción misma de cualquier objeto literario. De este modo, para teóricos de la recepción como Jauss o Iser el acto de lectura sería la etapa final y la más importante en el proceso de construcción de la obra literaria; afirma Jauss en "La historia literaria como desafío a la ciencia literaria":

En el triángulo formado por autor, obra y público, este último no constituye sólo la parte pasiva, un mero conjunto de reacciones, sino una fuerza histórica, creadora a su vez. La vida histórica de la obra literaria es inconcebible sin el papel activo que desempeña su destinatario. Solamente por su acción, la obra se incorpora al horizonte variable de experiencias de una continuidad, en la cual se realiza la transformación constante de pura recepción en comprensión crítica, de recepción pasiva en activa, de normas estéticas ya aceptadas en una nueva creación que las supere. (1971, 68)

Cabe señalar que en esta reflexión Jauss parece asimilar la función de público a la de lector, en tanto da por hecho que el público, en su labor activa, colabora en el proceso creativo de la obra, sin embargo, un público es aquel ante el que se expone y hace accesible una obra, pero por el que no necesariamente es consumida y leída. Una vez aclarado esto, que nosotros llevaremos en consideración en nuestra investigación, nos adherimos a su consideración del receptor –que es aquí el lector y no el público– como parte fundamental del proceso de creación de la obra y de la historia literaria, que llevaría a cabo mediante la "comprensión crítica" o, como aquí referimos, interpretación, que daría lugar a la significación. El concepto de significación, a diferencia del de (re)presentación sí es utilizado por teóricos de la recepción; es ilustrativa la explicación de Iser en "Rutas de la interpretación" (2005, 40) cuando describe la significación como un idiolecto o "intento idiolectal" en tanto que no existe un significado esencial, sino un acuerdo o convenio sobre el mismo. Esta significación es el resultado de la interpretación que se lleva a cabo por medio de la "inferencia" o "conjeturas" realizadas por cada lector (2005, 40), y que le otorga un carácter ilimitado y variable en tanto que se actualiza –vuelve a significarse, se (re)significa– con cada acción interpretativa. La diferencia que se origina entre unos significados y otros depende, según Iser, de lo que él denomina como "espacio liminal", aquel espacio que se produce al verter el tema –literatura brasileña en nuestro caso– sobre el registro, entendiendo este como los "puntos de vista y suposiciones que dan el ángulo desde el

Barck, Weimann o Warning, a partir de los que se obtiene una muestra fundamental para entender propuestas metodológicas y los conceptos claves que conforman la teoría de la recepción.

cual se aborda el tema, pero al mismo tiempo delinea los parámetros a los cuales se va a traducir el tema en aras de la comprensión" (2005, 29) –en nuestro caso los puntos de vista y suposiciones dados en un espacio de recepción español–. De este modo, y siguiendo la consideración de Iser, podemos entender la interpretación como una forma de traducción, es decir, "toda interpretación transforma algo en otra cosa" (2005, 29), y ese cambio se produce en la (re)significación, cuyas modificaciones radican, en última instancia, en espacio liminal propio de cada lector. Este espacio liminal "va a ejercer una resistencia ante la traducción; resistencia, no obstante, que alimenta el impulso para sobreponerse a ella", por lo que "la interpretación también se convierte en un intento de estrechar el espacio mismo que produjo" (2005, 29).

Esta consideración de la interpretación como acto de traducción de significados, genera una problemática que impide la determinación de cualquier identidad literaria: "Si se determina el proceso de lectura como la actualización del texto, entonces podemos preguntarnos si tal actualización es describible de algún modo sin caer al mismo tiempo en una psicología de la lectura" (2005, 133). Tanto para Iser (2005) como para Jauss (1971) la solución está en el "horizonte de expectativas", que aleja la interpretación de la obra de su reducción a la interpretación psicológica del receptor: "Este sistema [horizonte de expectativas] se determina, para cada obra en el momento histórico de su publicación, por la tradición de su género, por la forma y materia de las obras anteriores más conocidas y por la oposición entre lenguajes poético y práctico" (1971, 74). Esto hace que una obra no se presente "como una absoluta novedad en un espacio vacío, sino que dirige su público a cierta manera de recepción": "Hace recordar al lector sus lecturas anteriores, provoca al principio de la obra la sospecha del final, le conduce a una cierta emoción basándose en el ambiente común. Este ambiente nos permite comprender las interpretaciones y los gustos individuales de los lectores o de los distintos grupos de lectores" (1971, 75). Por lo tanto, la modificación del horizonte de expectativas dependerá de la "distancia estética" o "diferencia entre las expectativas y la forma concreta de una obra nueva", que se "materializa en la variedad de las reacciones del público y de los juicios de la crítica (éxito espontáneo, desprecio, provocación, aprobación esporádica, comprensión cada vez más creciente o tardía, etc.)" (1971, 77). El horizonte de expectativas funcionaría, pues, como una medida de referencia a partir de la que se generan los "espacios liminales" individuales –espacio donde sí entraría un cierto psicologismo– de cada acto de traducción/interpretación de significados.

En este sentido, no podemos hablar de un significado esencial y universal del objeto literario, sino de un significado que se produce mediante la "fusión de horizontes", un concepto que Jauss toma de Gadamer para explicar el significado de un texto a partir de la conjunción de sus lecturas pasadas y sus lecturas presentes. Esta "fusión de horizontes" podemos verla también reelaborada en Iser cuando afirma que un texto no se compone de un solo significado, sino que depende de la conjunción de dos polos de significación, la del texto o autor –que él denomina "polo artístico"– y la del lector –que él denomina "polo estético"–: "El lugar de la obra de arte es la convergencia de texto y lector, y posee forzosamente carácter virtual, puesto que no puede reducirse ni a la realidad del texto ni a las disposiciones que constituyen al lector" (2005, 149). Es decir, la "fusión de horizontes" se daría en la conjunción de las lecturas entre los tiempos (pasado y presente) y entre los intérpretes (autor/texto y receptor). Por tanto, cuando se establece el significado de un objeto literario (un texto, autor, generación, o una tradición literaria como la brasileña), podemos decir que se está creando un *pacto* o, como refiere Iser, un "convenio" en el que se rechazan o reducen los espacios liminales en aras de alcanzar la "simplicidad" –Hogan– o "semiosis" –Eco– de significados (Iser 1993, 41).

En este sentido, cuando Jauss (1971) propone una nueva historia literaria no objetivista mediante la superación de las propuestas formalistas y marxistas,²⁵ lo hace basándose en el pacto de traducción y de "fusión de horizontes" diacrónico y sincrónico en el que el lector se convierte en figura central; la historia literaria sería la historia de las recepciones literarias: "La implicación estética determina que la recepción por el lector contemporáneo incluya la comparación de la obra con otras anteriormente leídas. La implicación histórica logra que la interpretación de estos primeros lectores continúe y aumente hasta formar una tradición de recepciones y un juicio valorativo histórico-estético de una obra" (Jauss 1971, 69). El juicio histórico que determina la significación de la obra es para Jauss algo más que un compendio de juicios de otros lectores, críticos, espectadores y profesores, "es la realización de todas las significaciones posibles que tiene una obra, actualizadas en sus recepciones y concretizadas en la

²⁵ Para Jauss (1993) tanto la teoría marxista como la formalista han seguido caminos exclusivistas que han conducido a una aporía "cuya solución hubiese reclamado una nueva relación entre la descripción histórica y la descripción estética" (52), una solución que estaría dada, según Jauss, por una teoría de la recepción que se sirviese de los resultados finales de ambas escuelas: "Sus métodos ven el *hecho literario* dentro de un círculo cerrado de estética de la producción y de la presentación. Prescinden de una dimensión de la literatura, imprescindible, dados su carácter estético y su función social: la dimensión de su recepción y los efectos que ella ocasiona" (67).

historia de las mismas" (1971, 87). Para Jauss, el crítico se coloca en un lugar central dentro de la historiografía literaria, ya que —a diferencia de otros lectores— se encarga de la construcción diacrónica de las diferentes lecturas de una obra literaria sin dejar de ser consciente y de fundamentar su crítica a partir de su perspectivismo inherente como lector; del "horizonte de expectativas" y del "espacio liminal" que determinan su traducción.

En esta línea, podemos establecer una relación con la teoría de Bourdieu cuando en *Las reglas del arte* (1995) reflexiona sobre el proceso de construcción de la obra literaria: "[...] la obra es hecha en efecto no dos veces, sino cien, mil veces, por todos aquellos a quienes interesa, que sacan un interés material o simbólico al leerla, al clasificarla, al descifrarla, al comentarla, al reproducirla, al criticarla, al combatirla, al conocerla, al poseerla" (1995, 259). Sin embargo, la aplicación de la teoría de la recepción dentro de la noción de campo literario de Bourdieu agrega una variable a la consideración del modo de construcción de cualquier objeto literario a partir del acto de lectura: el estado de lucha que define al propio campo y que se origina en la pugna por el poder de la "verdad literaria" (literatura/no literatura, buena literatura/mala literatura, literatura de élite/literatura de masas, literatura independiente/literatura comercial). Es decir, teóricos como Jauss o Iser consideran la historia literaria como una historia en la que los objetos literarios que la conforman (texto, autor, generación o etapa literaria) se significan mediante un convenio de traducción/interpretación y una "fusión de horizontes" realizada por el historiador o crítico literario. Por contraste, Bourdieu afirma la existencia de la diversidad de recepciones y, por tanto, la diversidad de significados que adquiere un texto, pero considera que la significación histórica que permanece es el resultado de la imposición ideológica dominante en un momento dado:

La mayoría de las nociones que los artistas y los críticos emplean para definirse o para definir a sus adversarios son armas y envites de luchas, y muchas de las categorías que los historiadores del arte utilizan para pensar su objeto no son más que esquemas clasificatorios hijos de estas luchas y enmascarados o transfigurados con mayor o menor pericia. Inicialmente concebidos, las más de las veces, como insultos o condenas [...], esos conceptos de lucha se convierten poco a poco en categoremas técnicos a los que, al socaire de la amnesia de la génesis, las disecciones de la crítica y las disertaciones de las tesis académicas confieren un aire de eternidad. (1995, 436)

De este modo, siguiendo a Bourdieu, cada discurso sobre la obra de arte no está ahí solo como "mero aditivo, destinado a favorecer su aprehensión y su valoración", sino que actúa como productor "de la obra, de su sentido y de su valor" (1995, 258). Es aquí cuando introducimos una nueva forma de valor simbólico, entendida como todo el relato o discurso que la crítica formula sobre un cuerpo o *corpus* determinado (obra, obras de autores). En aras de diferenciarla del valor de Escarpit (calidad/valor literario o literariedad) y del valor simbólico de Bourdieu, nos referiremos a este nuevo valor discursivo como (re)significación: el acto de actualizar una significación –y valor–, que aunque nueva y original siempre parte de una significación previa –valor previo–, por eso todo acto de significación implica a la vez una *resignificación*; y, aunque no sean equivalentes, tanto el valor simbólico –de Bourdieu– como la calidad/valor literario –de Escarpit– influyen de manera trascendental en el horizonte de expectativas y, por ende, en la forma en que una obra es (re)significada en un nuevo espacio de recepción.

Ahora bien, no todos los discursos tienen la misma fuerza significadora y valorativa, es decir, no todos los discursos influyen igual en el proceso de construcción de una obra determinada; hay una jerarquía estructurada por el crédito simbólico y por la posición de dominación dentro del campo. Esto es lo que diferenciaría la teoría de la recepción bourdieana de las teorías defendidas por Jauss o Iser: para Bourdieu el papel del crítico es fundamental, no por su capacidad de historizar y valorar la literatura atendiendo a su "fusión de horizontes" individual, sino por el crédito simbólico y la posición privilegiada que ocupa dentro del campo literario. Es decir, para Bourdieu, el presente literario es construido por la traducción/interpretación de aquellos que pasan de una posición dominada a una posición dominante, cuyas voces son las que construyen el canon:

Se comprende el lugar que, en esta lucha por la vida, por la supervivencia, corresponde a las *señas distintivas* que, en el mejor de los casos, tratan de señalar las más superficiales y las más visibles de las propiedades atribuidas a un conjunto de obras o de productores. Los términos, nombres de escuelas o de grupos, nombres propios, sólo tienen tanta importancia porque hacen las cosas: señas distintivas, producen la existencia en un universo en el que existir es diferir, «hacerse un nombre», un nombre propio o un nombre común (el de un grupo). *Falsos conceptos*, instrumentos *prácticos* de clasificación que hacen las similitudes y las diferencias al nombrarlas, los nombres de escuelas o de grupos que han proliferado en la pintura reciente [...], los producen los propios artistas o sus críticos titulares en la *lucha por el reconocimiento* y cumplen la función de *signos de reconocimiento* que distinguen a las galerías, a los grupos y a los pintores y, también, los productos que fabrican o que proponen. (1995, 237)

La señas distintivas con las que se identifica y reconoce al objeto literario (textos, autor, grupo, generación) son una forma de posicionamiento dentro del campo, es así como Bourdieu describe el surgimiento de la bohemia en el siglo XIX y del "arte por el arte" como una reacción a un arte comercial asociado al auge y poder de influencia de la prensa (1995, 113). No obstante, además de actuar como posicionamiento dentro del campo, consideramos aquí esta seña distintiva de la que habla Bourdieu como una *marca*²⁶ de significación, que sirve como forma de identificar rápidamente el "horizonte de expectativas" y valor simbólico de un determinado objeto literario. Ahora bien, esta significación y este posicionamiento dentro del campo vienen, como indica Bourdieu, de la propia crítica. Esto dispara las preguntas: ¿por qué la crítica y no otro lector?, ¿qué consideramos aquí como crítico?, ¿cuál es el límite entre un crítico y cualquier otro lector? Las respuestas podemos encontrarlas en el "valor simbólico" y en el "título" como crédito institucional permanente (Bourdieu 2000); esto es: el valor simbólico, como capital de trabajo acumulado que es "interiorizado" o "incorporado", ha de estar constantemente siendo puesto a prueba dentro del campo mediante la legitimación crítica; el "título" sería un "capital cultural institucionalizado", es decir, "un certificado de competencia cultural que confiere a su portador un valor convencional duradero y legalmente garantizado" (2000, 131). Por lo tanto, el poder de significar un objeto literario será más eficaz cuanto mayor sea también el "capital cultural acumulado" mediante la legitimación de otros agentes críticos y/o en forma de un "título" que le dé un crédito permanente. Por lo tanto, para Bourdieu, no cualquier interpretación proveniente de la recepción activa de cualquier lector tiene el mismo crédito ni el mismo poder dentro del campo; la significación dada a un objeto literario recibirá el valor simbólico que le transfiera el lector que enuncia esa significación. No es baladí que en el campo teorizado por Bourdieu (1995), la institución escolar adquiera un especial protagonismo, ya que "aspira al monopolio de la consagración de las obras del pasado y de la producción y la consagración (a través de la titulación académica) de los consumidores conformes", y ese largo proceso de consagración se produciría *post mortem* a través de la inclusión de las obras y autores en los programas (1995, 223). Así, mediante la impugnación de "lo que merece ser transmitido y adquirido y lo que no lo merece", se reproduce continuamente la distinción entre "las obras consagradas y las

²⁶ Formulamos aquí por primera vez en nuestro análisis una cuestión que se tornará central en el análisis de recepción y que, por tanto, ocupará un apartado específico para su definición y problematización.

obras ilegítimas, y también, entre la manera legítima y la manera ilegítima de considerar las obras legítimas" (1995, 224). Detrás de esa institución escolar podemos adivinar, pues, al crítico académico que, por el título (capital simbólico) que la institución le ha dado (doctor, profesor universitario, catedrático), tiene el poder de consagrar un corpus literario, junto con el "valor simbólico" y la significación que en torno a él ha creado, es decir, tiene la capacidad de ideologizar y hacer que su postura dentro del polo dominante permanezca, permitir que su corpus de autores "haga época"²⁷ (1995, 237), historizar la literatura mediante su propia recepción e interpretación. No obstante, hay una cuestión que Bourdieu deja caer y sobre la que no parece insistir: la Academia *aspira* a monopolizar pero *no* monopoliza la consagración (1995, 223). Esto es, el poder de significar puede venir de cualquier otro lector no vinculado con la institución académica ya que, como decía Bourdieu, cada discurso sobre la obra de arte contribuye a crear, significar y valorar la obra de arte (1995, 258), y esta obra "es hecha en efecto no dos veces, sino cien, mil veces" por cada discurso diferente que se ocupa de ella.

Esto es clave porque significa que, además de la crítica académica, existen otras formas de crítica cuyo poder significador tienen gran peso dentro del campo literario a pesar de no tener un "título" institucionalizado que lo avale. Estos críticos pueden ser editores, escritores o periodistas, cuyo capital simbólico acumulado (obras escritas, publicadas, artículos y reseñas legitimadas por otros críticos con capital simbólico acumulado) son crédito de su "verdad" sobre el objeto literario. En este sentido, cabe tener presente el poder crítico (visibilizador, legitimador) de otros agentes como los medios de comunicación de masas, cuyos suplementos culturales, muchas veces asociados a ciertas casas editoriales, ejercen un gran poder dentro del espacio literario –en este sentido, Gallego Cuiñas pone como ejemplo el *Babelia* de *El país* vinculado a la editorial Alfaguara (2018b)–. Asimismo, desde finales del siglo XX ha venido adquiriendo un importante protagonismo dentro del espacio literario el poder visibilizar y legitimador del premio. Cierta sector de la crítica, del que son buen ejemplo Alejandra Laera (2007) y Gallego Cuiñas (2016b, 2018b), en sus estudios sobre recepción latinoamericana en España, hablan de una decadencia de la institución académica en pro de la institución editorial. Ambas apuntan hacia una reconfiguración del espacio literario internacional que afectó directamente a la circulación, recepción y

²⁷ "Hacer época significa indisolublemente *hacer existir una nueva posición* más allá de las posiciones establecidas, por *delante* de estas posiciones, *en vanguardia*, e, introduciendo la diferencia, producir un tiempo.

consagración de los autores latinoamericanos a partir del *Boom*. Esta configuración viene de un mercado latinoamericano en un "contexto de mercado disgregado, desordenado y empobrecido" frente a un mercado español "en proceso de cambio, expansión y renovación" (Laera 2007, 45). De otro lado, como describe Gallego Cuiñas, desde los años 80 se venía produciendo un proceso de concentración por parte de grandes grupos editoriales, creándose en España "empresas altamente competitivas a escala internacional, con un aparato publicitario potente y con el control de la prensa y los suplementos culturales en sus manos" que pusieron su interés sobre la producción literaria latinoamericana y que convirtieron a España en un mediador internacional²⁸ (2018b, 237). En ese proceso de internacionalización el premio pasará a convertirse en un mediador internacional que actúa al mismo tiempo como descubridor, visibilizador y legitimador. No obstante, no todo premio ejerce la misma función ni ofrece el mismo valor simbólico; y es que como afirma Gallego Cuiñas: "el valor del premio siempre ha dependido de su carácter: no es lo mismo ser finalista del Heralde que ganar uno de los tanto galardones provinciales que trufaron los ayuntamientos españoles o entidades financieras [...] en la tan ordeñada época de las vacas gordas" (2016b, 47). Por lo tanto, como también apunta Laera, no es lo mismo un premio de "provincia", de escasa visibilidad y valor, pero importante en la medida que puede dar paso a premios mayores (2007, 48); que un premio de visibilidad y valor internacional, como el Rómulo Gallegos en ámbito hispanoamericano o el "universal" premio Nobel. Por otro lado, también tenemos que diferenciar entre premios que surgen dentro de un marco de reconocimiento académico o premios procedentes de editoriales; la propia Laera habla del Rómulo Gallegos como premio que "legítima, desde un ámbito no mercantil, el valor del premio editorial" (2006b, 48). Gallego Cuiñas (2018b) nos habla del cambio que propició el premio Alfaguara en el proceso de canonización de autores latinoamericanos, y que fue imitado por otras editoriales, como Seix Barral, Anagrama o Planeta; premios editoriales que fueron incrementándose en número desde finales del siglo XX, "al mismo tiempo que su capacidad legitimadora iba mermándose" (2016b, 47). Asimismo, tampoco tienen el mismo valor simbólico ni la misma visibilidad todos los premios editoriales, de ahí que haya que tener en cuenta la toma de posición, el alcance y el lugar de enunciación de estas editoriales; esto es, si son editoriales

²⁸ Dedicaremos en capítulo 3 una especial atención a los mediadores culturales o *gatekeepers*.

comerciales, editoriales independientes, o cualquier otro tipo de editorial, y cuál es el lugar de enunciación –español o brasileño, en lo que atañe a nuestro caso concreto–.

De este modo, cuando nos proponemos analizar la recepción de la literatura brasileña en España, en su doble proceso –(re)presentación y (re)significación– es importante topografiar las formas de circulación de estos autores: académica o editorial, y si es editorial, qué toma de posición editorial; qué premios previos –si es que los hay– o que otras formas de internacionalización son las que impulsan a estos autores; qué editoriales los publican; desde dónde se articula su resignificación –desde la crítica académica o desde los medios de comunicación–. Todo esto nos servirá para valorar el papel de los agentes receptores dentro del espacio español: el valor de la editorial –que auguramos central–, el de la crítica académica –que conviene poner en cuestión en pro de otros agentes significadores, como los medios de comunicación–, hasta la incorporación de nuevos mediadores (premios, revistas internacionales) que oscilan entre la academia y el mercado editorial.

2.4. Marca y afectos: el límite identitario entre el mercado y la crítica

Nos habíamos referido anteriormente a las "señas distintivas" teorizadas por Bourdieu como "*falsos conceptos*" o "instrumentos *prácticos* de clasificación que hacen las similitudes y las diferencias" forma de interpretación o traducción de los objetos literarios (obras, autores, generaciones, tradiciones literarias). En aras de hacer el objeto reconocible, esas "señas distintivas" apuntan hacia "las más superficiales y las más visibles de las propiedades atribuidas a un conjunto de obras o de productores" (1995, 237). Bourdieu se refiere específicamente al nombre de movimientos artísticos como ejemplo de seña distintiva –"pop art, minimal art, process art, land art, body art, etc." (1995, 237)–, pero estas señas también son construidas por el discurso que sobre ellas recae, es decir, los significados que las señas distintivas encarnan son construidos por "todo el acompañamiento de comentarios y de analistas que contribuyen directamente a la producción de la obra a través de su reflexión" sobre el arte y la labor artística (1995, 257). Podemos referirnos a estas señas distintivas como *marcas*, identitarias y de mercado, en su doble acepción etimológica; un concepto que se aviene mejor en este estudio debido a la doble connotación que recoge y que el de seña distintiva pasa por alto en la definición de Bourdieu.

MARCAR, 1488. De origen germánico; probte. Del it. *marcare* 'señalar una persona o cosa (esp. una mercancía) para que se distinga de otras', y éste 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)

Si tenemos en cuenta su significado etimológico advertimos, por un lado, 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. 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 una distinción con respecto a otros productos literarios. No obstante, si atendemos al significado original de "marca" notamos que esta distinción queda estrechamente vinculada a una cuestión identitaria como forma de enunciación: no es solo una forma de transacción económica en la que se exporta y consume un producto atravesado por esa seña distinta –solapa de un libro, por ejemplo, que se enuncia dentro de una determinada estética o literatura nacional–, sino que es una forma de transacción simbólica donde hay un proceso de construcción identitaria. De este modo, podemos ver como su etimología recoge una connotación que va más allá de un interés comercial y que entabla una relación directa con una cuestión 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", "marqués", "marco", "demarcar", "demarcación", todas ellas palabras que apuntan hacia una frontera o límite. Hablar, por tanto, de "marca" en un sentido eminentemente comercial limitaría su significado, ya que, aunque puede ser la circulación y exposición internacional la que impulse la identificación mediante una marca, su principal motivación no es únicamente la de la mercantilización del producto sino la de la creación de una identidad distintiva en ese espacio de circulación comercial. Aunque "marca" se refería en un sentido original a una frontera territorial, también podríamos entenderlo aquí como un límite identitario: "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 de otras literaturas, con las que también mantiene equivalencias. Esta conceptualización de "marca" como límite identitario podemos entenderlo mejor si partimos de la ontología dada por Nancy en su *Corpus*, para el que, recordemos, 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: "Los cuerpos no tienen lugar, ni en el discurso, ni en la materia. No habitan ni «el espíritu» ni «el cuerpo». Tienen lugar al límite, *en tanto que límite*: límite –borde externo, fractura, intersección del extraño en el continuo del sentido, en el continuo de la materia" (2003, 18). Sin pretender adherirnos a la ontología propuesta por Nancy, sí tomamos como paradigma su reflexión del "límite" como creador y estructurador de identidades –que para Nancy no sería otra cosa que el propio cuerpo–, y lo utilizamos como base para la consideración de la literatura brasileña como un cuerpo o *corpus* que se construye en la marca que la limita, la identifica y la diferencia de otras literatura.

Esta consideración de "marca" como resultado de la limitación entre dos cuerpos extraños, nos lleva ineludiblemente a la noción de "afecto", como aquel "roce" o intervención de un cuerpo sobre otro. Sin querer adentrarnos demasiado en las diferentes acepciones que en la tradición crítica reciente se han elaborado en torno al concepto de "afecto", nos interesa especialmente la noción que Luciana di Leone aplica en sus diferentes estudios sobre ciertas prácticas de la literatura actual –específicamente poesía– brasileña y argentina (2012, 2015a, 2015b). La autora basa su noción de afecto en la revisión de las teorías propuestas por Spinoza, Deleuze y Agambem, y propone lo que ella denomina como una "economía de los afectos"; para di Leone la noción de afecto que ella elabora puede entenderse como una suerte de marca–huella o cicatriz–: "o afeto –seja como vestígio de uma afecção, seja como sentimento por ela provocado– é um tipo de marca ou pegada que se subtrai à representação, que não é localizável nem identificável enquanto tal, mas apenas através dos seus vestígios", y añade, "o *afeto* se dá como resultado de uma relação, dos efeitos de um corpo sobre outro em variação contínua, de uma mútua modificação" (2015b, 214). En este sentido, podemos entender las diferentes marcas de literatura brasileña como (re)significaciones resultantes del

afecto entre un corpus determinado de la literatura brasileña y otro corpus con el que limita en el proceso de recepción (corpus teórico, crítico, editorial, mediático, etc.). Sin embargo, como apunta di Leone, esta intervención de un cuerpo sobre otro no puede ser interpretada como una relación causal fija o predeterminada, ya que los afectos "só são definíveis na sua circunstancialidade e contingência, sem consistência substancial ou ontológica, eles se apresentam enquanto prática, como uma coreografia na qual os corpos se dispõem, se organizam e moderam, isto é: enquanto uma *economia*" (2015b, 215). De este modo, si bien en nuestro estudio buscamos dar respuestas causales capaces de construir sentidos para ciertos procesos de (re)significación y (re)presentación literarios –por qué cierta editorial publica cierta obra de tal autor en un año determinado (capítulo 4); por qué hay ciertas significaciones que se resisten a su recepción y se pierden en el proceso de publicación y traducción (capítulo 2); por qué un autor o conjunto de autores se tornan representativos de una estética o de una generación²⁹ (capítulo 3)–, hay que tener presente que tras cada respuesta provisoria late una cuestión afectiva que puede aparecer de forma más evidente o más encubierta: por ejemplo, podemos aceptar la respuesta de que un determinado autor es publicado por una editorial española porque ha sido visibilizado por un *gatekeeper* que ha facilitado su expansión internacional, pero siempre habrá autores que también hayan sido intervenidos por el mismo *gatekeeper* y que no sean publicados. En esta negación se evidencia la acción afectiva, que siempre queda como plano de fondo de cualquier proceso selectivo. Suscribimos a di Leone cuando afirma:

Assim, a questão da avaliação dos afetos me interessa não por uma vontade dedirimir quais encontros são bons ou maus, nem para fazer pesar mais a balança para o lado do acaso ou o da razão, mas pelo impasse que a própria cena expõe. Eles não são causa nem resultado, não são controlados totalmente nem pelo sujeito consciente nem pelo inconsciente, nem pelo contexto histórico nem pelo acidental, eles se subtraem a toda relação causal fixa ou predeterminada. (2015b, 215)

Esta noción de afecto/marca (huella, cicatriz) propuesta por di Leone como práctica de organización y moderación de un corpus literario imbrica en cierto modo con la propuesta Bourdieana –a pesar de que hay distancias entre ambos no solo metodológicas sino también en la consideración de la "marca" como resultante de una

²⁹ Estas serán cuestiones que irán apareciendo a lo largo de la investigación, con mayor énfasis en unos capítulos determinados.

relación afectiva no causal, que para Bourdieu sí parece existir en el caso de sus señas distintivas—. Para Bourdieu las señas distintivas —que nosotros entendemos como una suerte de marca— actuarían como: "instrumentos *prácticos* de clasificación [de organización y moderación diría di Leone, de (de)marcación añadimos nosotros] que hacen las similitudes y las diferencias al nombrarlas" (1995, 237). Bourdieu definía las señas distintivas como *falsos conceptos*: falsos porque aquello que la diferencia del "otro" no es lo único que la constituye, pero sí lo que la representa y la hace visible. Al igual que un mapa es un pacto ficcional que se conforma mediante la simplificación y negación del territorio, sin cuya ficcionalización sería irrepresentable, podemos entender la marca como un falseamiento o ficcionalización de una literatura, una topografía literaria que permite su identificación y diferenciación respecto de otras literaturas. Así como que el límite de un territorio con otro es un pacto, un simulacro y una especulación, la marca literaria también lo es. Muchos agentes vindican el nombre de literatura brasileña como forma práctica de categorización y distinción identitaria, como se demuestra en el "The Best of Young Brazilian Novelist" de *Granta*; o la editorial Maresía, cuando decide formar un catálogo sobre "letras brasileñas" (web de Maresía), o la *Revista de de Cultura Brasileña*, que surge en 1962 como medio de difusión cultural de Brasil en España; o la Fundación Cultural Hispano-Brasileña surgida a comienzos de siglo mediante la colaboración entre la Embajada de Brasil en España y la Universidad de Salamanca. Hablar de "literatura brasileña" como caso aislado y no de "literatura latinoamericana" o de "literatura en portugués" ya es una forma de construcción identitaria. En este sentido, el propio término "literatura brasileña" en su (de)limitación nacional ya implica una marca, que se construye mediante la negación, simplificación y selección de una serie de objetos literarios —obras, autores, generaciones, etc.— que se engloban dentro del propio término, entre los que se anulan las diferencias en aras de crear un proyecto homogéneo o *comunidad literaria*.

La consideración de una comunidad bajo una marca que la identifica puede llevar a la suposición, como indica Esposito en su ontología de la comunidad (2012), de que la comunidad se genera a partir de la propiedad como elemento común identitario: "es lo que une en una única identidad a la propiedad —étnica, territorial, espiritual— de cada uno de sus miembros", es decir, todos los miembros de la comunidad "tienen en común lo que les es propio, son propietarios de lo que les es común" (2012, 24). Esposito dirige una crítica a esta consideración de la comunidad como propiedad

compartida, y propone una concepción de la comunidad que no se funda en la propiedad común (étnica, territorial, espiritual), sino en la impropiiedad de lo que es propio y que se dona a la comunidad (2012, 31), de este modo los miembros pasarían a ser "sujetos de su propia ausencia", "sujetos finitos –recortados por un límite que no puede interiorizarse porque constituye precisamente su «afuera»—" (2012, 31). La comunidad es para Esposito, más que un modo de ser o de hacer del sujeto individual, una "exposición a lo que interrumpe su clausura y lo vuelva hacia el exterior" (2012, 31), de ahí, que el mayor temor de la comunidad "es la pérdida violenta de los límites que, confiriendo identidad, aseguran la subsistencia" (2012, 32). No es casualidad que Esposito, al igual que Nancy, coloque el "límite" como un eje generador de identidad, ya que su ontología de la comunidad es deudora, como él mismo indica, de la desarrollada por el filósofo francés. Siguiendo una tradición sobre la ontología de lo común desarrollada por filósofos como Nancy, Blanchot o Agamben, Esposito demuestra la inoperancia, imposibilidad y negación de la comunidad concebida en términos de propiedad común mediante la teorización del concepto "inmunitas" (2005). La inmunidad es considerada por Esposito como el antónimo de comunidad, es decir, la inmunidad "es una excepción a la regla que, en cambio, siguen todos los demás", ella es "la diferencia respecto a la condición ajena" (2005, 15). En el momento en que la comunidad queda identificada con una marca común que expropia de su identidad a los miembros que la componen, se crea un límite o muralla sobre la que se cierra y separa de su exterior, quedando "constelada, saturada, de comunitarismos, patriotismos, particularismos que no solo difieren de la *communitas*, sino que constituyen su más evidente negación" (2012, 45). Todos aquellos que resultan excluidos e inmunizados de la comunidad son, para Esposito, los que mantienen la propiedad de lo que les es propio, y que la comunidad pierde al unirse. El problema de la consideración de una comunidad es que ésta se forma sobre sus propios límites y, por lo tanto, en la exclusión e inmunización de aquellos que no forman parte de esa comunidad: "Lo otro es la forma que adquiere el sí mismo allí donde lo interior se cruza con lo exterior, lo propio con lo ajeno, lo inmune con lo común" (2005, 244). La consideración de una ontología de la comunidad no es viable porque no puede concebirse una comunidad sin una inmunidad, por eso la consideración de una marca común se funda sobre el principio de la exclusión e inmunización de un otro que lo limita. La paradoja de la ontología de la comunidad desarrollada por la tradición seguida por Esposito (Nancy, Blanchot, Agamben) se topa con el problema de una identidad que se ha fundado sobre el mito de la comunidad, una

identidad que necesita de la comunidad al tiempo que excluye identidades, de ahí que la filosofía propuesta por esta tradición sea la de una especulación de un estar-en-común pero no en comunidad, pues la comunidad, en tanto excluyente, termina dando lugar a una identidad vacía en la medida en que se construye sobre la propiedad de lo que no es propio: no viene de nadie pero se aplica a todos los que conforman esa comunidad.

Pensar en la comunidad como una herramienta que ayuda a conformar identidades, pero que a la vez engendra exclusiones, vacíos e impropiedades, nos ayuda a entender toda la problemática que se esconde detrás del "falseamiento" y "practicidad", como se refería Bourdieu, de las "señas distintivas" y de las marcas a las que aquí nos referimos. Cuando Rama teorizaba sobre la conformación de una literatura latinoamericana unida por tres trazos culturales como respuesta a los problemas que implicaban la consideración de una literatura en base a la nación (literatura argentina, uruguaya, colombiana, brasileña) o a la lengua (Hispanoamérica) o a la geografía (Sudamérica); él volvía a caer de nuevo en una suerte de exclusión o inmunización como forma de construir una identidad:

Si extendemos al conjunto, de un modo reconocidamente impreciso, la denominación "latinoamericana", es a falta de otra mejor que haya tenido aceptación generalizada. La formulación más correcta, que sería la de "literatura americana", resultaría confusa, pero también lo sería nuestra utilización del término latinoamericano si no señaláramos con toda claridad que dentro de él se contienen cultura y literaturas que no pertenecen a la Romanidad, que no son meros rezagos prehispánicos o coloniales sino potencialidades en obra. (2006, 122)

No es trivial que Gallego Cuiñas en su análisis sobre la novísima novela argentina (2015) 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). Gallego Cuiñas 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, la autora 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 (2003)—, 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 (Gallego Cuiñas 2015), ya que pueden conducir a *impasses* identitarios y comunitarios como los que hemos presentado, eso no nos lleva a obviar la existencia de identidades literarias que se enuncian mediante marcas distintivas; 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). A pesar de la liquidez de la noción de "marca" como límite identitario de cualquier comunidad —literatura hispanoamericana, literatura latinoamericana, literatura brasileña—, este es un término que sirve como *dispositivo* de identificación y exposición literarias; y que se utiliza de manera material y práctica en su circulación y recepción internacional. La revista *Granta* apela a una marca nacional en su tomo "The Best of Young Brazilian Novelist"; pero también apela a una marca lingüística en el tomo de "The Best of Young Spanish Language Novelist"; hay otras instituciones que lo hacen sobre marcas lingüísticas y geográficas al mismo tiempo, como se demuestra con la creación de un área de estudios dedicada a la Literatura Hispanoamericana;³⁰ y pueden ser múltiples, como designa la consideración de la Literatura Latinoamericana teorizada por Rama —"Un proceso autonómico" (2006)—en base a tres aspectos comunes: influencia cultural románica, la forma de apropiación de las culturas extranjeras (románicas o no) y en la estructura cultural que viene de un mestizaje y estratificación social común.

Llegados a este punto de la reflexión, podemos afirmar que existe una identidad que atraviesa a la literatura brasileña, identidad que queda franqueada por un límite —ella es en tanto límite con un otro— o marca —simbólica y económica— que la

³⁰ En las universidades españolas no hay un área de estudios para la Literatura Latinoamericana en la que se estudien las literaturas en portugués y en español, sino que la literatura brasileña viene siendo abordada dentro del área de las lenguas románicas, junto a la literatura portuguesa, mientras que las literaturas en español —ya sean peninsulares o americanas— se trabajan dentro de departamentos de Literatura Española (Universidad de Granada por ejemplo) o de Literatura Española e Hispanoamericana (Universidad de Sevilla por ejemplo).

(re)presenta y (re)significa en su circulación internacional, mediante un corpus conformado a partir de la selección e inmunización de otros cuerpos. Es con esta marca identitaria que se construye el "horizonte de expectativas" de un determinado objeto literario; una marca que se torna múltiple en tanto depende de las diferentes recepciones que la conforman. En este sentido, cabe tener en cuenta cuál es el diálogo que constituye la marca de literatura brasileña en su espacio de origen y cuál es esa marca en el espacio de recepción español. Para ello, hemos de atender al diálogo crítico—al que Bourdieu otorgaba fuerza de legitimación y crédito mediante su posición privilegiada dentro del campo literario— pero también consideraremos otras significaciones que no provienen directamente de la crítica (editoriales y medios de comunicación de masas, como periódicos, revistas y blogs). De esta manera podemos identificar cuál es la literatura brasileña que queda inmunizada, esto es, se *resiste* a la recepción —(re)significación y/o (re)presentación—, en el espacio español, a pesar de que sí forma parte constitutiva de su marca en otros espacios diferentes, como el de exportación —espacio nacional brasileño—.

2.5. Mediadores de literatura "mundial": *gatekeepers*

Una de las hipótesis de las que partíamos al inicio de nuestra investigación era la influencia directa entre el protagonismo económico de Brasil a comienzos de siglo y un cambio en los modos de recepción de la literatura brasileña dentro del espacio literario internacional. Aludíamos así a una serie de mediadores literarios que habían puesto el punto de mira en la literatura brasileña, aumentando así su visibilidad e impulsando su circulación internacional —*Granta* (2012), el programa de apoyo a la traducción de la Biblioteca Nacional, La Feria del Libro de Frankfurt (2013) o el Salón del Libro de París (2015), entre otros—. Esta afirmación demanda una aclaración sobre los conceptos de "espacio literario internacional" y "mediadores literarios" que utilizamos como claves interpretativas.

Si bien el concepto de "espacio literario internacional" parece remitir directamente a la noción que sobre él elabora Pascale Casanova en *La república mundial de las letras* (2001), en nuestro estudio nos desmarcamos de su propuesta. El concepto se construye, como ella misma indica, de la reelaboración de la noción de "campo literario" de Bourdieu, pero llevado a un tratamiento que pretende superar el paradigma nacional; se apoya así en la "economía-mundo" elaborada por Braudel, el cual detecta que la historia económica se explica mejor en su comparación mundial, y

en las teorías de Valery Larbaud sobre el advenimiento de una crítica literaria internacional que rompa con los límites propios de los nacionalismos literarios (2001, 16). Para Casanova el espacio literario internacional se explica como un empeño común basado en la confrontación de los diferentes espacios literarios –no necesariamente nacionales– que pugnan por formar parte de la literatura mundial (2001, 23),³¹ que se conformaría de "cada libro escrito en el mundo y declarado literario" (2001, 14). Aquellos que declararían lo que es o no literatura mundial, esto es, lo que es o no literatura (canon), serían los espacios con mayor capital simbólico, es decir, los más cercanos a la medida del tiempo impuesta por el "meridiano de Greenwich": "el productor del tiempo literario, el que ostenta el título de capital de la literatura, o más bien, de capital de capitales" (2001, 125). Según la autora, el objetivo último de la batalla de la "periferia" –aquellos espacios de menor antigüedad y capital literario reducido– contra el "centro" –aquellos espacios de mayor antigüedad y gran capital literario– "es el dominio de esta medida del tiempo (y del espacio), la apropiación del presente legítimo de la literatura y del poder de canonización", un presente o "moda" al que han adecuarse los escritores que quieren ser literariamente legítimos (2001, 125).

Hay que tener en cuenta que se han hecho numerosas revisiones sobre el concepto de "espacio literario internacional" propuesto por Casanova, sirviendo como buen ejemplo el monográfico coordinado por Ignacio Sánchez Prado (2006), donde se recogen artículos de diferentes teóricos³² que debaten en torno a la cuestión latinoamericana dentro de ese sistema/espacio mundial, y dentro del que son destacables las revisiones de Françoise Perus y Hugo Achugar. No pretendemos aquí recoger todo el panorama crítico que ha refutado y reelaborado la teoría de Casanova, pero sí nos interesa destacar algunos aspectos que estos dos autores señalan y que aquí suscribimos como motivos principales del rechazo al "espacio literario internacional" en los términos en que lo define Casanova.

Mientras que Françoise Perus revisa principalmente la teoría desarrollada por Casanova, Hugo Achugar se centra tanto en esta autora como en Moretti. Achugar señala que, mientras Moretti defiende un "sistema-mundo" –construido sobre la

³¹ Para la autora el espacio literario internacional se creó en el siglo XVI al tiempo que "se inventaba la literatura en cuanto lucha que puede conllevar triunfos o derrotas, y no ha cesado de ampliarse y extenderse desde entonces: referencias, reconocimientos y, por ello mismo, rivalidades, se insturaron en el momento en que emergieron y se construyeron los Estados europeos" (2001, 24)

³² Colaboran además de Ignacio Sánchez Prado, Pascale Casanova, Franco Moretti, Abril Trigo, Efrain Kristal, Sebastian Faber, François Perus, Jean Franco, Hugo Achugar, Hernán Vidal, Graciela Montaldo, Juan Poblete, Peder Ángel Palou y Maberl Moraña.

categoría de Wallerstein³³ que no pretende jerarquizar lo "universal internacional" por encima de lo "nacional"; Casanova sí lo hace, aunque no por ello ambos sistemas dejan de expresar una desigualdad. El autor rechaza tanto la propuesta de Moretti como la de Casanova, ya que ambas tienden a una dualidad nacional/mundial con centros y periferias, dominantes y dominados, que perpetúa desigualdades, en tanto "la universalidad es siempre un relato narrado por los vencedores donde los vencidos son, las más de las veces, invisibles" (2006, 206). Achugar se plantea la posibilidad de una "fragmentación cultural, literaria, estética" con "sistemas de valores o de valoración autónomos –lo que no quiere decir independiente o no relacionados– en los que aquello que se considera 'valido' dentro de un universo carece absolutamente de valor en otros", esto es, considera la existencia de diferentes "comunidades interpretativas" (2006, 206). En esta línea, Achugar afirma la posibilidad de describir las características que constituyen un "espacio literario internacional", pero estas sólo podrán contemplar aquellas que entran dentro de nuestro horizonte ideológico y estético. Siguiendo con las revisiones de Perus y Achugar, para ambos, Casanova habría reproducido una suerte de "construcción esteticista" cimentada sobre una visión eurocéntrica y, más concretamente, sobre París como meridiano de Greenwich mundial; esto es –siguiendo a Achugar– Casanova habría pretendido mundializar (generalizar/neutralizar) una "comunidad interpretativa" europea y, más específicamente, francesa. De este modo, tanto Perus como Achugar aciertan en señalar la contradicción de Casanova, la cual se ve limitada por un paradigma del que ella misma intenta zafarse, a menos a nivel teórico: para ella, la creación de un espacio literario internacional –denominado como República Mundial de las Letras– no pretende hacer una revisión exhaustiva de la literatura mundial, sino explicar la literatura desde el enfoque de la "internacionalización", y no de la "mundialización", concepto del que la autora quiere alejarse por tender a la neutralización y generalización (2001, 61); la autora formula algunas teorías "internacionales" que pueden resultar reduccionistas. De este modo, como observa Perus, Casanova sitúa la génesis del espacio literario internacional en el siglo XVI, momento en que comienza la hegemonía francesa en el ámbito literario europeo, sorteando de esa forma el hecho de que ya durante la Colonia –y

³³ Achugar cita la descripción de Wallerstein: [un sistema mundo que es] "uno y desigual, con un corazón, y una periferia (y una semiperiferia) que están unidas en una relación de creciente desigualdad. Una, y desigual: una literatura (Weltliteratur, singular, como en Goethe y Marx), o quizás aún mejor, un sistema mundo literario (de literaturas entre relacionadas); pero un sistema que es diferente del que Goethe y Marx tenían esperanzas, ya que es profundamente desigual" (Achugar 2006, 198)

anteriormente– existían formas diferentes de literatura "ligadas o no al aparato de dominación eclesiástica y política" (Perus 2006, 150); asimismo, la "autonomía literaria" a la que aspiran los diferentes espacios nacionales se explica por una serie de características sociales muy concretas de un lugar y tiempo histórico,³⁴ que se da en Francia en la segunda mitad del siglo XIX, y que ella propone como "'modelo universal' al que tendrían que adecuarse aquellos que aún no han logrado 'hacer abstracción de sus circunstancias'" (Perus 2006, 158). Asimismo, cabe señalar la apreciación de Perus sobre un espacio literario internacional demasiado circunscrito a la institución; esto podemos verlo cuando Casanova deposita sobre el papel del crítico y del traductor un papel fundamental en el proceso de consagración y valoración literarias, mediante el ejercicio del reconocimiento de su valor literario y mediante la anexión de ese capital reconocido al capital de quien la reconoce: "Tanto el crítico como el traductor contribuyen de esta forma al crecimiento del patrimonio literario de la nación que consagra. El reconocimiento crítico y la traducción son, por consiguiente, armas en la lucha por y para el capital literario" (Casanova 2001, 39). Compartimos con la autora –y también con Bourdieu– la importancia dada a la institución escolar, a la crítica académica y a la traducción como agentes creadores del espacio literario internacional, sin embargo –como ya he apuntado anteriormente– también es necesario tener en cuenta las apreciaciones de las investigadoras Gallego Cuiñas (2016a, 2018b) y Alejandra Laera (2007), que han insistido en la necesidad de fijar el foco sobre otras instancias de legitimación, más vinculadas al mercado editorial, como por ejemplo el sistema de premios y los medios de comunicación de masas –cuyos suplementos culturales también quedan vinculados en ocasiones al ámbito editorial–.

A las apreciaciones hechas por Perus y Achugar, a las cuales nos adherimos, hemos de añadir una revisión más que es fundamental en nuestra definición de "espacio literario internacional". Casanova parece alternar las nociones de "espacio internacional" y "espacio mundial", a pesar de su intento por diferenciar conceptos como "internacionalización" y "mundialización". Esto se puede comprobar en su construcción de una génesis del espacio literario internacional, que Casanova coloca en las luchas europeas del siglo XVI y, más especialmente, en el XIX, momento en que la

³⁴ En palabras de Perus: "Circunstancia particular que consste en las *encrucijadas* definidas por: 1. la pervivencia de formas tradicionales del ejercicio de la literatura; 2. la instaración progresiva de un sistema de enseñanza [...] que acarreó profundas transformaciones tanto en la relación con las 'Letras' [...] como en las formas de socializació ligadas a ellos; y 3. la ampliación correlativa de la industria y el mercado editorial" (157)

literatura ejerce un papel identitario y se convierte en arma de empoderamiento ante otras nuevas naciones. Poco a poco esos espacios literarios se irán haciendo autónomos, y surgirán otros nuevos más allá de las fronteras europeas que buscarán insertarse dentro de ese espacio internacional, que pasará a ser mundial (Casanova 2001, 24). Una vez que pasan a participar otras naciones más allá de las europeas, Casanova parece alternar indiscriminadamente entre ambos términos, sin incidir especialmente en la diferenciación entre un espacio internacional y uno mundial. Ya no solo insistimos aquí, como apuntaban Achugar y Perus, en la generalización derivada de la aplicación de un paradigma francés a otro "internacional" o "mundial", sino también en la imprecisión conceptual de estas nociones en sus teorías. En este sentido, conviene aclarar para nuestra noción de "espacio literario internacional" que todo lo mundial es internacional, pero no todo lo internacional es necesariamente mundial. Por lo tanto, sostenemos que nuestra consideración de "espacio literario internacional" se gesta sobre dos "comunidades interpretativas" y "horizontes de expectativas" transatlánticos, específicamente los del espacio brasileño y los del espacio español, cuyas diferencias tienen influencia en el modo de (re)presentar y (re)significar, por medio de marcas, la literatura brasileña. No obstante, el que estos sean nuestros espacios nacionales e internacionales protagonistas no evita que haya otros espacios en juego que les *afecten* y resulten *afectados*, es decir, comunidades interpretativas con horizontes de expectativas propios, pero también interrelacionados: un buen ejemplo es el caso de la revista *Granta*—a la que dedicaremos un capítulo particular de la tesis—, gestada en el espacio británico, se expande y crea otras sedes en nuevos espacios lingüísticos y nacionales, afectando así en el horizonte de expectativas y la forma de interpretar —(re)significar— la literatura brasileña en otros espacios concretos —al menos esta es la tesis de la que partimos—. Esto no significa que estemos analizando un espacio mundial; la literatura brasileña, el espacio de recepción español y *Granta*—por seguir el ejemplo aquí utilizado— no establecen una relación mundial —que engloba y unifica a todos los espacios del mundo—, sino una relación *internacional*, *entre* espacios concretos y comunidades interpretativas concretas que se *afectan* mutuamente, a la vez que *afectan* a otros espacios diferentes que incorporan a esas redes de relaciones internacionales. Hablar de "afectos", en el sentido que lo habíamos descrito en el apartado anterior, nos conduce irremediabilmente al cuestionamiento de quién y qué se ve afectado; recordemos que el afecto "se da como resultado de uma relação dos efeitos de um corpo sobre outro em variação contínua, de uma mútua modificação" (di Leone 2015b, 214).

Si previamente partíamos de la hipótesis de que era la literatura brasileña la que resultaba afectada en el proceso de recepción al espacio español; es necesario aclarar que esta hipótesis viene acompañada de otra parte: la que afecta y resulta afectada por esa literatura brasileña sería la "comunidad interpretativa" del espacio español, al modificar el valor y horizonte de expectativas que actualiza y construye la literatura brasileña en su espacio de recepción. En ese proceso afectivo cabe destacar la acción de ciertos mediadores que influyen directamente en los modos de (re)presentación y (re)significación literarios: traductores y críticos, como mencionaba Casanova, pero también otros agentes de mediación vinculados al mercado editorial, sistemas de premios y medios de comunicación de masas –atendiendo a la propuesta de Gallego Cuiñas y Alejandra Laera–.

Para la consideración de los mediadores como parte fundamental de la circulación internacional cabe destacar la reciente publicación de Jorge Locane, *De la literatura latinoamericana a la literatura (latinoamericana) mundial* (2019). En su investigación el autor arma un panorama conciso y aclarador sobre el estado de la cuestión de la "literatura mundial" y sobre los estudios críticos que en torno a dicha categoría –y su aplicación al caso latinoamericano– se han desarrollado en los últimos años. Este es un panorama crítico en el que no nos detendremos debido a la envergadura teórica que conllevaría y que supera los límites de nuestra investigación, donde no soslayamos la existencia de una "literatura mundial", pero sí evitamos usarla en nuestra propuesta metodológica, principalmente centrada en la noción de "espacio literario internacional", que, no obstante, adopta algunas de las características acuñadas al concepto de "literatura mundial" utilizado por Locane. Este autor sí centraliza esa noción y parte de dicho panorama crítico –que desarrolla a lo largo del primer capítulo del monográfico– para desplegar su teoría sobre una literatura mundial, que adopta metodológicamente –aunque no acepta en su totalidad– en su acepción de circulación internacional (2019, X). Esta vendría impulsada por "el proyecto (neo)liberal de fundación de un mercado a escala mundial, sin interferencias o fronteras"; esto es: "al mismo tiempo que Occidente, desde la Caída del Muro, consigue afianzar su agenda económica en y para el mundo, así también promueve un programa de redefinición de los objetos culturales en términos que emulan el ideario liberal de borrado condicionado de fronteras" (2019, 8). Locane elabora una categoría de "literatura mundial" a partir de la desarrollada por Damrosch en su *What is World Literature?*: "all literary works that circulate beyond their culture of origin, either in translation or in their

original language" (2006, 4). Si bien Locane comparte con Damrosch la consideración de la literatura mundial en su tránsito entre países y/o culturas, el autor añade una apreciación: la de considerar la literatura mundial, "no (solo) en su forma de producto acabado –como lo propone Damrosch–, sino, antes, abordada (también) en medio de la cadena productiva que conduce de la elaboración y recolección de materias primas al consumo por parte de un lector internacional" (2019, 13). Al seguir estos supuestos Locane se adhiere a las premisas de Helgesson y Vermeulen al afirmar: "World literature is made, not found" (2019, 20). Esto significa que la literatura mundial cobra forma mediante la actuación de los actores mediadores que intervienen en ella. Es en este sentido que nos interesa destacar la noción de "literatura mundial" de Locane: no como algo que viene dado, sino como proceso de construcción por medio de la circulación internacional y mediante la acción fundamental de los mediadores. Trasladamos, pues, estas premisas a nuestra noción de "espacio literario internacional".

Gallego Cuiñas, en sus dos artículos para el monográfico *La novísima literatura latinoamericana* (2018a, 2018c), también insistía en el lugar protagonista que los mediadores tienen para la internacionalización de la literatura latinoamericana del siglo XXI, es decir, para "fabricar la literatura mundial" (2018c, 11). Si bien la autora no se detiene profundamente en desarrollar la noción de "literatura mundial" a la que su teoría se adhiere, las características que sobre ella articula la aproximan a la propuesta de Jorge Locane: no solo en su idea de una literatura mundial que se *fabrica*—como ella misma expresa—, es decir, que no viene dada y hay que encontrar; sino también, y principalmente, en su construcción a partir de mediadores que permiten su visibilidad, (re)presentación y (re)significación, esto es, que *afectan* en su definición en otros espacios de recepción más allá de sus fronteras; en palabras de Locane:

Puesto que un texto formateado en función de un público internacional debe reunir, en la medida de lo posible, una serie de características específicas, lo anterior significa que en los textos quedan registradas "huellas" de la mediación y que esas huellas pueden ser "leídas" para comprender mejor cómo los eslabones de la mediación afectan, finalmente, la misma manifestación textual de la literatura. (2019, 20)

En esta misma línea, afirma Gallego Cuiñas que los mediadores "influyen en los procedimientos de creación y circulación de la literatura «latinoamericana» en el sistema mundial; esto es: en la percepción y formación del gusto; así como en los

mecanismos de consagración" (2018a, 3). Asimismo, ambos críticos parten de la consideración de una resistencia a la asimilación mundial por parte de ciertas literaturas –que no pueden o no quieren trascender su horizonte local– y, como efecto de ese localismo, "resultan invisibilizadas como fuentes contenedoras de alguna verdad –ya sea estética, política o cultural– validable a nivel mundial" (Locane 2019, 11) En otros casos, como apunta Gallego Cuiñas, estas literaturas de la resistencia son insertadas dentro de una circulación internacional, pero no por ello dejan de ser locales, en tanto lo local se refiere "más bien a un modelo de lectura, a un lugar –teórico, ideológico, geocultural– desde donde se interpreta y se participa en debates de la tradicional nacional o regional"; y al ser incorporadas dentro de este marco internacional –comunidades interpretativas con horizontes de expectativas que no alcanzan ese localismo– son (re)significadas en términos binarios: "exótico/cosmopolita, autóctono/universal" (2018c, 11). Este panorama lleva tanto a Gallego Cuiñas como a Locane a fijar su atención en aquellos mediadores que actúan sobre las literaturas latinoamericanas, para intentar desentrañar cómo esta se construye en –y a la vez construye a– la literatura mundial.

En esa metodología, que pone el foco sobre la labor del mediador, es inevitable colocar en el medio de la escena las teorías elaboradas por William Marling en su *Gatekeepers: The Emergence of World Literature an the 1960s* (2016), de las que tanto Gallego Cuiñas como Jorge Locane toman algunas consideraciones esenciales en su reformulación del mediador internacional. A Marling no le interesa tanto la teorización sobre la noción de literatura mundial como la determinación de cuáles son esos "porteros" que hacen posible que unos autores sean considerados internacionales y otros no, cómo llevan a cabo sus estrategias de acción y cuál es el posicionamiento que sus autores adquieren dentro de dicho espacio mundial según qué estrategias de acción. Para ello, establece un diálogo principalmente con tres sociólogos, Pierre Bourdieu, David Damrosch y Randall Collins, en los que se apoya para ciertas consideraciones teóricas y reformulación de otras, en aras de colocar en el medio de la escena la labor del *gatekeeper* que, aunque había estado presente en estos tres autores, siempre había permanecido en un segundo plano. De este modo, Marling parte de la consideración de "literatura mundial" de Damrosch (2003) a la que ya habíamos aludido, poniendo así solución, según él, a uno de los principales problemas que implica la noción de "campo" de Bourdieu, ya que aportaría una visión extranacional de la que carece la noción de campo de Bourdieu. Asimismo, señala que mientras Bourdieu y Collins centran su

teoría en el autor y el poder de sus ideas (Marling 2016, 3), con la noción de *gatekeepers* Marling amplía el foco hacia lo que él denomina "interaction rituals", un concepto que toma de Collins (2004), y que es definido como: "momentary encounters among human bodies charged up with emotions and consciousness because they have gone through chains of previous encounters" (Collins 2004, 5). Es decir, para Marling, la literatura mundial se produciría como consecuencia de "rituales de interacción" que se darían a pequeña escala y que serían protagonizados por los *gatekeepers*, aquellos que descubren, traducen, publicitan y reseñan a los escritores que pasan a formar parte de ella (Marling 2016, 1). En este sentido, un *gatekeeper* sería cualquier eslabón que contribuya a su visibilidad, aumento de poder simbólico, representación y/o resignificación en aras de facilitar su recepción en otro espacio diferente del original. Normalmente, como demuestra Marling con sus estudios de caso, en este proceso intervienen numerosos *gatekeepers* cuya acción se va encadenando con la de otros y haciendo que la posición del autor vaya centralizándose dentro de ese espacio internacional que implica la literatura mundial. De este modo, hay *gatekeepers* que no podrían actuar sin la acción anterior de otros; en el caso de García Márquez, Marling describe hasta ocho *gatekeepers*, sin cuya interacción el proceso de inserción dentro de la literatura mundial no hubiera sido posible: un *amigo y primer lector* que lo guía hacia la bohemia y el comunismo; el *Grupo de Barranquilla* como su primera experiencia de salón; Carlos Fuentes como un *escritor de valor simbólico acumulado* que lo guía hacia otro *gatekeeper*, Carmen Balcells, como *agente*; el *gobierno español* como un *gatekeeper* "accidental";³⁵ un *editor* que entendió cómo hacer provecho de esa situación en el espacio español; un *traductor* americano con importante valor simbólico acumulado y que lo ayudó hacia su último *gatekeeper*, un *libro de reseñas*. No obstante, podemos encontrar otros, como el caso de Lydia Davis, esposa de Paul Auster, que actúa como *gatekeeper* debido a su *posicionamiento social y económico* que le aseguraban a su marido una serie de contactos que también podían actuar como *gatekeepers*; o también encontramos el caso de *Wikipedia* como *gatekeeper* de Bukowski, ya que lo significa de un modo diferente en Alemania y Francia, de forma que el interés sobre el autor y su obra recaería en focos diferentes que darían lugar a una

³⁵ Marling se refiere con este término a una sucesión de episodios históricos y culturales que determinaban el estado literario español en aquel momento: ante el empobrecimiento literario ocurrido tras la Guerra Civil, el gobierno de los años 60 propuso un aumento de la inversión en la industria del libro como forma de posicionarse internacionalmente; Carmen Balcells vio en esa lista de autores del Boom una literatura "exótica" capaz de renovar y enriquecer el desierto literario español causado en gran medida por la censura.

lectura e interpretación también diferentes, así como a la creación de nichos de mercado capaz de consumir su literatura; también un *premio literario*, como es el caso de Murakami con el Gunzo Competition, que le aseguró el éxito comercial de su primera novela. Lo interesante de todos estos casos que Marling ilustra es que sus análisis van de la mano de cuestiones que problematizan "nationality, genre, gender, and flows to and from cultures and nations" (2016, 3). Es decir, situamos la propuesta de Marling dentro de la línea del New Economic Criticism que, si recordamos, impugnabateorías de autores como Bourdieu, que dejaba de lado cuestiones "éticas" que perpetuaban cierto maniqueísmo. Afirma Marling:

When we look at contemporary World Literature, however, we can see that gatekeeping must be understood as dimensioned in two or more national or linguistic cultures. If we were to look to Bourdieu to help us to alumbrate this complexity, we would find that the binary under-structures of his basic ideas of *habitus* and *doxa* need to be infinitely multiplied to account for the gatekeepers' perceptions of opportunity and of opportunity cost. (4)

De este modo, según Marling, el *gatekeeper* actúa por una doble sensibilidad, ya que ha de tener en cuenta como mínimo dos espacios culturales de información, la original y la de recepción, de modo que es capaz de lidiar con "cross-cultural discrepancies" que le permiten calibrar cómo una literatura podría ser valorada en un espacio o cultura diferente. Así, por ejemplo, cuando Marling analiza el caso de Murakami, tiene en cuenta que la articulación y significación de los premios literarios en Japón, aunque actúen igualmente como *gatekeepers*, es diferente de la que pueda tener en Europa o América; del mismo modo, para cada estudio de caso masculino –García Márquez, Bukowski, Auster, Murakami– hace un correspondiente estudio de un caso femenino similar –Rigoberta Menchú Tum, Diane di Prima, Lydia Davis y Banana Yoshimoto respectivamente– e indaga posibles respuestas para la desigualdad en la forma de articularse la recepción y el éxito entre ellos y ellas; igualmente, también tiene en cuenta factores como el idioma, ya que el inglés privilegiaría a autores como Bukowski o Paul Auster frente a otras lenguas como el japonés en Murakami o el español en García Márquez, para los que el traductor se convierte en un *gatekeeper* fundamental.

Gallego Cuiñas (2018a, 2018c) hace una reformulación del término *gatekeeper* propuesto por Marling, a la que nos interesa adherirnos en nuestra investigación: lo

determina –en base a la teoría de Thompson (2012)– como un *dispositivo*, cuya labor es fundamental para entender la literatura latinoamericana del siglo XXI. La autora se detiene en una serie de *gatekeepers* fundamentales para esta literatura, que pueden venir tanto de instancias internacionales –"Feria de Frankfurt; el Hay Festival y su lista Bogotá³⁹ (2007/2017); el ranking de la revista *Granta* en español (2010); los agentes literarios (la mayoría en Barcelona y Madrid); los traductores, las becas y residencias (v.g., IWP of Iowa City; la expansión de los espacios pedagógicos de creación; los talleres y másteres de escritura como el de NYU, etc.)– como de otras locales al que el autor pertenece, aunque después éstos puedan tener repercusión internacional –"como ciertas editoriales independientes de México y Cono Sur, las ferias del libro de Argentina, Colombia, México y Brasil; y premios como el Rulfo, Arreola, García Márquez, Vargas Llosa, Bolaño, Mistral, Donoso, Onetti, entre otros" (Gallego Cuiñas, 2018a, 3)–. Estas diferencias en el lugar de enunciación tienen un efecto directo en la visibilidad e impacto de circulación internacional: muchas veces hay *gatekeepers* locales que actúan en cadena con otros *gatekeepers* internacionales –es decir, que hacen circular fuera de una determinada frontera–, y que se retroalimentan uno del otro, creando una red interrelacional de *gatekeepers* (Gallego Cuiñas 2018c, 10)–. Por lo tanto, independientemente del lugar desde el que ejercen la acción, muchos *gatekeepers* locales generan "más visibilidad –rérito simbólico y económico– que la venta de libros" (2018a, 3), al ofrecerse como vitrina para grandes editoriales que sí impulsan su circulación internacional a gran escala.

Recapitulando, hacíamos alusión a dos principales conceptos, "espacio literario internacional" y "*gatekeepers*", como clave dentro de dicho espacio. Cuando hablamos aquí de recepción de literatura brasileña nos referimos, por tanto, a la circulación que esta tiene fuera de sus fronteras, es decir, en un espacio literario internacional. Es importante, por tanto, aclarar que, aunque nos remitimos aquí a una noción –la de *gatekeeper*– vinculada tradicionalmente, como hemos podido ver en los diferentes autores mencionados, a la categoría de "literatura mundial", preferimos poner distancia de esta última categoría y sustituirla por la de "espacio literario internacional". Una elección que hacemos por considerar la "literatura mundial" un término generalizador; como dijimos antes: todo lo mundial es internacional, pero no todo lo internacional es mundial, y aquí hablamos de comunidades interpretativas y de espacios concretos –el brasileño y el español– que se ven intervenidos por *gatekeepers*. Cuando hacemos referencia al *gatekeeper*, tomamos de base la teoría de Marling, pero nos adherimos a

las reformulaciones que sobre el concepto elaboran Locane y Gallego Cuiñas, para los que el dispositivo *gatekeeper*—o simplemente mediador, como prefiere Locane— afectan en la (re)significación y (re)presentación de dicha literatura según el lugar de recepción, en cuyo proceso el objeto literario puede mostrar mayor o menor resistencia según el tipo de *gatekeeper*, su modo de afectación sobre él y el espacio de circulación.

3. Estado de la cuestión: de la circulación internacional a la recepción en el espacio español

¿Dónde insertar nuestro análisis?, ¿cuál es el diálogo del qué participa y cuáles son sus aportaciones?, ¿en qué momento de esa conversación crítica nos encontramos?, ¿a quiénes respondemos?. ¿a quiénes negamos?, ¿qué y cómo se ha relatado hasta ahora nuestro objeto de estudio? Una vez expuesto el marco teórico y problematizados los conceptos que consideramos clave para la investigación, es importante tener presente qué es lo que ha sido dicho hasta ahora de la literatura brasileña del siglo XXI en su circulación internacional y en su recepción española dentro de las líneas metodológicas planteadas en nuestro marco teórico, por parte de la crítica de una orilla y otra del Atlántico.

Al inicio de este capítulo apelábamos a las palabras de Hugo Achugar en *La biblioteca en ruinas*; el autor en la construcción —y deconstrucción— especulativa de su biblioteca, nos recuerda la cita de Borges: "si interpretar es incurrir en tautologías, si el acto interpretativo está limitado en su validez a los confines teóricos de la comunidad a la que uno pertenece, ¿cómo se explica el cambio?" (1994, 70). Como "posible explicación" sigue los presupuestos de Michel Pêcheux y plantea que en todo discurso "habita junto al discurso dominante uno o varios discursos menores o secundarios que según la situación, es decir, de acuerdo con la praxis histórica y social, van erosionando el discurso central hasta transformar el discurso anterior" (1994, 1). Esto es: si Achugar plantea que no podemos interpretar desde un *aleph*, también aclara que tampoco podemos hacerlo desde la intemperie, desde un afuera de la "comunidad a la que uno pertenece", es decir, ni desde el "vacío" ni desde la "saturación". El autor afirma que el lugar de enunciación de lectura y de interpretación es un espacio "contaminado y parcial", pero no por ello menos "operativo" (Achugar, 1994). Estas reflexiones nos sirven como justificación para nuestro estado de la cuestión, que es el lugar en el que este discurso se inserta: seleccionamos, moldeamos, respondemos, centralizamos,

olvidamos –de manera inconsciente, voluntaria, impuesta, individual o colectivamente, como hace referencia Achugar– los discursos sobre los que esta interpretación se gesta. Proponemos así una serie de autores que sientan las bases del discurso que aquí retomamos –afirmamos, revisamos, ampliamos y modelamos–, a pesar de que estos no sean los únicos que han debatido sobre la cuestión que nos interesa, ni los planteamientos que aquí presentamos los únicos desarrollados por estos autores. Lo importante aquí es, por tanto, plantear líneas discursivas, centrales y secundarias, a partir de las que entablar un diálogo crítico, y no ahondar en todos los frentes teóricos en los que han trabajado estos autores. Partimos, pues, de dos principales ejes: el diálogo sobre la circulación internacional de la literatura brasileña en el siglo XXI; y el diálogo de su circulación en España, es decir, de su recepción. A partir de ahí, iremos revisando cuál es el estado de la cuestión y cómo se ha articulado a un lado y otro del Atlántico.³⁶

3.1. La circulación internacional de la literatura brasileña

3.1.1. Una primera aproximación al mercado

Ya en 1984 el crítico brasileño Silviano Santiago hacía una serie de reflexiones en torno a la que él denominaba la "prosa literaria actual en Brasil", y colocaba la cuestión del valor literario en relación al mercado. Para Silviano Santiago el protagonismo del mercado dentro del ámbito literario se refleja en una serie de modificaciones en cuanto a la manera en que la literatura se articula. La consideración del libro dentro de la lógica del consumo, basada en el juego oferta/demanda, tiene como consecuencia, por un lado, el surgimiento del agente literario como mediador entre editor y autor; y, por otro lado, el posicionamiento central del público dentro de ese juego, al que califica como un "temible (porque imprevisible) y sobornable (porque manipulable) árbitro" (2002, 29). Es decir, Santiago coloca al público como dador de valor, en tanto que ahora el libro es tratado como objeto de consumo y su valor reside en la venta del producto: "Bons autores são os que vendem aqui e lá fora, diz o bom senso mercantilista" (2002, 29). Ante la economización literaria de la que el autor no puede zafarse, Santiago propone que el autor tome una labor activa al respecto: "O romancista brasileiro de hoje precisa profissionalizar-se antes de se tornar um profissional das letras" (2002, 29). Es para ello necesario que los escritores vayan un paso antes de la crítica especializada y aprendan a

³⁶ Este es el motivo por el que señalaremos a partir de este momento desde qué orilla y desde qué espacio nacional se enuncia cada discurso, en aras de mapear los frentes desde los que está siendo trabajada la literatura brasileña y las variantes que se dan según qué espacio.

hacer un ejercicio silencioso de autocrítica, ya que, de no ser así, pueden correr el riesgo de verse afectados por tres problemas que Santiago identifica en el momento literario actual:

1. La pérdida de "sua identidade e papel social", que la tradición occidental le ha otorgado y la amenaza de ser sustituida por una "contrafação caricatural dos frenéticos produtores de *mass media*".
2. El paso de la narración de ser un producto artesanal y dilatado a un producto que atiende a las "leis do mercado insaciavel".
3. Y, por último, el peligro de que el escritor pase a ser calificado como tal sin realmente ser un escritor profesional, real; es decir, el peligro de que ciertos escritores se transformen, según Santiago y en base a la denominación de André Gide, en un "moedeiro falso".

Como vemos, la percepción de Santiago sobre el mercado se constituye como una amenaza ante el oficio de escritor, ante un público que parece caracterizarse por una fácil influencia mediática y ante un editor visto como empresario más que como artesano de literatura, problema ante el que surge el agente literario como nuevo actor mediador. Junto a ello, una de las principales amenazas sobre las que se cierne el mercado es la banalización del valor literario—entendido por el autor en los términos de literariedad en que lo formula Escarpit—. Santiago alerta de los peligros del mercado, que pueden llevar a asimilar la venta de libros a los de cualquier otro producto: "livro é mercadoria como qualquer outra, se vende como sabonete" (2002, 31), ya que atenta sobre la "inexistência de diferenças qualitativas entre produtos diferentes a serem consumidos e, mais grave ainda, anula também o esforço em distinguir a qualidade entre produtos aparentemente idênticos na vitrina da livraria" (2002, 32). Si bien es cierto que las reflexiones que aquí realiza Santiago no se aplican en ningún caso de estudio concreto (autor, obra, editorial), su teorización sobre los efectos que tiene o puede tener el mercado sobre la "prosa brasileira" es síntoma de que la lógica de consumo literario basada en las exigencias del mercado editorial ha hecho su entrada en Brasil ya en los años 80. Desde un punto de vista negativo y no muy exhaustivamente, Santiago apunta a ciertos aspectos que van a caracterizar el modo de circulación y la proyección de Brasil hacia el exterior y que nos interesa resaltar para nuestra investigación: la nueva configuración del autor mediante la actuación de los *mass media*

como dispositivo de visibilización; la aceleración de la producción literaria; y la banalización del valor literario en pro del poder del mercado editorial comercial.

3.1.2. El mercado en la literatura brasileña actual

Una de las reflexiones más próximas a la nuestra en la definición de la literatura brasileña actual en su relación con el avance del mercado editorial es la realizada por el crítico de la Pontificia Universidad Católica de Rio de Janeiro³⁷ Karl Erik Schøllhammer en *Ficção brasileira contemporânea*, donde se propone "flagrar o que acontece de significativo na ficção brasileira atual" (2009, 21). Para ello parte de la propia definición del término contemporáneo –con base en Agamben y Barthes– vinculado con lo intempestivo, es decir, contemporáneo sería aquel que no necesariamente se sintoniza o se identifica con su tiempo, sino aquel que debido precisamente a esa desconexión con el presente "cria um ângulo do qual é possível expressá-lo", aquel que es "capaz de se orientar no escuro e, a partir daí, ter coragem de reconhecer e de se comprometer com um presente com o qual não é possível coincidir" (2009, 10). Lo interesante de esta definición es su vinculación con la "urgencia", es decir, un literatura que trata de captar con urgencia un presente que se le escapa, a modo de Lyotard, al que el mismo Schøllhammer alude: "um 'ainda não' ou um 'já era'" (2009, 12). Según el autor, en ese intento por captar el presente se muestra una preocupación de los escritores por la creación de su propia presencia, tanto con el protagonismo del género autoficcional, como en "sua presença performativa" a través de los *mass media* (2009, 13). En este sentido, Schøllhammer trae de nuevo una de las consecuencias de las que ya Silviano Santiago habla como efecto de la mercantilización literaria, pero, a diferencia de él, no lo hace en un sentido peyorativo, sino que analiza más exhaustivamente cuáles pueden ser las causas y efectos de la inserción dentro de los nuevos medios de comunicación de masas en la configuración de la literatura brasileña del presente. Según el autor, estas nuevas tecnologías ofrecen mediante su difusión y visibilidad la vía de una nueva circulación como punto de fuga del mercado, permitiendo así el inicio de la carrera literaria de algunos autores del siglo XXI; en palabras de Schøllhammer: se volvió "chique ser autor, e nada incomum ganhar espaço na mídia mesmo antes de publicar o primeiro livro" (2009, 19).

³⁷ Aunque el inicio de su formación comienza en Dinamarca, la mayor parte de sus investigaciones sobre literatura brasileña han sido realizadas desde su incorporación en dicha universidad en 1994.

No obstante, esta no es la única modificación a la que apunta como novedad en el modo de articularse la circulación literaria del siglo XXI, y habla del abaratamiento en los costes de producción, lo cual posibilitaría la aparición de "muitos escritores em pequenas editoras" (2009, 14); una *heterogeneidad* a la que también apela la crítica brasileña Beatriz Resende (2014) en su análisis sobre la literatura brasileña del nuevo siglo.³⁸ Ambos investigadores hablan de un aumento vertiginoso de la cantidad de escritores como consecuencia de la lógica acelerada del mercado editorial. Esta inflación de escritores juega a su vez con otra característica a la que ya apuntaba Santiago cuando se refería a la banalización del valor literario –en un sentido similar al que vimos que formula Escarpit– o "talento literario", como lo llama Schøllhammer: "E, embora muitos desapareçam com a mesma facilidade com que despontam, o talento literário parece ter, hoje, mais chance de ser identificado pelo garimpo das editoras comerciais" (2009, 19). Schøllhammer habla de una problematización del "talento literario" como consecuencia de la acción editorial, principalmente la actuación mercadológica basada en fines comerciales. Ahora bien, también aclara que, si bien el afianzamiento de esta nueva lógica pudo facilitar la independencia profesional y una expansión del mercado brasileño, se descubre que "os escritores que se propuseram atingir uma meta comercial não conseguiram encontrar um formato capaz de competir com o escritor internacional e com o mercado editorial globalizado" (2009, 48). Esto nos remitiría a la problematización sobre la *resistencia* de ciertas literaturas latinoamericanas en circulación dentro del espacio literario internacional, a la que apelaban Gallego Cuiñas y Locane: partimos de la hipótesis de que hay ciertas literaturas brasileñas que ofrecen una resistencia a la circulación internacional y recepción en el espacio español, es el caso de la llamada "literatura marginal", asociada a ciertos rasgos regionalistas que facilitarían su (re)significación en términos exóticos y maniqueos; por otro lado, habría una literatura, llamada "cosmopolita", que no parece mostrar resistencias a su circulación internacional, lo cual se demostraría en su (re)significación, muy parecida tanto en su espacio de enunciación (Brasil) como en el de recepción (España).³⁹ Es decir, la cuestión de la competencia en el mercado internacional –como se refiere Schøllhammer– imbrica directamente con la forma de (re)presentación y (re)significación asociadas a una determinada "marca", y a la acción

³⁸ En el capítulo 2 nos detendremos exhaustivamente en las significaciones que estos autores hacen de la nueva literatura brasileña.

³⁹ Esta es una cuestión en la que nos detendremos de manera exhaustiva en el capítulo 2.

que sobre ella ejerce las diferentes formas del mercado editorial –desde el más independiente al más comercial–.⁴⁰

En este sentido Schøllhammer formula una pregunta que incumbe directamente a una de las líneas de nuestra investigación: "Ainda existem traços que configurariam uma identidade nacional na literatura brasileira contemporânea? E, em caso afirmativo, que papel teria essa questão nas propostas dos escritores mais recentes?" (2009, 21). El autor menciona directamente el término "marca" como un atributo más relacionado a una cuestión de interpretación hermenéutica de textos contemporáneos que a la imagen y/eslóganes que le sirven de propaganda–es decir, al mercado, que en nuestro caso se torna central para la definición de marca–. Para responder a esta pregunta, habremos de remitirnos a críticas que desde Brasil y España han (re)significado a la literatura brasileña del presente, y que van a poner sobre el escenario clasificaciones y teorizaciones diferentes: el "realismo rasurado" de Beatriz Resende, el "novo realismo" de Schøllhammer, formas de "arte inespecífico" de Florencia Garamuño, formas diferentes de cosmopolitismo literario, o la literatura marginal del siglo XXI, estas dos últimas teorizadas por un amplio sector de la crítica al que haremos mención. En este sentido, será necesario ver cómo son (re)presentadas y (re)significadas en el espacio español, y por qué instancias de valorización y legitimación literarias, en aras de comprobar la resistencia que estas literaturas ofrecen en su proceso de circulación.

3.1.3. Formas de circulación y fugas del mercado

Ante esta nueva lógica mercantil que define la articulación literaria brasileña en el nuevo siglo, es interesante destacar el artículo de Italo Moriconi, "Circuitos contemporâneos do literário" (2006), donde en su análisis de las formas de circulación de la literatura brasileña actual hace una aclaración fundamental que conviene tener presente en nuestra investigación: la literatura pertenece al mercado del libro, y este a su vez al mercado de bienes culturales, pero eso no quiere decir que todo lo que se vende como producto libro sea literatura (2006, 148). De nuevo volvemos a la cuestión del valor que es, según Moriconi, uno de los síntomas de que la literatura sigue viva, tanto

⁴⁰Esta apertura a una estética internacional no es una característica concreta de la literatura brasileña, así, Francisca Nogueira en "Narrar sin fronteras" analiza los efectos de la globalización para el caso de la nueva literatura hispanoamericana, que tiene como consecuencia una literatura que ella identifica como "desterritorializada"; a decir de la autora: "Los años noventa han visto la aparición de una hornada de escritores cosmopolitas por biografía y vocación, comprometidos con su carrera literaria y dispuestos a desplazarse a otros países para alcanzar su proyección internacional. Deseos de romper con los estereotipos sobre el escritor latinoamericano, estos autores retratan en sus textos sociedades multiculturales, caóticas y tecnificadas en las que cada vez resulta más evidente la manipulación de la verdad" (2008, 27)

en su "fato de mercado quanto como fetiche (ou valor) ideológico", de este modo alimenta a los "poderosos conglomerados editoriais (como os espanhóis)", y da lugar a la "proliferação de prêmios literarios" a nivel mundial como aval de lo que es "alta literatura" y a la producción de fenómenos de éxito masivo de diferente "exigência intelectual" (2006, 149). De estos tres procesos nombrados por Moriconi, llaman la atención varios aspectos: primero, que coloque como propio de la "dinâmica do mercado identificar" mediante los premios la concretización de lo que es "alta literatura"; que no solo sea el valor de mercado lo que alimenta a las grandes empresas editoriales, sino también el valor como "fetiche"—que podemos asemejar aquí al valor simbólico de Bourdieu—; y, por último, la diferenciación de varios tipos de valores y de varios tipos de literaturas; en palabras de Moriconi: "existe a literatura enquanto parte da cultura cotidiana, que se estrutura como mercado (o "mundo da vida", regido pelas relações de troca), e existe a literatura enquanto parte da cultura "especializada", formada pelo conjunto dinâmico das instituições pedagógicas" (2006, 150). Esta diferenciación literaria lleva a Moriconi a distinguir entre varios tipos de circuitos literarios, entendiendo circuito como "a estrutura de circulação dos textos" que determinan la literariedad de una obra; es decir, la literariedad es más dada por el circuito que por el propio texto. Esta propuesta establecería un vínculo con las investigaciones de Gallego Cuiñas y Locane cuando colocaban al mediador o *gatekeeper* como fabricantes de literatura mundial: "en la percepción y formación del gusto; así como en los mecanismos de consagración" (Gallego Cuiñas 1918a, 3).

Por otro lado, Moriconi propone republicanizar el "conceito acadêmico de literatura", es decir, "trabalhar com o 'literario', o adjetivo, ou seja, trabalhar mais na esfera do atributo que da substância" (2006, 152). El autor indica tres circuitos para pensar la literatura brasileña del presente: por un lado, el "circuito midiático (ou do mercado maior)", por otro el "circuito crítico (ou universitário, ou canônico)", y el último circuito puede vincularse en cierto sentido con aquel que ha venido históricamente asociándose a la "bohemia" y que se caracterizaba por incorporar lo "estético como vivência"; él denomina a este último como "circuito da vida literária propiamente dita" (2006, 152). No es que este último circuito considere, como ocurría con la bohemia, un sentido estético en la vivencia personal, pero sí hay una lectura literaria de la vida de estos actores que se torna central en el caso de la literatura brasileña a partir de los años 90, al ser una generación de nuevos autores que surge del contacto con las nuevas tecnologías —participa así del diálogo que entablaban Santiago y

Schøllhammer sobre la performatividad y promoción literaria de los autores en los *mass media*-. La aseveración de este último circuito podría llevarnos a pensar que Moriconi propone aquí una literatura postautónoma al modo que la afirmaba Ludmer, con dos premisas: la primera sería que "todo lo cultural (y literario) es económico y todo lo económico es cultural (y literario)", mientras que la segunda sería que "la realidad (si se la piensa desde los medios, que la constituiría constantemente) es ficción y que la ficción es la realidad" (2010, 151). No obstante, Moriconi, sí hace una diferenciación entre realidad y ficción: la realidad sería la "imagem bruta, não editada", caracterizada por la "intempestividade", mientras que lo ficcional sería todo aquello que pasa por la edición, que constituiría el espacio de lo público. Es, de este modo, como la figura de autor pasa, según Moriconi, a articularse ahora como una tríada: autor construido como actor performativo, "protagonista do espaço público midiático"; narrador, a partir del texto escrito por él mismo; y por último, a través del público por el que es recibido, leído e (re)significado (2006, 161). Según Moriconi, estos circuitos se diferencian "pelo tipo de relação que em última instância determina o valor do literario em seu âmbito" (2006, 155): así, en el circuito mediático el valor se establece en el diálogo del libro con otros "artefactos" o "signos de cultura", como el cine, el periodismo o la televisión, y su objetivo principal sería el impacto del público receptor, cuya reacción puede ser considerado un "sintoma das tendências e inclinações sociais, culturais, políticas de cada momento" (2006, 155); por otro lado, el circuito crítico o universitario, fija como referencia de valor el "cânone academicamente consagrado da alta literatura", por lo que la reacción que aquí se busca no sería la de "um grande público" sino el de la crítica especializada, ya que sería esta la que avalaría la calidad de la obra y su posterior consagración mediante un diálogo "auto-referido", basado en la tradición canónica (2006, 157). En tercer lugar, tenemos el circuito de la vida literaria, que encontraría su valor en el "diálogo entre os pares, a leitura mútua entre contemporâneos", una lectura que tendría como referencia a los clásicos, pero que no se construiría solamente mediante estos, sino en la (auto)referencia de un grupo hermanado "por sua contemporaneidade" (2006, 157). Moriconi afirma que si hay algo que une los tres circuitos es la transversalidad del mercado, que los afecta de un modo u otro. Es por esto que el autor identifica un cuarto circuito más, no atravesado por el mercado, y que él denomina "circuito alternativo", es decir, aquel ligado a ONGs, iniciativas culturales y políticas, como la escritura en las prisiones o de la "periferia urbana brasileira (o novo sertão)" y el resto de las escritas "não profissionais" (2006, 158).

Los análisis de Moriconi sirven como ejercicio fundamental para preguntarnos cómo circula la literatura brasileña actual en el espacio de recepción español, teniendo en cuenta las tres vías atravesadas por el mercado y aquella capaz de resistir (el circuito alternativo). De esta forma podemos analizar qué formas de circulación experimentadas por un autor y su obra en el espacio brasileño son modificadas o anuladas en el espacio de recepción español –por ejemplo, un autor cuyo impacto mediático es fundamental en la consideración de una determinada literatura en Brasil, pero no se produce igual (o simplemente no existe) en su recepción en España–; asimismo conviene calibrar de qué forma concreta afecta el mercado en cada caso y si es posible una recepción que escape de los mecanismos que éste impone.

3.1.4. El *desconocimiento* como síntoma y los *mediadores* como ejes de periodización

Gustavo Sorá en *Traducir el Brasil* (2003) se centra en el análisis de políticas culturales y agentes de mediación (*gatekeeper*) que explican ciertos procesos de recepción. Aunque esta recepción se centra en el caso de la literatura brasileña en el espacio argentino, que se aviene a un contexto con condicionantes histórico-políticos, económicos y culturales diferentes del español, el autor pone sobre la escena una serie de claves que nos sirven como guía para interpretar procesos similares para nuestro caso, principalmente en la recepción del siglo XX.

En primer lugar, hay que aclarar que Sorá centraliza la traducción como actividad de mediación fundamental, una actividad de carácter político y económico estrechamente vinculada al mercado, y que se torna "una de las dimensiones centrales de la circulación internacional de ideas, de la generación de intercambio de bienes simbólicos, [y] de la constitución de las identidades nacionales" (2003, 24). En palabras de Sorá: "No hay nada en un texto que anticipe su traducción" (2003, 24), ya que todo depende de un conjunto de agentes y procesos que extrapolan al texto y que pueden ser condicionantes "culturales, políticas, literarias, editoriales, educativas, tanto en el lugar de origen como en el lugar de recepción" (2003, 24). Con Bourdieu, Chartres y Casanova como apoyos teóricos, Sorá propone la actividad traductora como un intercambio de valores y posicionamientos dentro del espacio internacional, a partir de la que explicar otros agentes de mediación y procesos de recepción que han determinado las relaciones literarias de Argentina y Brasil durante todo el siglo anterior.

Como punto de partida, Sorá identifica el *desconocimiento* como clave en torno al que gira su investigación, y que se manifiesta de dos maneras diferentes. Por un lado, la que él denomina "fórmula Mérou", en honor al primer crítico y diplomático argentino que a principios de siglo XX diagnosticaba un desconocimiento sobre la literatura brasileña en Argentina, y que para iluminar este estado llevaba a cabo un estudio—*El Brasil intelectual*—donde se hace una "primera inclusión del Brasil en una totalidad cultural latinoamericana" como propuesta contraria a la tradición peninsular y a la pretensión dominadora de los Estados Unidos. De este modo contribuye con dicha obra a incrementar el conocimiento literario entre las naciones continentales: es decir, un proyecto que mirara hacia dentro en la construcción identitaria continental y no hacia afuera (2003, 78). Por otro lado, esta "fórmula Mérou" Sorá la complementa con la identificación de otra más, la "fórmula Broca", en honor al primer brasileño que declara en torno a los años 50 la existencia de un desconocimiento de los autores brasileños sobre la traducción de sus obras en Argentina. Este desconocimiento contrastaría, no obstante, con la cantidad de traducciones realizadas, y declara que los autores brasileños no eran conscientes de la circulación de algunos de sus textos en el espacio internacional (2003, 91). Con este desconocimiento como clave, Sorá lleva a cabo un estudio sociológico de las obras brasileñas traducidas en Argentina basándose en el *Index Translationum* de la UNESCO, y descubre que el número de traducciones de literatura brasileña en Argentina hacia finales de los años 90 "ocupaba un lugar competitivo entre las principales lenguas que siguen al inglés" (2003, 49). Esta aseveración vuelve aún más contradictorio el desconocimiento demostrado por las fórmulas "Mérou" y "Broca", y achaca a la falta de una labor crítica sobre las obras traducidas el motivo principal de ese estado de desconocimiento. Como motor de análisis de recepción, se plantea algunas cuestiones fundamentales: ¿Quién descubre autores y libros escritos en otras lenguas, editados en otros países?, ¿quiénes son los importadores y exportadores del mundo cultural internacional?, ¿qué intereses los motivan para describir y para protagonizar los intercambios? (2003, 36). Para despejar dicha incógnita, lleva a cabo un estudio de los procesos que han intervenido históricamente en la traducción de obras brasileñas en Argentina a partir de los agentes e instituciones que han ejercido la mediación en diferentes momentos históricos. Como resultado de la sistematización, identifica cuatro principales periodos en base a mediadores que no desaparecen en ninguna de las etapas, pero cuyo protagonismo predomina en una por encima del resto:

1. En primer lugar, identifica un periodo *experimental* (hasta 1937), en el que la traducción de autores brasileños era muy esporádica, estaba promovida por la acción diplomática principalmente y quedaba representada mediante una selección de autores que se publicaba en la sección "Biblioteca" del diario *La nación*. Este periódico se propuso un proyecto literario de carácter "universal" –como el propio Sorá indica– al publicar clásicos "universales" (Shakespeare, Goethe, Twain, Tolstoi, etc.) junto con otros en proceso de formación literaria y de consagración, tanto argentinos como brasileños. De entre los brasileños, aquellos publicados fueron los que habían aparecido en las primeras historias de literatura en Brasil, es decir, aquellos recientemente consagrados por la crítica brasileña, cuya legitimación es un primer filtro selectivo para la traducción en argentina. Vemos, pues, como en este primer periodo la labor diplomática y traductora queda estrechamente vinculada a la labor ejercida por la crítica académica.

2. El segundo de los periodos él lo denomina como *nacionalista* (1937-1945), por estar vinculado a las políticas culturales del gobierno de Vargas, en las que subyacían un interés por la creación de una identidad nacional propia, dando así lugar a lo que se ha denominado como *marco zero*—es decir, todo comenzó en 1930— "impuesto por el varguismo, incorporado por la tradición escolar y reforzado por la historiografía" (2003, 104).⁴¹ Como afirma Sorá, "las actividades intelectuales fueron realizadas como misiones de "descubrimiento" de la auténtica cultura nacional" (2003, 103). La novela ocupa el protagonismo que hasta ahora había ostentado la poesía como "opción de élite" y se desarrollan y promueven obras que retratan realidades sociales que descubrían la pobreza del país, como el sertón nordestino, *locus* propio que creaba una diferencia y alejamiento de la influencia europea. Hemos de tener en cuenta que Sorá hace una generalización al referirse al nordeste brasileño como una única cultura con un misma geografía y contexto socioeconómico, no obstante, podemos entender que esa

⁴¹ A pesar de ello, Sorá identifica en las modificaciones acontecidas en torno a ese *marco zero* una serie de procesos que venían gestándose desde la década anterior, y sobre los que Vargas se sirvió para su propuesta nacionalizadora: "la literatura y la edición se emanciparon del salón, de la librería y los mecenas gracias a la evolución del periodismo, nuevas tecnologías, la institucionalización del Estado y la diferenciación de funciones, entre las cuales sobresalió el papel de los críticos literarios profesionales" para la cristalización de los nuevos autores; asimismo, "la educación y la cultura devinieron problema y programas políticos" y fue "creado el Ministerio de Saúde e Instrução Pública, unificado un sistema nacional de enseñanza secundaria y creadas las primeras universidades, además de instituciones para el resguardo del patrimonio de la radio y el libro" (2003, 104)

generalización se corresponde con la "marca" nacional impulsada por Vargas, a través de la difusión de un tipo específico de literatura regional, que no obstante, nosotros problematizaremos en aras de aproximarnos de forma más exacta a la significación y (re)significación de esta marca.

Uno de los aspectos más importantes del periodo fue el aumento de los ensayos críticos que describían y enmarcaban simbólicamente esa nueva novela, afianzando una "marca Brasil" –como él mismo refiere– que ha permanecido durante todo el siglo XX. De este modo, vemos como se produce un cambio en los principales agentes mediadores con respecto a la etapa anterior, en el que críticos e historiadores pasan a jugar un papel fundamental y desplazan la acción diplomática propia del primer periodo.

3. La tercera de las etapas se caracteriza, según Sorá, por un protagonismo de la dinámica *mercantil* (1945-1985). Ya no era una cuestión fundamental crear un elenco de autores que exportaran una marca Brasil; ese elenco ya estaba creado y los nuevos mecanismos de oferta-demanda cobraban fuerza en Brasil, haciendo uso de muchos de estos nombres y popularizándose entre un público afectado por lo que Sorá denomina "*boom* escolar". Asimismo, el autor extrae algunas conclusiones sobre el papel que han jugado en este y otros periodos las editoriales, cuya marca determinará que un autor y su obra sean difundidos y traducidos en otro espacio nacional: mientras que hay una serie de sellos que durante todo el XX hicieron apuestas sobre un autor en torno al que se produce "un retorno en cascada" que termina por determinar "los gustos del consumo generalizado" –es decir, "la editorial manipula el uso de un capital de consagración ya adquirido y específico para "lanzar" y "generar públicos" (2003, 111)–; otras pequeñas empresas llevaron a cabo "estrategias de riesgo"; y otras quedan vinculadas a la acción premeditada del traductor como suerte de agente literario. Esta función del traductor la demuestra con el estudio del caso Garay y su influencia en la circulación de determinados libros mediante una labor polifacética: "directores de colección, traductores, prefaciadores, reseñadores, constelación que no deja a dudas sobre su función de directos selectores o protagonistas de la introducción de tales autores en el escenario editorial local" (2003, 68); es decir, lo que hoy podríamos denominar como un *scout* literario.

4. La última de las etapas sería la de *internacionalización* (a partir de 1985), cuyo comienzo Sorá identifica con la creación y popularización de un conjunto de autoras de literatura infantil ampliamente difundidas al exterior –este sería el caso de, por ejemplo, Ana Maria Machado que, como veremos en nuestro estudio, se dejará sentir fuertemente en España–, y que culminará con el fenómeno de gran visibilidad de Paulo Coelho. Es en esta cuarta etapa donde Sorá se detiene en los intercambios literarios derivados de políticas culturales internacionales como la Feria del libro de Frankfurt. Para ver cómo funcionan estos nuevos mecanismos en la promoción de la literatura brasileña a finales y comienzos de siglo, el autor hace un estudio etnográfico del funcionamiento de dicho mediador como principal promotor y vitrina de circulación literaria. Es en este estudio donde Sorá analiza cómo se articulan mecanismos de validación y promoción que establecen jerarquías dentro de la literatura mundial, y que situarían a Latinoamérica como conjunto y a Brasil y Argentina como casos concretos en posiciones periféricas con respecto a otras literaturas de mayor visibilidad y circulación. A pesar de ello, Sorá ve en la Feria de Frankfurt un mecanismo mediador de Brasil para otros espacios europeos, pero también latinoamericanos, de modo que muchas obras en trayecto Brasil-Argentina habrían de pasar primero por esta instancia de mediación.

Una vez hecho un breve panorama del estudio de Sorá, cabe aclarar que hay aspectos de su investigación que no suscribimos, principalmente la jerarquía "centro" y "periferia" que parece reproducir de Casanova en su análisis sobre la Feria del libro de Frankfurt y que propondría como explicación para ciertos fenómenos de internacionalización. Nos remitimos a las revisiones que habíamos mencionado sobre el estudio de Casanova (Achugar 2006, Perus 2006), y rechazamos esta propuesta por considerarla maniquea y sesgada por un punto de vista eurocéntrico, que no deja ver con claridad otros procesos fundamentales de circulación internacional: el espacio internacional no es absoluto, es relativo y depende de las comunidades interpretativas que conforman sus centros y periferias respecto a otras comunidades interpretativas concretas, y estos centros y periferias no son necesariamente los mismos en todo el espacio internacional. Son plurales y movibles. Asimismo, hay que insistir que los análisis hechos por Sorá están direccionados para el caso de la recepción argentina, no obstante, partimos de un estudio de campo que nos permite afirmar la tesis –que desarrollaremos en profundidad– de que hay mediadores en el proceso descrito por Sorá que también se articulan de forma parecida para el caso español, generando efectos

similares en el modo de (re)presentación y (re)significación literaria: valgan de ejemplo la marca nacional creada en la época de Vargas; o el desconocimiento como consecuencia de una carencia de la labor crítica o de otras instancias como los *mass media*. La exhaustiva descripción de los procesos y mediadores como claves de la recepción, que determinan la periodización propuesta por Sorá, nos sirve como paradigma –relativo, debido al espacio diferente que ocupa su objeto– para elaborar nuestro panorama de la recepción en España, sobre todo en lo que concierne al siglo XX.

3.1.5. Mediadores brasileños del siglo XXI: tres propuestas que dialogan

En lo que se refiere a la circulación internacional de la literatura brasileña hay que destacar tres propuestas de investigación que dialogan al trabajar dentro de una misma línea metodológica, donde el estudio de las dinámicas de mercado y la intervención de los mediadores se torna clave fundamental: la investigadora brasileña Ieda Magri, que traza algunas líneas sobre la relación Brasil-Latinoamérica, se centra sobre la cuestión de la visibilidad y analiza detenidamente algunos datos sobre el programa de apoyo de la Biblioteca Nacional; también la investigadora brasileña Agnes Rissardo, que trabaja más profundamente el proceso de recepción Brasil-Francia, centrándose en el impacto de ciertos mediadores en la creación y transformación de "clichés" –como ella misma se refiere– que han determinado el horizonte de expectativas brasileño; y, por último, la investigadora española Carmen Villarino, que ha realizado a lo largo de su carrera un exhaustivo panorama de la articulación literaria brasileña en exportación, atendiendo a: las formas de articulación editorial; los agentes literarios como mediadores fundamentales en el proceso de circulación internacional; y las ferias del libro internacionales como mediadores principales –que pondremos en relación con algunas reflexiones propuestas por el investigador brasileño Julio Souto Salom–. Veamos, pues, algunas de las reflexiones principales de estas tres investigadoras, cuyas propuestas establecen un diálogo fundamental a la hora de orientar nuestro estudio de recepción.

1) Primera propuesta: visibilidad

De entre las investigaciones realizadas por Ieda Magri, dedicadas principalmente a la relación de Brasil con otros espacios latinoamericanos, como Uruguay (2017) o con Latinoamérica como espacio conjunto (2016, 2019), nos interesan destacar algunas reflexiones sobre visibilidad y mercado trabajadas en dos artículos, por un lado, "Literatura brasileira atual e formas de (in)visibilidade" (2015); y por otro, "Existe

literatura brasileira fora do Brasil?" (2014), donde además realiza un análisis de datos sobre el apoyo económico del programa de traducción de la Biblioteca Nacional de Brasil.

En el primero de los artículos se propone delinear algunos trazos sobre el mapa de la circulación brasileña a nivel internacional, para ello se centra en una doble vertiente: por un lado, aquella literatura que consigue traspasar las fronteras nacionales mediante mecanismos de mercado que tienen que ver con políticas culturales –*gatekeepers*– que sirven de impulso internacional, como el caso de *Granta*; y, por otro lado, aquella literatura que permanece invisible y que es publicada por pequeñas editoras dentro de los límites nacionales, es decir –siguiendo la línea de Gallego Cuiñas y Locane– se trata de aquella literatura que se *resiste*–porque no quiere o porque no puede– a ser exportada. De este modo, los escritores brasileños que conseguirían abrirse un hueco en el espacio internacional serían normalmente –no en todos los casos– aquellos que han recibido una legitimación y/o visibilidad previa, por medio de premios o grandes editoriales legitimadas nacionalmente. Esta situación conlleva, no obstante, una serie de problemáticas que generan una situación de tensión entre: aquellos escritores que conquistaron el reconocimiento; aquellos que luchan por su derecho de existir en tanto escritor y no en tanto personaje mediático reconocido más por su performatividad que por su literatura –recordemos las apreciaciones de Silviano Santiago y Schøllhammer al respecto–; y los que luchan por el derecho de simplemente existir, es decir, de constituirse como escritores visibles y en circulación (Magri 2015, 97). Esto es, la autora ve en la visibilidad –mediática y editorial– una suerte de existencia, que imbrica directamente con nuestra propuesta de (re)presentación y (re)significación como procesos de creación literaria, es decir, se crea literatura en tanto recepción, y esa recepción –nacional o internacional– pasa en la mayoría de las veces por la visibilidad mediática y por el mercado. El problema radica, según Magri –y basándose en conclusiones de Beatriz Resende– en que en los últimos años se ha venido gestando una "multiplicidad" de escritores, muchos de ellos más visibles que otros, y eso implica la necesidad de una actitud crítica que "não fique à reboque da super visibilidade construída sobre alguns escritores sem cair na busca pouco complexa circunscrita aos espaços de escuridão" (Magri 2015, 103).

En "Existe literatura brasileira fora do Brasil?" (2014), toma también como eje central la cuestión de la visibilidad; y hace referencia a dos ideas sobre las que nos interesa incidir: por un lado, la "visibilidade interna, ou seja, o modo como estão

publicados e são comentados no Brasil os diferentes autores, parece ligar-se de forma simétrica à visibilidade externa, ao modo como também são vistos fora do Brasil e na América Latina"; por otro lado, y de forma relacionada, "quanto mais visibilidade interna, maior a chance de visibilidade externa" (2014, 40). Esto es importante tenerlo en cuenta para nuestra investigación: en qué medida hay una correlación entre visibilidad interna y circulación externa –y por parte de qué mediador e instancias de legitimación se produce esa visibilidad–; y desentrañar qué literaturas se (re)significan de la misma forma en una orilla y en otra, ya que, como dijimos, partimos de la hipótesis de que hay literaturas que se resisten a los procesos de circulación internacional y que, al ser exportadas, son (re)significadas de forma diferente, muchas veces maniquea. En ese mismo artículo, la autora se propone analizar los datos aportados por el programa de apoyo a la traducción de la Biblioteca Nacional, en aras de desentrañar qué autores son exportados en el resto de Latinoamérica para ver si hay una correlación entre visibilidad interna y circulación externa. Uno de los datos que a este respecto más nos interesa destacar es la constancia de que desde principios de los años 90 el número de ayudas concedidas a obras traducidas por editoriales de Alemania era igual al de toda la lengua española (América Latina y España juntas), siendo Argentina el país que más estaría interesado en la literatura brasileña después de España. Estos datos apuntarían, según Magri, por un lado, al poder de influencia de la Feria de Frankfurt; y, por otro lado, desvelaría un *desconocimiento* generalizado por parte de los países de América Latina hacia Brasil–recordemos que Sorá también hacía alusión a este síntoma como propio de la recepción en Argentina–. Asimismo, puede percibirse a partir de estos datos como lo que llevaría a fijar el interés, según Magri, de las editoriales internacionales en los autores sería una cuestión de visibilidad: afirma así la correlación entre visibilidad interna y visibilidad externa, de modo que aquellos nuevos autores que circulan fuera de las fronteras –ciñéndose a los datos dados por la Biblioteca Nacional– serían los mismos que han adquirido visibilidad interna por medio de premios o publicaciones en editoriales mayores. También apunta a una diferenciación entre tipos de editoriales como una de las causas de que la visibilidad de los autores brasileños continúe siendo limitada a pesar de la circulación internacional, en tanto la mayor parte de la financiación concedida por la Biblioteca Nacional es dadas a pequeñas editoriales–a partir de aquí podríamos establecer un diálogo con la propuesta de Gallego Cuiñas que ya habíamos

mencionado anteriormente cuando nos recordaba que los *gatekeepers* en la mayoría de las veces no actúan solos sino interrelacionados (2018a)⁴².

Por último, cabe destacar y tener presente en nuestra investigación la apreciación de Magri cuando señala que el análisis con respecto a la circulación externa debe focalizarse en comprobar los efectos de la inversión que el gobierno está llevando a cabo en la creación de una *marca*—término al que ella misma alude—capaz de exportarse internacionalmente. Esto nos llevaría a cuestionarnos desde dónde se enuncia esa marca —nacional o internacional— o si hay varias marcas enunciadas desde diferentes lugares. Asimismo, nos adherimos a la propuesta de Magri al insistir en la importancia de fijarnos durante el proceso de creación de dicha marca cómo se articula la tensión entre aquellos que adquieren visibilidad y aquellos que se resisten a tenerla.

2) Segunda propuesta: "clichés"

Agnes Rissardo ha dedicado varios artículos a analizar procesos de recepción de la literatura brasileña actual en el espacio francés. Como señalábamos también para la investigación de Sorá, aunque su estudio de recepción cuenta con unas particularidades contextuales diferentes a las del espacio español, los análisis de Rissardo desvelan algunas claves sobre cómo la literatura brasileña se articula en su proceso de exportación y circulación, así como la influencia de ciertos mediadores internacionales —*Granta* o la Feria del libro de Frankfurt— que no se enuncian desde el espacio francés pero que, sin embargo, sí tienen un efecto directo en ciertas formas de recepción francesas que también podrían verse en España. De entre las reflexiones desarrolladas por la autora, nos interesa destacar algunas cuestiones sobre lo que ella denomina "cliché" literario —que parece articularse de forma parecida a nuestra noción de "marca"— y su relación con el modo en que la literatura circula internacionalmente en la actualidad; cuestiones que son analizadas a partir tres artículos: "Contra o clichê: a prosa itinerante de Bernardo Carvalho e a recepção francesa" (2013), "Literatura brasileira, cidadã do mudo" (2015a) y "O enigma da literatura brasileira contemporânea na França: recepção, visibilidade e legitimação" (2015b). Por otro lado, también nos interesa destacar un artículo, "O papel das universidades francesas na

⁴² Recordemos que, para Gallego Cuiñas (2018c), "las editoriales independientes son una vía de acceso periférica, desplazada, para llegar al centro. O mejor: funcionan como primerísimos mediadores para la internacionalización de la narrativa del siglo XXI en el Cono Sur, sin cuya labor muchas estéticas alternativas quedarían totalmente invisibilizadas" (11).

internacionalização da literatura brasileira" (2018), donde examina el papel de la institución escolar y académica en el proceso de recepción en Francia.

En este último artículo trae a correlación la problemática del "entrelugar" brasileño—término que toma de Silviano Santiago—; esto es: que oscila entre un lugar latinoamericano, con semejanzas históricas, políticas y socioeconómicas con el resto de países de América Latina; y un lugar lingüístico vinculado a Portugal y sus antiguas colonias africanas. Rissardo detecta en ese entrelugar uno de los principales motivos de estar siempre a segundo plano de la lengua española: Rissardo nos recuerda como la literatura brasileña se resistió a la marca latinoamericana del *Boom*—una cuestión en la que nos detendremos en el capítulo 2— que impidió una visibilidad y expansión al nivel que lo experimentaba la literatura hispanoamericana;⁴³ asimismo, nos muestra como normalmente el estudio de la literatura brasileña en las universidades francesas se integra dentro del Departamento de Estudios Ibéricos e Latino-Americanos. Solamente a partir de los cursos de posgrado (máster y doctorado) comienza a haber una especialización hacia el portugués como lengua, sin vinculación con el español, lo cual trae otras problemáticas que vienen de su asociación con Portugal como antigua colonia. Esto plantea las siguientes cuestiones; en palabras de Rissardo: "nao se estaria, consequentemente, isolando a mais o Brasil do restante da América Latina? E mais: como pensar em termos de participação em uma literatura mundial se a ênfase dos Estudos Lusófonos recai sobre as literaturas nacionais de Brasil e Portugal?"(2018, 15). Este panorama es importante trasladarlo a nuestro caso de estudio, ya que nos puede servir como referencia a la hora de analizar cómo se (re)significa Brasil en la actualidad en España y cuál es la influencia de la institución académica en su recepción en comparación con otras instancias de mediación.

En los otros artículos (2013, 2015a, 201b) Rissardo apunta hacia una cuestión que también imbrica directamente con la forma de (re)significar la literatura. La autora parte de la idea de que la recepción de la literatura brasileña está experimentando ciertos cambios en lo que ella se refiere como "imagen exportable", que podría venir en gran medida del aumento de la presencia de autores, sobre todo a partir de políticas culturales

⁴³ Afirma Rissardo: "Ainda hoje, não podemos deixar de notar a ausência de autores brasileiros no chamado *boom* da literatura latino-americana dos anos 1960 [...]. Embora alguns críticos, como Ángel Rama, incluam o nome de Guimarães Rosa nessa leva, o brasileiro não conseguiu alcançar a mesma projeção internacional que García Márquez, por exemplo. Seria mais apropriado, portanto, referir-se a um *boom* hispano-americano, uma vez que a língua espanhola, de ampla tradição literária, ao contrário da língua portuguesa, teria sido determinante para a difusão e visibilidade das obras e dos autoresparticipantes". (11-12)

ya mencionadas –Feria libro Frankfurt, apoyo de la Biblioteca Nacional, *Granta*, Feria del Libro de Paris, entre otras–. Para demostrarlo analiza cómo la recepción de autores brasileños que se vienen publicando en Francia ha estado marcada por dos principales "clichés", que habrían conformado el horizonte de expectativas francés sobre Brasil: por un lado, la autora detecta un fuerte exotismo, sobre todo como consecuencia de la recepción de aquellos autores nordestinos que conformaban la marca nacional brasileña referida por Sorá a partir de los años 30, y que se ve principalmente en la fuerte presencia de Jorge Amado en el espacio francés–la autora recae también en la generalización nordestina que habíamos identificado en Sorá–; y, por otro lado, a partir de los años 90, y por influencia de autores como Rubem Fonseca, Paulo Lins o Patricia Melo, Rissardo detectaría lo que ella denomina como "brutalismo" –término acuñado por Bosi (2001) y que aquí retoma Rissardo– como una literatura de pobreza y violencia urbana. A pesar de esta tradicional visión sobre la literatura de Brasil en Francia, Rissardo sugiere un cambio de perspectiva, sobre todo a partir del *slogan* de la Feria del Libro de Frankfurt, en la que se anunciaba a Brasil como un país caracterizado por la multiplicidad de voces, y en esa multiplicidad se perfila un nuevo tipo de literatura, que no busca tanto lo que ella llama "color local" sino más bien una nueva "literatura deslocalada": "em vez da literatura que fala do Brasil, que usa a cor local como valor (rentável) de troca trata-se de uma literatura que busca se inserir, sem culpa, no movimento dos fluxos globais" (2013, 14). Esa sería la literatura de autores como Chico Buarque, que ambienta su obra en Budapest; Paloma Vidal en Londres, Buenos Aires o Los Ángeles; aquellos nuevos autores promocionados por la revista británica *Granta*; o aquellos otros que participaron del proyecto de Companhia das Letras en 2008 denominado Amores Expressos, en los que se becó a una serie de autores para viajar a cualquier país del mundo para que pudieran inspirarse para crear una obra de amor desarrollada en escenarios fuera de Brasil. Para demostrar cómo la literatura brasileña puede estar cambiando en su recepción francesa, Rissardo analiza el caso del autor Bernardo Carvalho, un autor poco difundido en España pero con una fuerte presencia en Francia, que sería el ejemplo del "anti-clichê", como ella misma indica, representante de una literatura brasileña que no intenta explicarse en relación a una nacionalidad, sino dentro de un paradigma "cosmopolita" y mundial, tanto por el modo de circulación como por la que parece ser la creación de una nueva marca en convivencia con aquella que siempre la había caracterizado.

Estos cambios detectados por Rissardo en la forma de (re)significar la literatura brasileña vendrían, pues, como consecuencia del impacto de los mediadores internacionales sobre el espacio francés, cuya consonancia con el modo en que es enseñada en la institución escolar habría de ser valorada como cuestión central. ¿Es equivalente la nueva visibilidad y la (re)significación dada en España a la literatura brasileña en los medios de comunicación –prensa, blogs– con respecto a la forma en que es trabajada desde la crítica académica y la institución universitaria?

3) Tercera propuesta: ferias internacionales del libro y agentes literarios

Las investigaciones realizadas por Carmen Villarino nos interesan especialmente por ser la única crítica española que trabaja la literatura brasileña en circulación internacional desde una línea metodológica muy similar a la que planteamos en nuestra investigación. La autora ha realizado una intensa labor sobre el análisis de dinámicas y procesos de mercado que han intervenido en el modo de articularse la literatura brasileña en exportación. Aunque fija su atención en fenómenos editoriales, estos están principalmente direccionados al estudio diacrónico de procesos literarios brasileños en el siglo XX (Villarino 2004, 2010a, 2010b); nos interesa sobre todo tener en cuenta sus artículos enmarcados en el siglo XXI, en los que se enfoca en el papel de los mediadores y sus efectos sobre la creación de una "marca país"—como ella misma menciona—. Para ello, se centrará principalmente en el papel de las ferias internacionales del libro (2011, 2014a, 2014b, 2016) y de los agentes literarios (2018), mediadores que se ven interrelacionados con otros que Villarino también apunta—aunque no ocupen un lugar tan relevante en sus artículos como los anteriores—: la revista *Granta*, el Programa de Apoyo a la Traducción de la Biblioteca Nacional de Brasil, medios de comunicación que visibilizan y (re)significan la literatura dentro y fuera de Brasil, y ciertas actuaciones de editoriales en el siglo XXI.

Hay que aclarar que Villarino se dedica a cuestiones que en este trabajo vamos a entrar a debatir de manera central, mediante una metodología similar y con el establecimiento de un diálogo y referencias teóricas de autores que aquí recogemos. No obstante, también es cierto que no hay en sus artículos un estudio de caso concreto sobre un autor o editorial del siglo XXI,⁴⁴ en el que pueda verse exhaustivamente el seguimiento de todas esas reflexiones teóricas aplicadas de manera concreta. Lo

⁴⁴ Si examina, no obstante, el caso de autores como Nérida Piñón y Jorge Amado, su proceso de conformación literaria, en el caso de la primera, y la destacable visibilidad y circulación que hasta día de hoy sigue experimentando este último.

esencial de Villarino es que realiza una serie de reflexiones mediante las que capta y delinea la acción de algunos mediadores y procesos fundamentales para entender la circulación de la literatura brasileña actual a nivel internacional, creando un mapa que sirve como apoyo teórico para aplicar en casos concretos—la propia Rissardo aplica algunos de los supuestos de Villarino para el caso de la recepción en Francia, y en concreto para su análisis del autor Bernardo Carvalho—.

En algunos de sus artículos Villarino presta atención a ciertos procesos de jerarquización dentro de la literatura mundial, apoyándose de teóricos como Sapiro, Even-Zohar y, en menor medida, Casanova. Según Villarino, los cambios que se producen en el sistema —término que toma de Even-Zohar— literario mundial se reproducen en la forma de articularse de los eventos internacionales como la feria del libro, que actuarían como una suerte de "termómetro", en tanto son "un lugar de conflictos internos, en el cual se visibilizan las funciones y posiciones de las entidades y de los agentes involucrados en las dinámicas de los campos editorial y literarios, ocupando posiciones de mayor o menor periferia o centralidad" (2016, 76). En esta línea, Villarino recupera algunas propuestas de Sorá al respecto de su estudio sobre la Feria de Frankfurt y se adhiere a su afirmación: "El autor observa la relación entre lo nacional y lo internacional y presenta la Feria como espacio de rituales de «publicidad», en el que se producen disputas para hacer más visibles las culturas y los nombres destacados de diferentes sistemas literarios y del mercado editorial mundial, concluyendo que, más allá «da cor internacional das feiras, estas son eventos netamente nacionais»" (Sorá por Villarino 2016, 80). Villarino traza un panorama del aumento de ferias internacionales en las que Brasil ha tenido un lugar destacado como invitado de honor (2014a, 2014b). Ante este panorama, la autora lanza la pregunta: "¿Qué implica y qué significa participar en ferias internacionales del libro como País invitado de honor o «país tema»?" (2016, 81). Villarino detecta en sus diversos análisis que el impacto de las ferias dan lugar a un aumento de la traducción y de la visibilidad de los autores —ella menciona concretamente el caso de Brasil en Alemania tras la Feria de Frankfurt—, lo cual tiene un efecto directo en el posicionamiento dentro de dicha jerarquía mundial, que es entendida por Villarino más en términos de Sapiro que de Casanova: "no campo da tradução a nível transnacional, esses movimentos [econômicos, políticos e culturais] não podem ser simplificados nem reduzidos a um imperialismo econômico nem se derivam, automaticamente, do tamanho de um mercado editorial ou de uma língua", es decir, la pérdida o ganancia de prestigio de un país en el ámbito literario internacional

devenga del interés de otros aspectos de su cultura nacional (Villarino 2017, 10). Para Villarino la antigüedad y valor de una literatura no implica necesariamente una autonomía –como propone Casanova–; no obstante, sí se adhiere a la propuesta de Casanova, también defendida por Sapiro, de la necesidad de un centro que actúe como mediador y legitimador internacional. En este sentido, Villarino considera las ferias internacionales como centros, aduanas o escalones que se suceden en cadena fijando su atención sobre los mismos "países tema".

De estas reflexiones trazadas por Villarino no nos interesa tanto determinar en qué medida las ferias internacionales modifican la jerarquía del espacio internacional, ya que eso supondría un estudio comparativo sobre diferentes países, que saldría de los límites de nuestro estudio –cómo se recibe Brasil en Francia, en Alemania y Argentina, por ejemplo, para compararlo con el caso español–. Sí nos interesa, no obstante, centralizar la pregunta de qué implica ser un país invitado de honor en esas ferias y su relación con lo que ella propone como una marca del país (2016, 2014a, 2014b). La autora analiza cómo el gobierno brasileño ha llevado a cabo desde comienzos de siglo una intensa labor para fortalecer la imagen del país en el exterior, efectuando un análisis sobre esa imagen y proponiendo proyectos de inversión cultural, que se han visto reflejados en la intensificación económica para el programa de apoyo a la traducción de la Biblioteca Nacional y la colaboración en ferias internacionales, como la de Frankfurt. Villarino detecta como hay una correlación directa entre la marca proyectada por Brasil en estas ferias, principalmente en Frankfurt, y la modificación de los intereses editoriales internacionales sobre su literatura. Para comprobarlo, lleva a cabo diversos análisis de cuño sociológico, como el estudio de algunos artículos periodísticos que hacen referencia a una nueva imagen de Brasil en el exterior basada en una nueva generación de autores "jóvenes, blancos, urbanos y de clase media"–una descripción basada en el titular de *El país* (Ballesteros 2014, s.p)–. En este sentido es interesante tener en cuenta el artículo de Souto Salom, "La literatura marginal periférica y el silencio de la crítica" (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 principalmente–, y llega a la conclusión de que ciertas literaturas denominadas "marginales" o "periféricas" –nos detendremos más exhaustivamente en esta cuestión en el capítulo 2– no están consiguiendo la misma visibilidad y exportación en el espacio internacional como otro tipo de literatura brasileña que es leída en términos "cosmopolitas".

Por otro lado, Villarino detecta cómo grandes editoriales (Random House por ejemplo) fijan su atención sobre nuevos autores promocionados en estas ferias y en *Granta*, a pesar de que muchas veces esa traducción se vea mediada por la lengua inglesa –como el caso de Adriana Lisboa, sobre cuyo libro Villarino cuenta que la agente literaria solo consigue venderlo a Alemania cuando logra que la editora lea la traducción americana después de la elección de Brasil como invitado de honor en Frankfurt (2015)–. Al impacto de las ferias en la circulación brasileña internacional se suma la labor de los agentes literarios, cuya profesionalización, según la autora, ha dado lugar a un mayor protagonismo de este mediador dentro de la escena, no solo como figura posicionada entre el autor y la editorial, sino como defensor de los intereses de los escritores (2018). Villarino dedica un artículo a analizar las diferentes definiciones y connotaciones que han rodeado a la figura del agente literario, y determina cómo para el caso de Brasil este ha sido un mediador prácticamente invisible hasta el siglo XXI, momento en que ha comenzado a forjarse un engranado de agentes fundamentales, sobre todo a partir de año 2012. A pesar de esta situación, Villarino detecta cómo la mayor parte de los agentes literario ejercerían su acción desde el exterior más que dentro del propio Brasil: Literary Agency Mertin (Frankfurt); Anjia Saile Literarische Agentur (Berlín); Agencia Balcells (Barcelona) o International Editors’Co. (Buenos Aires, São Paulo, Barcelona).

Para nuestro caso de estudio es necesario tener presentes los análisis desarrollados por Villarino, ya que, aunque las dinámicas que mapea pertenezcan a espacios diferentes del español, estos pueden guiarnos a la hora de responder cuestiones sobre el aumento de la presencia brasileña en España, la (re)significaciones que está experimentando en el nuevo siglo, así como la creación de nuevas marcas; sobre las que ejercen su influencia mediadores como las ferias internacionales del libro.

3. 2. Recepción de la literatura brasileña en España

Una vez trazadas las líneas generales desde la que la literatura brasileña del presente ha sido analizada en su circulación internacional, es necesario expandir el análisis de la cuestión al ámbito concreto de la recepción española: ¿cuál es el estado de este diálogo en España?, ¿desde qué perspectivas se ha abordado la recepción de la literatura brasileña en el espacio español?, ¿qué conexiones, discordancias y carencias encontramos en dicho espacio de recepción?

En aras de bosquejar algunas respuestas, haremos una breve valoración del estado de la literatura brasileña dentro de la institución académica, como uno de los principales agentes –como señalaba Bourdieu– encargados de la legitimación y canonización literaria. Dicho esbozo sienta unas bases a partir de las que podremos ir valorando a lo largo de nuestra tesis cómo se ha (re)presentado y (re)significado la literatura brasileña hasta el presente, así como determinar cuál ha sido el papel de la institución académica al respecto y si hay otros agentes que puedan haber intervenido con mayor protagonismo que ésta. Asimismo, analizaremos cuáles son las investigaciones que han caminado en una dirección metodológica similar a la nuestra, aportando claves que puedan servirnos como punto de apoyo.

3.2.1. Inserción de la literatura brasileña en la institución académica española

Una de las principales problemáticas que nos encontramos a la hora de armar un marco teórico de la recepción en España es que los estudios críticos realizados sobre literatura brasileña del siglo XXI hasta el momento han sido pocos, ya que la mayoría se centran en autores y estéticas del siglo XX. Carmen Villarino es una de las pocas brasileñistas españolas que se ha dedicado al estudio de la literatura brasileña del siglo XXI pero, como hemos visto, sus investigaciones caminan más hacia análisis de circulación internacional a través de metodologías sociológicas. Sus investigaciones son referencia fundamental para nuestro estudio, pero para valorar la recepción de la literatura brasileña en España hemos de acudir también a otras fuentes documentales. No obstante, sí es revelador un artículo de la autora, "Outros modos do olhar estrangeiro sobre a literatura e a cultura brasileira" (2014), en el que hace una valoración de su experiencia personal docente dentro de la institución universitaria como especialista en literatura brasileña. La autora identifica un cambio trascendental en la aparición de los nuevos medios de difusión de masas, ya que han aparecido canales que han permitido el acceso a bibliografía sobre literatura brasileña que hasta ese momento tenían un carácter muy restringido: "Uma conversa, um artigo num jornal ou numa revista –mesmo não atuais– ou um livro ao acaso eram alguns dos fios com os quais tecíamos nossas referências. E, por meio de uma formação em boa medida autodidata [...], preparávamo-nos para ensinar essa literatura e essa cultura" (2014, 192). Poco a poco, y en gran medida debido a la inserción de las nuevas fuentes documentales a las que se han podido acceder, los temas de los programas de estudio de literatura brasileña también han ido modificándose. Villarino señala que, si bien antes las asignaturas

estaban marcadas por etiquetas como "arcadismo, romanticismo e realismo/naturalismo" hoy en día se pueden encontrar temas dedicados a: "O Brasil contemporâneo: "um país que está na moda"; "O Brasil ontem e hoje. Transformações urbanas e sociais nas mudanças de século"; y "Belle époque e quinta potência mundial (2012)" (195). A pesar de estas modificaciones, cabe señalar que el caso de los estudios en Santiago de Compostela, institución universitaria a la que Villarino se refiere concretamente, cuenta con una situación especial diferente a la del resto de España ya que, como ella misma indica, hay relaciones lingüísticas que permiten una mayor aproximación a la literatura en portugués. Este también sería el caso de Universidade da Coruña, donde aunque no hay asignaturas concretas sobre Literatura brasileña, sí hay investigadores que han desarrollado trabajos destacables sobre esa área, es el caso del catedrático Carlos Paulo Martínez Pereiro, con artículos sobre Manuel Bandeira, Machado de Assis o João Gilberto Noll y, más recientemente, cabe destacar la investigación junto con Alva Martínez Teixeira sobre novela negra o policial brasileña en los últimos cinco lustros, donde menciona a autores como Rubem Fonseca o Ferréz, sobre los que reflexionamos de manera destacada en nuestra investigación (Martínez Pereiro y Martínez Teixeira, 2014). Ponemos el caso del catedrático Martínez Pereiro como ejemplo claro de cómo se interviene la literatura brasileña en muchos casos dentro del ámbito académico español, esto es: mediante líneas de investigación que no se reflejan en los currículos académicos con asignaturas especializadas.

Hoy en día la mayor parte de los estudios sobre literatura brasileña en España se hacen en el marco de departamentos que incluyen otras lenguas románicas y normalmente junto a la enseñanza de la literatura y lengua portuguesa y/o gallega. Este sería el caso de la Universidad de Granada, donde se oferta una única asignatura de Literatura Brasileña dentro del Grado de Lenguas Modernas; una asignatura en la que, según su guía docente (2018-2019), no hay ningún tema dedicado a la literatura de finales del XX, siendo la autora más actual estudiada Clarice Lispector. Otro ejemplo sería el de la Complutense de Madrid, que se oferta también en el Grado de Lenguas Modernas, donde la literatura portuguesa y brasileña se presentan juntas en las mismas asignaturas, Literatura en lengua portuguesa del siglo XIX y Literatura en lengua portuguesa del siglo XX, cuyo autor más actual en ser estudiado sería el de Jorge Amado, según la guía docente (2018-2019).

Otras universidades cuentan con departamentos de Lenguas Modernas. Este es el caso de la Universidad de Barcelona, con un Departament de Llengües i Literatures

Modernes i d'Estudis Anglesos, en el que hay un área de gallego y portugués que imparte una asignatura de Literatura brasileña en el Grau de Llengües Romàniques i les seves Literatures. En su proceso de difusión de la literatura brasileña, cabe destacar el ciclo "No només Clarice Lispector", del mencionado departamento, que organiza actividades relacionadas con la literatura brasileña, algunas de ellas sobre autores que están siendo debatidos en la actualidad en Brasil, como Conceição Evaristo o Carol Bensimon –joven autora que analizaremos en el capítulo 2–.

Otro caso especial es el de la Universidad de Santiago de Compostela, en la que se enseña la literatura brasileña en el Grado de Lenguas Modernas pero enmarcado en el Departamento de Filología Gallega. Sí hay dos asignaturas centradas particularmente en la literatura brasileña, impartidas por Villarino, donde sí se ofrecen estudios de literatura brasileña de finales del XX y del XXI, así como análisis de mercado editorial asociados a su exportación internacional. Aquí hay un potente grupo de investigación, GALABRA, donde realizan estudios de literatura brasileña actual, principalmente enmarcados en las relaciones y transvases del gallego y las diferentes variantes de lenguas portuguesas (Brasil, Portugal y países africanos).

Un caso destacable es también el de la Universidad de Salamanca, donde se establece un centro de difusión y promoción de la cultura brasileña, impulsado por el Centro de Estudios Brasileños. En esta Universidad encontramos un Departamento de Filología Moderna, con un área de Filología Gallega y Portuguesa, como marco desde el que se imparte desde el año 2010 un grado en Estudios Portugueses y Brasileños, independiente de otros estudios lingüísticos y literarios, donde podemos encontrar varias asignaturas sobre literatura brasileña –Clásicos de la literatura brasileña, Literatura brasileña y otras artes, Vanguardias y neovanguardias en Portugal y Brasil–, en ellas se abordarían cuestiones actuales como: "Novos autores brasileiros: da identidade nacional à globalização". Es en esta Universidad donde se funda en 2015 en el primer Máster Universitario en Estudios Brasileños, una acción importante para el intercambio transatlántico de estudiantes e investigadores y de promoción de la cultura brasileña en España, sin embargo, es un máster en el que no se ofrece una especialización literaria. La difusión de la literatura brasileña viene principalmente impulsada en Salamanca por el Centro de Estudios Brasileños, donde organizan congresos y actividades culturales que en ocasiones se enfocan en aspectos literarios: por ejemplo, en 2018 se organizó el "I Congreso Internacional de Literatura Brasileña,

en homenaje a Nélida Piñón".⁴⁵ Este centro cuenta con el apoyo de una de las principales instituciones difusoras de cultura brasileña en España, que es la Fundación Cultural Hispano-Brasileña, creada por la Embajada de Brasil en España y la Universidad de Salamanca, que se fundó en 2001 con el objetivo de financiar y promover actividades académicas, científicas y culturales (web FCHB). En 2014 en el *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos*⁴⁶ se recogen algunos análisis de recepción de literatura brasileña en España, de entre ellos nos interesa destacar las reflexiones realizadas por Ascensión Rivas –coordinadora del congreso en homenaje a Nélida Piñón (2018)– sobre la labor realizada estos últimos años por el Centro de Estudios Brasileños de la Universidad de Salamanca. En dicho análisis puede comprobarse que, si bien el foco sobre temáticas de literatura ha ido en aumento, de entre todas las actividades que el Centro ha organizado en estos últimos años no hay ninguna dedicada a nuevos autores y estéticas del siglo XXI, esto es, no hay un diálogo actualizado sobre tendencias que hoy en día están siendo abordadas en el propio Brasil.⁴⁷

Otros dos centros difusores de la cultura brasileña en España son: Centro Cultural do Brasil en Barcelona, respaldado por la embajada, donde se organizan diferentes actividades culturales, además de ofrecer cursos de enseñanza de portugués y ser sede del examen oficial de portugués de Brasil Celpe-Bras. Junto a ésta, también sería sede del examen la Casa do Brasil en Madrid, centro de actividades brasileñas también respaldado por la embajada y residencia universitaria de brasileños vinculada a la Universidad Complutense. A pesar de la difusión cultural de estos centros, si hacemos un análisis sobre las actividades de difusión de literatura brasileña que han realizado recientemente, comprobamos que han tenido un carácter muy limitado: sirva de ejemplo la programación de actividades del año 2018 en el Centro de Estudios Brasileños, donde sólo se organizaron tres actividades (seminario, congreso, documental) sobre literatura, todas centrados en la figura de Nélida Piñón, que enmarcaban el ya mencionado "I Congreso Internacional de Literatura Brasileña", dedicado a Nélida Piñón, importante por crear un espacio de encuentro internacional para investigadores especializados en la autora y otros brasileñistas españoles. No

⁴⁵ Como veremos en el capítulo 4, es una de las autoras que más difusión ha tenido en España debido en gran medida a la promoción que se ha hecho de la autora como descendiente de exiliados gallegos.

⁴⁶ Revista financiada por el Ministerio de Educación, donde recoge ensayos sobre la difusión de la lengua y cultura española en Brasil, principalmente enfocado en la enseñanza de ELE. Ocasionalmente también aborda cuestiones de recepción brasileña en España.

⁴⁷ Todas las jornadas, seminarios y congresos organizados han girado en torno a figuras como: Nélida Piñón, Machado de Assis, João Cabral de Melo Neto, Jorge Amado, Lygia Fagundes Telles y Manuel Bandeira.

obstante, de entre todas las actividades que se han realizado en los últimos años en España, aquella que más nos interesa destacar es el "VI Colóquio internacional sobre literatura brasileira contemporânea: o local, o nacional, o internacional", celebrado en 2016 en la Universidad de Santiago de Compostela, coordinado por Carmen Villarino y Regina Dalcastagné (de la Universidad de Brasilia) especializadas en literatura brasileña actual. En dicho encuentro brasileñistas de diversas universidades de Europa, América y América Latina discutieron sobre cuestiones de literatura brasileña actual, ateniendo a formas de circulación, legitimación, promoción y recepción. La celebración de dicho encuentro significa un antes y un después en la forma de abordar la literatura brasileña a nivel académico en España, que hasta el momento se había centrado en el estudio de autores y estéticas eminentemente del siglo XX.

Si hacemos una valoración de algunas de las tesis doctorales hechas sobre literatura brasileña en España (web TESEO),⁴⁸ nos damos cuenta de que los nombres que más se repiten son: Clarice Lispector con cinco tesis, Jorge Amado con tres, Guimarães Rosa con dos, Machado de Assis con dos, Nélide Piñón con una, João Cabral de Melo Neto con una y Hilda Hilst, también con una;⁴⁹ también hay una investigación sobre traducciones brasileñas en lengua española sobre la que comentaremos algunos aspectos más adelante. Haciendo un sondeo de algunos de los profesores encargados de impartir literatura brasileña en las mencionadas instituciones y de críticos españoles que han formado parte del comité científico de ambos congresos internacionales, vemos cómo la mayoría son investigadores que se han especializado en la literatura portuguesa o gallega combinándolo con investigaciones de algunos aspectos concretos de literatura brasileña; además del mencionado Carlos Paulo Martínez Pereiro, sirvan de ejemplo: el investigador Pedro Serra es el docente encargado de la asignatura de Clásicos de la literatura brasileña y de Historia y cultura brasileñas en la Universidad de Salamanca, mientras que sus principales líneas de investigación abordan temáticas de literatura portuguesa; en la Universidad de Granada, Nicolás Extremera Tapia es el encargado de la docencia de literatura brasileña, quien ha combinado la investigación de literatura portuguesa y brasileña, en este último caso centrándose en el poeta brasileño João Cabral de Melo Neto y en el siglo XVI brasileño; en el caso de la

⁴⁸ Repositorio de tesis doctorales del Ministerio de Educación.

⁴⁹ Es importante mencionar que el criterio de búsqueda de la web TESEO no admite la selección "literatura brasileña", por lo que se han ido buscando uno a uno los nombres de autores que constituyen nuestro corpus (anexo 1). De este modo, los nombres que aquí aparecen son provisionales, pues puede haber alguno que no hayamos logrado detectar, bien porque el título de la tesis no lo contiene, bien porque no ha sido consultado partiendo de nuestro corpus.

Universidad de Barcelona, Elena Losada también ha dedicado gran parte de sus investigaciones a la literatura portuguesa, pero en el congreso de Santiago de Compostela amplía nuevos horizontes al trabajar la obra de la joven autora brasileña Ana Paula Maia; similar es el caso de Helena González Fernández que, aunque sus principales investigaciones han estado direccionadas al la crítica literaria feminista, la cultura popular, la literatura gallega contemporánea y las relaciones culturales entre Galicia y Cataluña, también abre nuevos horizontes al tomar como caso de estudio a la joven autora brasileña Carol Bensimon. Si presentamos estos ejemplos es para mostrar que hay muy pocos casos de investigadores que se hayan dedicado de lleno a la significación de la literatura brasileña dentro de la institución académica española, y aún menos centrado en el siglo XXI.

Además de Carmen Villarino que, como hemos dicho, ha abierto las puertas a nuevas vías de investigación de la literatura brasileña en España, poniendo el foco de atención en el siglo XXI, cabe mencionar a Antonio Maura que, aunque ha centrado la mayor parte de sus investigaciones en autores y estéticas del siglo XX, ha sido uno de los investigadora más activos en lo que a difusión y promoción de literatura brasileña en España se refiere, no es de extrañar que obtuviera el premio Machado de Assis (1993) a la divulgación de la cultura brasileña. Maura ha sido uno de los primeros críticos españoles en analizar la obra de Clarice Lispector; asimismo, ha publicado numerosos artículos sobre literatura brasileña del siglo XX, muchos de ellos recogidos en un reciente monográfico, *Cartografía de Literaria de Brasil* (2014); actualmente es director del Instituto Cervantes en Río de Janeiro y asesor literario de la Fundación Cultural Hispano-Brasileña; y el único español miembro de la Academia Brasileña de las Letras. También ha coordinado números de revistas sobre temática brasileña, destacando los publicados en la *Revista de Cultura Brasileña*, la cual ha sido uno de los principales órganos de difusión de literatura brasileña en el siglo XX. En un artículo para el mencionado tomo del *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos* (2014), Maura hace una revisión de la función promotora de la *Revista de Cultura Brasileña*: desde sus orígenes, cuando fue fundada a principios de los 60 por el diplomático y poeta español João Cabral de Melo Neto y el poeta y traductor español Ángel Crespo, que pasó a ser uno de los principales agentes mediadores (*gatekeepers*) de la literatura brasileña en España. En sus inicios la revista tenía un carácter trimestral y hacía una selección de traducciones y estudios críticos sobre "poetas emblemáticos del siglo XX" que en aquel momento formaban parte de la actualidad que estaba siendo construida –(re)presentada

y (re)significada— desde Brasil⁵⁰ (Maura 2014, 160); también publicaron a clásicos que de la literatura brasileña que aún no habían llegado a España, principalmente poesía simbolista y romántica;⁵¹ y, aunque en menor medida, también se publicaron ensayos y traducciones de novelistas que en aquel momento también eran de actualidad;⁵² asimismo, se dio difusión a otros aspectos de la cultura brasileña, mediante ensayos de arte, música y cine. No obstante, a partir de los años 70, Antonio Maura describe cómo la revista se hace semestral y las temáticas se amplían —sociología, antropología, arte y música—, quitando el foco a las cuestiones literarias, que aún siguen manteniendo carácter de actualidad al trabajar nuevos autores surgidos aquellos años y obras de reciente publicación en Brasil (2014, 163). No obstante, a partir de los años 90 la actividad de la revista se ralentiza, los temas sobre literatura disminuyen aún más y deja de tener un carácter de actualidad, volviendo siempre a los mismos autores que ya habían sido consagrados: Jorge Amado, Machado de Assis o Guimarães Rosa, entre otros. Desde aquel momento hasta día de hoy sólo han sido publicados ocho números, una actividad nada comparable con la que llegó a tener en sus comienzos.

En líneas generales, como hemos podido comprobar, los artículos, tesis y monografías dedicadas desde España a la investigación de aspectos más actuales de la literatura brasileña aún son muy escasos. A esta circunstancia se suma el hecho de que las pocas investigaciones que se han encargado de reflexionar sobre los cambios producidos en la recepción en el nuevo siglo han llevado a cabo un análisis que —si bien tienen una metodología sociológica— se centran más en modificaciones cuantitativas, donde la cuestión del valor literario tan presente en los trabajos mencionados es tratada en segundo plano. Por estas razones es fundamental esbozar un estado de la cuestión que contemple el espacio español, para señalar cuáles son sus principales líneas de acción: de qué forma dialoga con el panorama anterior y cuáles son sus principales carencias, de modo que podamos delimitar cuál es el vacío crítico que nuestra investigación se propone cubrir.

⁵⁰ Murilo Mendes, João Cabral, Carlos Drummond, Oswald de Andrade, Mario de Andrade, Cecilia Meireles, Lêdo Ivo, Jorge de Lima, Vinícius de Moraes, Augusto Frederico Schmidt, Raul Bopp, entre otros (160).

⁵¹ Gonçalves Dias, Casimiro de breu, Sousândrade, Castro Alves, Cruz e Soisa, Alphonsus de Guimaraens y Raul de Leoni, entre otros (160).

⁵² Antonio Maura destaca los trabajos de Gilberto Freyre, Luiz Costa Lima, Haroldo de Campos o Costa Pinto Neto; en lo que se refiere a la narrativa, menciona la traducción de cuentos y fragmentos de João Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Jorge Amado, Nélida Piñón, Otto Lara Resende "y estudios de éstos y otros significativos narradores brasileños firmados por personalidades de la crítica literaria" (160).

De entre los autores que han hecho algunas reflexiones por medio de artículos y alguna que otra monografía –además de los dos artículos de Ascensión Rivas y Antonio Maura en el *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos* (2014)– cabe mencionar la tesis de Carmen Rivas (2014), que construye un panorama diacrónico de la recepción de traducciones brasileñas al castellano, alcanzando el estudio de los primeros años del siglo XXI, que si bien presenta –como veremos– ciertas carencias, sí sirve como fuente documental exhaustiva; por otro lado, más conciso, complementa ese panorama el realizado en un artículo por Rosario Lázaro (2014), donde se hace un esbozo de la recepción de las antologías en el espacio español, delineando algunas ideas que pueden servirnos de base documental; también encontramos en *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos* (2014) un artículo de João Almino, que nos da algunas notas sobre recepción de literatura brasileña en el siglo XX; por último, más cercanas a nuestra metodología, en tanto asoman cuestiones sobre la función de los mediadores y de dinámicas de mercado editorial, tenemos los artículos de Luciana Guedes (2012, 2013) y Sérgio Massucci (2009, 2011).

3.2.2. Aproximación a claves interpretativas: visibilidad y exotismo

El investigador brasileño Sérgio Massucci realiza en la Universidad de Madrid dos investigaciones sobre el tema de recepción brasileña en España. En "La recepción actual de la literatura brasileña en España" (2011), el autor apunta directamente a una cuestión de visibilidad como factor determinante del horizonte de expectativas español sobre el objeto brasileño. Para Massucci, el protagonismo de un corpus de autores brasileños muy limitado–principalmente aquellos mostrados en la referencia de TESEO–, ha afectado directamente en la construcción de un determinado horizonte de expectativas, que puede estar vinculado con su (re)significación en términos "exóticos", concepto que, aunque no aborda con especial profundidad, nos parece interesante destacar en tanto dialoga con ideas desarrolladas anteriormente –recordemos, Gallego Cuiñas (2018c), Rissardo (2015a, 2015b)⁵³. Al igual que Magri, Villarino o Rissardo –aunque de una manera mucho más superficial– Massucci apunta a la visibilidad como clave, y argumenta que el aumento de la presencia de Brasil en los medios de comunicación ha podido afectar directamente en el modo de leer su literatura en España. Para

⁵³ Mientras que la primera apunta al exotismo como un parámetro eurocéntrico desde el que han sido leídas muchas literaturas "locales" en el exterior; mientras que la segunda apunta al caso concreto de la literatura brasileña y la (re)significación que se hace de la misma en la Feria del Libro de Frankfurt apartir del discurso de Luiz Ruffato, que apunta a ciertos "clichés" desde los que ha sido leída dicha literatura en el exterior.

demostrarlo, hace un análisis de la forma en que medios de comunicación españoles han construido una imagen de Brasil en los últimos años, y observa cómo se han incrementado notablemente las informaciones económicas, políticas y culturales que tenían como noticia a Brasil. En base a ello, deduce que el aumento de publicaciones brasileñas en España "parece coincidir con el principio de la crisis económica mundial y con la consecuente mayor exposición de Brasil en los medios españoles cuando el tema es la propia crisis y las reacciones de los distintos países y regiones del mundo hacia ella" (2011, 81). De manera muy acertada, Massucci repara en la necesidad de adentrarse a nivel cualitativo en dichas cifras, y se pregunta: "¿qué cambia en la recepción de un libro como *El mulato* el hecho de que Brasil, a partir de 2008, empiece a ser percibido como potencia económica emergente [...]? ¿Qué expectativas podrían tener esos receptores acerca de ese libro antes y después del 2008?" (2011, 87). Para responder esta pregunta hace un ejercicio especulativo sobre la conformación del horizonte de expectativas, que augura como menos "exótico" de lo que lo era antes. Si bien Rissardo explicaba el exotismo como consecuencia de una recepción marcada por la presencia de autores regionalistas, Massucci justifica el exotismo con base en la "distancia", es decir, para el autor, el exotismo es una consecuencia del *desconocimiento* de Brasil, lo que deriva en el estereotipo de su cultura y su literatura. Esta apreciación aporta una nueva perspectiva que habremos de retomar cuando nos enfrentemos a la cuestión del exotismo brasileño –que trataremos en el capítulo 2–. No obstante, también hemos de aclarar que, si bien el análisis de Massucci diseña de forma muy interesante una cuestión que subyace en la recepción en España, cuando el autor se propone demostrar la pérdida de la mirada exótica española sobre la literatura brasileña en estos últimos años, sus reflexiones quedarían mejor sostenidas con matices y variables que el autor no tiene en cuenta. Acude a una fuente de datos que consideramos de gran importancia en el análisis del horizonte de expectativas español, como son los medios de comunicación, sin embargo Massucci pasa por alto otros aspectos: la acción de las políticas públicas nacionales e internacionales, la labor de la institución académica y su influencia en la proyección de una marca Brasil. De este modo, aunque Massucci apunta de una manera muy lúcida hacia ciertas claves, como la cuestión de la visibilidad y sus efectos sobre un cambio del horizonte de expectativas en cuanto al tradicional carácter exótico que lo había determinado, el análisis se sostendría mejor con más ejemplos concretos que hilen mejor las hipótesis de las que parte.

Además de este artículo, en "La literatura brasileña en España a lo largo del tiempo: intentos de divulgación" (2009) hace un bosquejo de los principales agentes que han hecho posible esa visibilidad en España en el siglo XX y apunta hacia claves que vendrían a sustentar hipótesis y argumentos que ya Gustavo Sorá (2003) trabajaba para el caso de la recepción argentina. Así, dos de los agentes –revistas literarias y diplomacia– que Sorá identificaba como articuladores de una primera etapa de recepción, se aplican también al caso español. Massucci menciona revistas de principios y mediados de siglo, que iniciaron la labor divulgativa brasileña en España. La modernista *Electra*, una de las primeras en citar a ciertos autores brasileños; *Cosmópolis*, que realizará una antología de poetas brasileños y dedicará un número al político Ruy Barbosa y otra al poeta parnasiano Olavo Bilac; la *Gaceta Literaria* hará varias menciones a la literatura brasileña, a destacar "La literatura Brasileña Contemporánea" y la "Estructura de la actual poesía brasileña", donde se expone por primera vez el carácter exótico de su literatura y da a conocer a los principales modernistas que estaban sobresaliendo en el Brasil de entonces. Alude también a la revista *Ínsula*, que continuó a mediados de siglo XX los pasos de las anteriores, divulgando esa nueva literatura brasileña que había surgido durante el modernismo y cuyos autores seguían produciendo. No obstante, como aprecia el autor: "la divulgación siempre fue pobre, comparada con literatura de muchos otros países, además de ser hecha de forma discontinua y, en general, poco profunda" (2009, 113). Massucci coloca un antes y un después a partir de la labor del traductor Ángel Crespo –que podría asemejarse al polifacético caso de Garay mencionado por Gustavo Sorá para el caso argentino (Sorá 2003, 114)– debido a la influencia que ejerció como mediador entre ambas culturas a través de numerosos proyectos, de entre los que destaca la *Revista de Cultura Brasileña*.

Una cuestión en la que Massucci no repara es que Ángel Crespo, aunque realizó una gran labor, dedicó toda su vida a la divulgación de un reducido corpus de autores, sin tener en cuenta a los nuevos que iban surgiendo y que, poco a poco, iban cayendo en el olvido hasta el punto de convertir la literatura brasileña en una reducción de autores surgidos entre finales del siglo XIX y mediados del XX. Además, los artículos de Massucci quedan marcados por un tono muy positivo con respecto al modo en que aumenta la visibilidad y cambia el horizonte de expectativas del lector español; de hecho, terminará justificando esa buena progresión en las políticas auspiciadas por la Embajada de Brasil en Madrid y la Fundación Cultural Hispano-Brasileña, además de la

Revista de Cultura Brasileña. Este justificante queda vacío de sentido, ya que no analiza ningún proyecto en concreto que estas instituciones hayan efectuado para la modificación de la recepción brasileña en el nuevo siglo. Mas que un análisis crítico e interpretativo, encontramos en el trabajo de Massucci un esbozo historicista muy útil de algunos de los factores que han intervenido en la recepción española.

3.2.3. Panoramas de recepción

La investigadora de la Universidad de Salamanca Carmen Rivas lleva a cabo en su tesis doctoral, *La literatura brasileña en España: recepción, contexto cultural y traductografía* (2014), un análisis sobre la recepción de la literatura brasileña en España a lo largo del siglo XX, y para ello se propone identificar los principales agentes que intervienen. Si bien complementa el panorama de Massucci proporcionándonos una buena base de datos como fuente documental, también cabe reconocer que, al igual que este autor, lleva a cabo un análisis que no se detiene con exhaustividad en la intervención de dichos agentes. Rivas se propone un estudio muy ambicioso sobre la recepción en España e Hispanoamérica de los géneros poéticos, narrativos, dramáticos y de ensayo, dando lugar a una descripción historicista de datos sobre publicaciones brasileñas. Lo más destacable del estudio de Rivas es, sin duda, el marco contextual que establece entre Brasil y España durante el siglo XX, ya que apunta a ciertos aspectos que confirman algunas de las hipótesis sobre difusión y recepción que ya habíamos apuntado anteriormente.

Así, por un lado, parte del motor económico como desencadenante de las relaciones que han venido estableciendo España y Brasil a lo largo de todo el siglo XX, sobre todo a finales y comienzos de siglo: si bien las relaciones culturales entre Brasil y España siempre han sido esporádicas, en los últimos tiempos Rivas defiende que la situación está cambiando, y pone como una de las principales causas el hecho de que España sea uno de los países que más invierte en Brasil, y como prueba menciona: la situación de España como país invitado a la Bienal Internacional del Libro de Rio de Janeiro en 2001 y el discurso que hacía el director en aquel momento del Instituto Cervantes, donde daba cuenta de las estrechas relaciones que se han establecido a nivel económico en estos últimos años entre España y Brasil. Asimismo, insta a aprovechar estas circunstancias de mayor proximidad para impulsar la publicación, traducción y difusión de la literatura en ambos países. Sin embargo, si lo comparamos con los análisis del panorama crítico anterior, observamos en esta investigación una falta de

correspondencia entre el motor económico, el proyecto cultural y sus consecuencias en un aumento, disminución o cambio en la recepción literaria, es decir, una hipótesis muy interesante que podría complementarse –al igual que ocurre con Massucci– mediante ciertos matices y problematizaciones que profundicen en el tema de forma más exhaustiva.

Por otro lado, Rivas apunta a dos claves interesantes que cobran importancia a la hora de analizar la recepción: por un lado, la cuestión de la lengua y, por otro, el problema de la traducción. Con respecto a la lengua, afirma: "Por muchas razones, tanto prácticas como teóricas que no proceden aquí detallar, el español es la lengua puente para el portugués" (2014, 16). El portugués, tanto en su versión europea como americana, se localiza entre el Atlántico y la lengua española –como ella misma indica– y esto puede llevar a un lugar privilegiado de la lengua española en Brasil, pero ello no justificaría necesariamente que el español sirva como puente de circulación internacional del portugués; no lo negamos, pero sería muy enriquecedor que esta afirmación fuese acompañada de más casos de análisis que profundizaran más en la cuestión. Por otro lado, Rivas apunta hacia un problema de visibilidad y recepción que en nuestra tesis adquiere un lugar protagonista, sin embargo, al igual que Massucci, no se detiene en analizar las causas de esta problemática; lo presenta y lo utiliza como base para esbozar el conjunto de datos derivados de su investigación –autores brasileños publicados por revistas, antologías y editoriales españolas–. Por tanto, la autora orilla uno de los principales temas que vertebran nuestro estudio: la relación entre la recepción y los efectos derivados de políticas culturales, mercados, crítica y medios de comunicación.

A pesar de todos estos vacíos, sí compartimos con Rivas algunas de las reflexiones que hace con respecto al problema de la traducción, como el hecho de que a pesar del relativo aumento de publicaciones de obras literarias brasileñas en España, "resta un largo trayecto para que el lector habitual español pueda tener, mediante los materiales traducidos disponibles, un conocimiento razonable o una imagen bien formada de la literatura de Brasil" (2014, 26). Rivas apunta, de esta forma, a una suerte de *desconocimiento* también sostenido por Massucci, en el sentido en que lo proponía Gustavo Sorá en su análisis. Esto es: un aumento de obras brasileñas en España no implica necesariamente una modificación del horizonte de expectativas, sino que es necesario que otros factores entren en juego, y es aquí donde colocaría el papel de los mediadores mencionados, cuyos efectos la autora soslaya.

Otro panorama interesante, más por la cantidad de datos que ofrece que por la problematización crítica y simbólica de la recepción, es el análisis antológico propuesto por la investigadora de la Universidad de Santa Catarina, Rosario Lázaro (2014). La autora parte de la tesis de que el papel de las antologías ha sido fundamental en el proceso de recepción al español. Para ello, investiga datos extraídos sobre antologías publicadas en Hispanoamérica y España, y concluye que éste último es el país en lengua española que más antologías de literatura brasileña ha producido, causa que encuentra en la labor diplomática y de traductores, sobre los que Massucci y, como veremos, Luciana Guedes insisten para entender las dinámicas de recepción del siglo anterior. No obstante, la autora no ofrece respuestas ante el aumento de antologías que detecta a comienzos del siglo XXI, y cuya causa podría estar en las nuevas dinámicas del mercado editorial. Asimismo, da cuenta de cómo el modo de circulación por medio de antologías se aviene mejor a la poesía que a la narrativa, menos presente dentro de este formato, pero tampoco ofrece respuestas sobre los posibles motivos de esta tendencia. El artículo es revelador en tanto trabaja de manera más exhaustiva algunos datos que Rivas pasa por alto, como las tendencias estéticas que más imperaban dentro de las antologías del siglo XX, y que pueden darnos pistas sobre cómo ha sido conformado el horizonte de expectativas de la literatura brasileña en España.

Es interesante mencionar también las reflexiones del escritor y cónsul de Brasil en Madrid, João Almino, que en *Anuario Brasileño de Estudio Hispánicos* (2014) valora la traducción de la literatura brasileña en España como "modesta", y bosqueja algunas razones que puedan dar respuesta a esa limitada recepción. El autor afirma que, a pesar de que se ve un aumento en la (re)presentación de autores brasileños por parte de las editoriales, "a difusão de literatura brasileira está longe de seu potencial e é bem menor do que a de outras literaturas, seja de outros países obero-americanos (o que seria de esperar), seja de países do norte da Europa ou da Europa do Leste" (2014, 182). Almino sostiene una cuestión que ya venía siendo señalada por Gustavo Sorá (2003) para el caso argentino, y es –de nuevo– el desconocimiento de la literatura brasileña en España a pesar de su traducción. Almino se refiere a un desconocimiento de obras de autores clásicos que, a pesar de haber sido publicados –como Machado de Assis o Lima Barreto, entre otros–, no han recibido la suficiente atención, habiendo obras de ellos que son fundamentales que aún no han visto la luz en España –Almino coloca como excepción de ese desconocimiento a Jorge Amado, Nélide Piñón y Clarice Lispector–. El autor encuentra como motivos de ese desconocimiento formas de inserción de la

literatura brasileña durante el siglo XX, que será importante no perder de vista a lo largo de nuestra investigación: el hecho de que, según el autor, Brasil no lograra insertarse dentro del *Boom* latinoamericano –una teoría que ya había sido argumentada por varios autores en el manual coordinado por Rama, *Más allá del Boom: literatura y mercado*, y de la que se hace eco, como vimos anteriormente, Agnes Rissardo (2018)–; otra explicación a la que el autor hace alusión es a la "ausência de um diálogo mais intenso entre o Brasil e a Espanha em matéria literaria pelo menos até 1975" (2014, 182), momento de fin de la censura española que permitió la publicación de ciertos autores hasta el momento inaccesibles por sus ideas políticas. No obstante, Almino continúa identificando una ausencia de diálogo en la actualidad, que el autor explica en el tratamiento de la lengua portuguesa: por un lado España pone su atención en el portugués de Portugal por encima del de Brasil y, por otro lado, siempre ha tenido una especial predilección por Hispanoamérica, debido a la lengua que las une y que ha terminado por convertir a Brasil en un caso aislado, tratado de forma independiente al resto de Latinoamérica. Es destacable también la apreciación de Almino sobre la escasa docencia de la literatura brasileña en las universidades españolas, es decir, apunta a una problemática que ya veníamos esbozando en nuestro estado de la cuestión. Como solución provisoria a dicho desconocimiento, Almino apela a un aumento de la inversión en políticas culturales, como la que actualmente pone en marcha la Biblioteca Nacional de Brasil con su programa de ayudas a la traducción.

João Almino realiza un panorama, si bien no exhaustivo, sí muy revelador del estado actual de la literatura brasileña en España y de los motivos que pueden estar llevando a su desconocimiento. Es importante, pues, tener presente las reflexiones de este autor, que abre y retoma ciertas cuestiones sobre el caso de la recepción en España que habremos de analizar con más profundidad y aplicándolo a casos concretos de estudio.

3.2.4. Biblioteca Nacional y mercado editorial

Por último, cabe mencionar los análisis realizados por la investigadora de la Universidad de Santiago de Compostela Luciana Guedes –dirigida por Carmen Villarino– que tiene como propuesta principal revisar los movimientos del mercado en lo que a la recepción brasileña en España se refiere. Nos interesa destacar dos de sus artículos: "Literatura brasileira em tradução: a trajetoria de livros brasileiros traduzidos ao castelhano (2013) y "Autores brasileiros publicados na Espanha entre 2000 e 2010"

(2012). En ellos se propone analizar los datos facilitados por órganos como el *Index Translationum* de la UNESCO, importante fuente documental sobre las traducciones realizadas internacionalmente –a la que acudían también Carmen Villarino y Gustavo Sorá–, los datos de las ayudas a la traducción dadas por la Biblioteca Nacional de Brasil –en los que se basaba también Magri– y la base de datos de libros editados en España recogida por el Ministerio de Educación en España–que nosotros usamos como base documental para nuestro corpus de autores (anexo 1)–. Estas son tres fuentes –sobre todo las dos últimas– que nos servirán de referencia fundamental para nuestro objeto de estudio. Así pues, mientras que en uno de los artículos (2013) traza un esbozo sobre el panorama de recepción español del siglo XX; el otro (2012) se centra en trazar algunas dinámicas de mercado en la recepción de autores brasileños entre el 2000 y el 2010.

El primero de ellos realiza un mapeamiento de la recepción del siglo XX que viene a complementar los propuestos por Massucci y Rivas, sirviendo como una prueba más que confirma que los traductores –Ángel Crespo y su *Revista de cultura brasileña*– y la acción diplomática –João Cabral de Melo Neto– han sido mediadores principales en España durante gran parte del siglo anterior. Sobre los análisis de la literatura brasileña que en el siglo XXI ha recibido España, son más reveladoras las conclusiones a las que llega en el segundo artículo,⁵⁴ elaboradas a partir de las cuestiones: "quantos livros de autores brasileiros foram publicados no mercado espanhol entre 2000 e 2010? Houve crescimento das exportações? E, se houve, foi estável? A que subsectores editoriais correspondem a maioria das obras publicadas? Quais autores receberam maior interesse por parte do mercado editorial espanhol? E quais editoras investiram na publicação de autores brasileiros?" (2012, 74). Guedes analiza los datos aportados por el Ministerio de Educación de España y sí identifica un aumento, que ella ve como efecto de políticas como las de la Biblioteca Nacional de Brasil y la Feria del Libro de Frankfurt. La autora se propone comprobar cómo pueden haber afectado ciertas políticas culturales a la presencia de los cinco autores brasileños más publicados en España en esa franja temporal, que según sus análisis serían Paulo Coelho, Ana María Machado, Jorge Amado, Clarice Lispector y Machado de Assis. Para ello, traza un recorrido por los agentes y procesos que pueden haber intervenido directamente en el modo –cuantitativo– de recepción, y concluye que hay una relación directa entre la

⁵⁴ En "Literatura brasileira em tradução: a trajetória de livros brasileiros traduzidos ao castelhano" (2013), perfila ciertos datos de recepción sobre el siglo XXI, pero estos están principalmente basados en los análisis del *Index Translationum*, una fuente que aquí rechazamos por el carácter desfados de los datos que ofrecen, que puede dar lugar a conclusiones muy parcializadas.

legitimación por medio de premios y homenajes y el aumento de la publicación, que se puede ver en todos los autores excepto en el caso de Ana María Machado, cuyos índices de mayor publicación no coinciden con la premiación de sus obras. Asimismo, acude a los datos del *Index Translationum*, que compila traducciones a nivel mundial, para comparar si la presencia de estos autores era similar en otros países o si, en cambio, se deben a intereses particulares del espacio español. La autora concluye que la cifra de publicaciones de Jorge Amado y Paulo Coelho sí era similar, mientras que las de los otros autores no. La comparación de publicaciones a nivel internacional que pretende Guedes conlleva ciertas limitaciones, no solo porque los datos facilitado por el *Index Translationum* ofrece unos resultados muy sesgados que pueden tergiversar las conclusiones sobre el panorama de la traducción—en el capítulo 4 nos detendremos en esta cuestión—; sino porque a esto se suma la dificultad de encontrar respuestas que justifiquen todos los intereses que una editorial concreta tenga sobre ciertos autores, y que son diferentes según el espacio en que se recibe y según las características de la editorial.

El análisis que realiza Guedes es interesante en tanto revela cómo las políticas culturales tienen un impacto directo en la publicación de autores en el siglo XXI, ya que llega a afirmar que si bien antes eran las iniciativas individuales de editores y traductores casi el único impulso para la publicación de autores, hoy en día los agentes del mercado, mediante mecanismos de incentivo y fomento de gobierno, adquieren mayor presencia en la escena literaria. No obstante, Guedes, además de centralizar incentivos de gobierno y eventos literarios internacionales como el de Frankfurt, también hace referencia a otros factores internos y externos determinantes, entre ellos "o êxito comercial que alcançou a sobra na sua comunidade de origem, uma estratégia de *marketing* massiva, o gosto pessoal do editor e, mais vezes do que possa parecer, uma série de coincidências aleatorias" (2013, 110). Es cierto que, a diferencia del estudio de Rivas, observamos aquí cómo operan de manera directa algunos mecanismos de mercado en el modo de recepción, obteniendo datos muy actuales que nos sirven como referencia del panorama literario de estos últimos años; pero también es cierto que tiende a una sociología que deja de lado aspectos que podrían enriquecer de contenido simbólico todos los datos que nos ofrece.

4. Conclusiones

No hemos pretendido aquí hacer un análisis exhaustivo de la especialización de los investigadores que han trabajado en literatura brasileña en España, pero sí hemos realizado un breve esbozo que nos ayude a valorar cómo es legitimada y resignificada la literatura brasileña dentro de la institución académica, así como la actualización de esta institución a las nuevas líneas de investigación que sí están siendo abordadas en otras universidades internacionales. Así, por ejemplo, Agnes Rissardo (2018) revelaba el estado de la literatura brasileña en el ámbito docente universitario francés, que se enmarca en departamentos de lengua española y portuguesa, y normalmente es demandado por estudiantes extranjeros o descendientes de familias brasileñas. La autora destaca, además, el esfuerzo por parte de gran parte de los docentes universitarios de librar de ciertos estereotipos el horizonte de expectativas de la literatura brasileña, mediante congresos, coloquios, seminarios y lanzamientos de obras de literatura brasileña contemporánea para disponibilizar en las bibliotecas. Aunque la autora no da datos concretos que ayuden a formalizar una idea más estable de la envergadura de esas nuevas tendencias, sus afirmaciones revelan una actualización en el tratamiento de la literatura brasileña, que en el caso del espacio español se demuestra más limitado.

El mencionado congreso celebrado en la Universidad de Santiago de Compostela es uno de las pocas actividades en el ámbito académico español que abre nuevos horizontes en el tratamiento de la literatura brasileña del siglo XXI. En el programa del congreso se comprueba la presencia de un amplio comité científico internacional que demuestra cómo en otros espacios académicos internacionales sí se están gestando nuevos diálogos sobre literatura brasileña reciente: Regina Dalcastagné, Luciene Azevedo y Stefania Chiarelli desde Brasil; Claire William, desde Inglaterra; Georg Wink, desde Dinamarca; José Leonardo Tonus, desde Francia; Lucia Tennina, desde Argentina; Leila Lehen, Sophia Beal, Rebecca Atencio desde EEUU; Roberto Vecchi desde Italia.

A excepción de este congreso y de los académicos españoles que expusieron sus investigaciones en dicho evento, hemos podido comprobar cómo los intereses sobre la literatura brasileña van muy de la mano de la portuguesa, y que la mayor parte de las investigaciones de temática brasileña están centradas en aspectos anteriores al siglo XXI. Este estado de la cuestión revela el valor simbólico –legitimidad y actualización

con respecto al discurso que se elabora desde Brasil⁵⁵ que tiene dicha literatura en la institución académica española. No obstante, como argumentaban Gallego Cuiñas (2014) y Laera (2007), hay otras formas de construir literatura, como por ejemplo, la legitimación a través de los premios; en este sentido cabe preguntarnos: ¿qué otras formas de (re)significación y legitimación literarias encontramos en España para el caso de Brasil?, ¿qué otros mediadores intervienen en su recepción?

Podemos aplicar a nuestro caso de estudio líneas trazadas por Carmen Villarino, que fijaba la atención sobre el papel de las ferias internacionales y de los agentes literarios, apoyando sus análisis sobre la labor mediática—recoge declaraciones de varios medios de comunicación sobre la forma en que es intervenida la literatura en dichas ferias internacionales—; también Ieda Magri ponía el foco sobre los premios literarios internos como causa de visibilidad externa, cuestión que hemos de tener presente. ¿Cuáles son los efectos de estos mediadores, no solo a nivel cuantitativo —como los mencionados artículos reflejan— sino sobre todo a nivel cualitativo? Esto es, analizar la recepción tanto en su (re)presentación material como en su (re)significación, como demostraban los análisis de Rissardo o los de Schøllhammer, que apuntaban hacia ciertas estéticas literarias concretas como propias del siglo XXI. ¿Cómo se refleja esta (re)significación en la creación de una nueva marca brasileña? Sería interesante recuperar la noción de "marca" trabajada por Villarino y compararla con lo que Rissardo denomina como "cliché" para el caso francés y con la denominada "marca país" que Gustavo Sorá identifica en su periodización. ¿Cómo se manifiesta la resistencia de ciertas literaturas brasileñas en su recepción española? Aquí hemos de recordar la propuesta de Italo Moriconi sobre el mercado y los premios como filtro de calidad/valor literario (2006, 70); y retomar el diálogo que sobre la resistencia al mercado proponían Gallego Cuiñas y Locane, aplicado ahora al caso de la literatura brasileña.

Es cierto que para nuestro análisis es de suma importancia tener presentes los datos y claves aportadas por los autores que abordan la recepción en España. No obstante, es necesario adentrarnos más en dinámicas de mercado editorial, apoyándonos en casos concretos que sostengan nuestra investigación; asimismo, es necesario delinear la repercusión de los mediadores en la conformación de un horizonte de expectativas español para el siglo XXI; y problematizar el modo en que esa (re)significación se

⁵⁵ Veremos en el próximo capítulo como hay un amplio sector de la crítica brasileña dedicado al análisis de nuevas y diferentes producciones literarias brasileñas.

convierte en una marca de exportación literaria, comercial e identitaria. Todo ello en aras de determinar el valor literario de su literatura en recepción.

Cabe insistir en que los autores mencionados en el debate de la circulación internacional brasileña no son los únicos que han participado sobre la cuestión, hay otros a los que no nos hemos referido o hemos aludido muy superficialmente y que trabajan en temas y líneas metodológicas similares o que complementan a las mencionadas: Beatriz Resende, Florencia Garramuño, Regina Dalcastagné, Antonio Candido, Ángel Rama, Paulo Tonani, Heloisa Buarque de Hollanda, Lucia Tennina, Mariano Siskind, entre otros, en los que nos iremos deteniendo dependiendo de nuestro caso concreto de análisis. No obstante, si hemos comenzado este estado de la cuestión apelando a la biblioteca de Achugar es para justificar precisamente esta omisión u "olvido"; no se puede comenzar interpretando desde la "saturación", desde el "*aleph*" –al que él mismo se refiere remitiendo a Borges– pero tampoco se puede empezar desde la nada. Es necesario comenzar por algunos hilos sobre los que irán surgiendo otros para trenzar algunas cuestiones que suponemos centrales, y que nos van a permitir ensayar algunas respuestas. El marco teórico propuesto también podría ser extendido infinitamente, siempre hay autores no aludidos o mencionados indirectamente por otros autores, como nos recuerda Achugar, en palabras de Borges: "hablar es incurrir en tautologías" (1994, 49). Los críticos e investigaciones seleccionados actúan como pilar para enmarcar el estado de la cuestión –circulación internacional y recepción en España– que hemos propuesto. Asimismo, nos van a servir de referencia fundamental para armar nuestros análisis y elaborar nuestras respuestas, pero, sobre todo, para direccionar preguntas clave como motor de nuestra investigación:

¿Cómo afecta la intervención del mercado en el modo de articularse y representarse la literatura? ¿De qué interpretaciones, negativas y positivas, se tiñe la afección del mercado? ¿Cómo afecta a la construcción simbólica de la literatura brasileña en recepción? ¿Cómo a la definición y activismo del propio autor? ¿Cómo a la creación de una nueva marca? ¿De qué procesos, qué estrategias, qué fuerzas, qué agentes y dispositivos se sirve? ¿Cuál es el papel de los diferentes mediadores en ese proceso de recepción? ¿Cómo son atravesados por el mercado? ¿Dónde se juega el valor y cómo afecta a la construcción y circulación internacional de una literatura? ¿Cuál es la importancia de la visibilidad literaria internacional para la recepción española? ¿Cómo de relevante es la creación de un diálogo internacional para la conformación de una

literatura nacional (brasileña)? ¿Cuál es el valor de la literatura brasileña en España en el siglo XXI? ¿Es posible encontrar respuestas absolutas en todos estos interrogantes?

CAPÍTULO 2

Marca Brasil. Procesos de (re)significación del siglo XX al XXI

A um filho parecido com o pai diz-se com orgulho: Tal pai, tal filho. Quanto maior a semelhança, maior a ênfase orgulhosa no *tal* que se repete. E o reconhecimento de algum gesto, de alguma característica paterna marcante, seja ela física ou intelectual, costuma ser o que de mais sublime se vê no filho. Dele se exige, quando nada, a duplicação de qualquer marca registrada na família. Dele se espera a semelhança, a continuidade, a repetição.

Flora Süssekind, *Tal Brasil, qual Romance?*

Los términos, nombres de escuelas o de grupos, nombres propios, sólo tienen tanta importancia porque hacen las cosas: señas distintivas, producen la existencia en un universo en el que existir es diferir, «hacerse un nombre», un nombre propio o un nombre común (el de un grupo). *Falsos conceptos*, instrumentos *prácticos* de clasificación que hacen las similitudes y las diferencias al nombrarlas, los nombres de escuelas o de grupos que han proliferado en la pintura reciente [...], los producen los propios artistas o sus críticos titulares en la *lucha por el reconocimiento* y cumplen la función de *signos de reconocimiento* que distinguen a las galerías, a los grupos y a los pintores y, también, los productos que fabrican o que proponen.

Pierre Bourdieu, *La reglas del arte*

1. Introducción

Cuando teorizábamos sobre la recepción distinguíamos entre dos principales procesos: la (re)presentación, entendida en términos materiales, y la (re)significación, entendida en términos simbólicos, ambos íntimamente relacionados con la conformación de los diferentes valores que definen al objeto literario. Cuando nos centramos en el proceso de (re)significación hemos de tener presente sus efectos sobre dos de los tres tipos de valores literarios sobre los que hemos reflexionado. Por un lado, sus efectos sobre el *valor simbólico*—en el sentido en que Bourdieu lo teoriza—, es decir, todo aquel capital que el objeto incorpora por medio de la legitimación de diferentes instancias y mediadores (la institución escolar, el papel de los premios, las editoriales, eventos y ferias internacionales y medios de comunicación de masas). Por otro lado, hemos de atender al *valor como calidad literaria*—literariedad en el sentido de Escarpit—, que, como vimos, es arma en el proceso de pugna entre diferentes instancias de legitimación por el poder de la verdad dentro del espacio literario, pero no necesariamente está

vinculado con el valor simbólico que un objeto ha adquirido por medio de la legitimación institucional. Por último, hemos de tener en cuenta que el *valor económico* será abordado más detenidamente en lo que respecta a los procesos de (re)presentación –por medio del mercado editorial principalmente–;⁵⁶ esto, no obstante, no quiere decir que no tenga efectos directos en el proceso de (re)significación, ya que algo que no se presenta materialmente–como producto de intercambio económico–, esto es, que no se publica, puede ser difícilmente (re)significado en el espacio de recepción.

Nuestro principal objetivo es, por tanto, observar las modificaciones que se han ido produciendo en el horizonte de expectativas español sobre la literatura brasileña en el siglo XXI, y sobre todo como consecuencia del aumento de publicaciones que se ha originado en estos últimos años⁵⁷ al que nos hemos referido en la introducción. Para ello, será necesario trazar algunas claves de cómo la literatura brasileña ha sido significada hasta el momento, en aras de determinar qué diferencias observamos en el presente respecto de aquel modo de lectura. Asimismo, habremos de tener en cuenta cómo la literatura brasileña actual es significada en su lugar de enunciación y qué diferencias se producen en el proceso de recepción español, no sólo como forma de calibrar la distancia de significados que connotan a la "nueva literatura brasileña" en una orilla y otra, sino como forma de identificar qué literaturas se *resisten* al proceso de recepción, bien siendo inmunizadas –no forman parte de las marcas que definen su literatura–, bien sufriendo un sesgo y modificación trascendental en el modo en que eran significadas en su lugar de enunciación. Teniendo en cuenta la inserción limitada que la literatura brasileña, sobre todo la nueva literatura producida en el siglo XXI, tiene dentro de la institución académica española –y que hemos delineado en el estado de la cuestión–, es importante preguntarnos qué agentes principales son los encargados de (re)significar esa literatura y el impacto que estos tienen a nivel de visibilidad, en aras de determinar su valor simbólico en el espacio de recepción español. Tomamos, pues, la noción de "marca" como clave interpretativa, debido principalmente a la doble acepción que la define, comercial e identitaria, esto es, económica y simbólica.

2.Marca(s) del siglo XX: exotismo y brutalismo

En los últimos años diversos estudios han debatido sobre el establecimiento de una marca literaria brasileña y los cambios producidos en ella como consecuencia del nuevo

⁵⁶ Abordaremos la cuestión en los capítulos 3 y 4 principalmente.

⁵⁷ Nos centraremos más detenidamente en esta cuestión en el capítulo 4

posicionamiento económico y político que la mencionada revista *The Economist* anunciaba a comienzos de siglo. En un análisis de Carmen Villarino sobre las formas de apropiación de la literatura brasileña por parte del mercado internacional (2010), la autora se pregunta si el impulso de políticas culturales como la Feria Literaria de Frankfurt o el Salón del Libro de París, que han tenido a Brasil como país de honor en 2013 y 2015 respectivamente, así como el impulso dado a proyectos de traducción por parte de la Biblioteca Nacional, han tenido como consecuencia una modificación en la manera que se recibe y consume a nivel internacional la literatura brasileña, y para ello centraliza la cuestión de la marca como clave principal:

A pergunta poderia ser se hoje existe já uma marca que se detecte a nível internacional como 'made in Brazil' para a literatura brasileira –do mesmo modo que existe para outros produtos culturais como a música ou, mais recentemente, o cinema– ou, como parecem indicar alguns editores, funciona mais o nome concreto de um escritor ou escritora e não tanto a origem coletiva. (122)

Esta cuestión presenta dos presupuestos sobre la constitución de una “marca Brasil”: por un lado, la posible gestación de una marca hasta el momento inexistente, en contraste con otras manifiestas como la musical o cinematográfica; y, por otro lado, la sospecha de una visibilidad literaria brasileña a partir de ciertos nombres que no constituirían una marca homogénea de varios autores. Una posible respuesta es desarrollada en otro artículo en el que la autora retoma esta cuestión de manera central (2014); reflexiona sobre los cambios que la marca Brasil experimenta según estudios como los del *Country Brand Index*,⁵⁸ que situaba a Brasil en 2011 como una de las marcas que había experimentado un mejor posicionamiento (del puesto 41 al 31) después de la confirmación de la realización en suelo brasileño de eventos internacionales como la Copa del Mundo de 2014 o los Juegos Olímpicos de 2016. En esta misma línea, defiende que ciertas políticas culturales nacionales e internacionales promovieron la visibilidad del país y la modificación de una imagen que hasta el momento lo había caracterizado: mientras que el proyecto de la Biblioteca Nacional aumentó la visibilidad y difusión internacional de la literatura brasileña, otros eventos como la Feria del Libro de Frankfurt modificaron el estereotipo desde el que

⁵⁸ Un proyecto realizado por la empresa Future Brand, que cumple desde 2005 el objetivo de medir la marca de algunos países según opiniones procedentes de otros países, teniendo en cuenta diferentes categorías como clima, negocios, turismo, patrimonio y cultura, calidad de vida y sistema de valores.

normalmente había sido consumida su literatura; Villarino recoge estos testimonios de medios de comunicación sobre declaraciones de organizadores del evento (2014, 69): "Feira de Frankfurt mudou a imagen do Brasil no exterior, dizem organizadores" (Frey 2013); "[...] programação literária e cultural ajudou a quebrar clichês e aumentar o interesse pelo país" (Frey, 2013); "Director da Feria de Frankfurt diz que evento destruiu imagem de Brasil colorido" (Machado y Cozer 2013). Podemos ver, por tanto, como hay una apelación a una marca brasileña anterior, es decir, un horizonte de expectativas determinado por el "cliché" de un "Brasil colorido" que, sin embargo, está en proceso de transformación, según determinaban los titulares de la Feria del libro de Frankfurt seleccionados por Villarino.

En este sentido caminan las investigaciones de Agnes Rissardo, cuando en un análisis sobre la imagen que Brasil está adquiriendo a partir de eventos internacionales como los mencionados (2015b), la autora hace alusión a la deconstrucción de un estereotipo o, como ella también denomina, "cliché", que había determinado la literatura brasileña hasta prácticamente final del siglo XX, y del que se hace eco la Feria de Frankfurt mediante el polémico⁵⁹ discurso de apertura realizado por el escritor brasileño Luiz Ruffato: "Ora o Brasil surge como uma região exótica, de praias paradisíacas, florestas edênicas, carnaval, capoeira e futebol; ora como um lugar execrável, de violência urbana, exploração da prostituição infantil, desrespeito aos direitos humanos e desdém pela natureza" (Ruffato por Rissardo 2015b, s.p). Si bien las dos investigadoras hacen alusión a estereotipos diferentes –Villarino como un país colorido y Rissardo como un país que oscila entre lo exótico y lo violento–, ambos parecen provenir de una misma imagen que es proyectada y rechazada en la Feria del Libro de Frankfurt: los clichés de una literatura colorida (Villarino 2013) y una literatura exótica y de violencia urbana (Rissardo 2015b) que se declaran como marca del pasado en dicho evento internacional. Ahora bien, se hace necesario aclarar a qué nos referimos con el término "exótico" y si guarda alguna relación con aquella imagen "colorida" a la que Villarino hace referencia y en qué medida se presenta como un opuesto de aquella violencia urbana que, según Rissardo, ha constituido el otro polo desde el que ha sido visibilizada la literatura brasileña en el exterior.

⁵⁹ Tras la realización del mismo, surgieron numerosas críticas positivas y negativas que generaron una amplia discusión en el ámbito académico; sirve como ejemplo el artículo académico "O discurso de Luiz Ruffato em Frankfurt: polêmica, recepção inicial e paradigmas em disputa" (da Silva Alves, 2016).

2.1. Exotismo

La cuestión del exotismo asociado a la construcción de una marca literaria latinoamericana ha sido debatida ampliamente, sobre todo en lo que respecta a su vinculación con el fenómeno del *Boom* en tanto marca identitaria surgida como producto de mercado internacional. Gallego Cuiñas en "El *Boom* en la actualidad" (2017b), tomando como referencia una amplia tradición crítica que se ha centrado en el *Boom* como objeto de análisis, reflexiona sobre la influencia que la construcción de esta marca exótica latinoamericana ha tenido en la construcción y recepción de una tradición literaria latinoamericana posterior:

Es innegable que, desde la irrupción del *boom*, la novela latinoamericana ingresó sin ambages en el horizonte de la modernidad, esto es: en el canon occidental. Pero hay que tener en cuenta que lo hizo asimilada a determinados paradigmas de recepción: el realismo mágico y el compromiso político, que la encasillaron en una imagen exótica –al calor del fundamentalismo macondista que propició *Cien años de soledad*– y utópica –en consonancia con la revolución cubana– alimentada por prejuicios eurocéntricos. Así quedó cristalizada en el imaginario occidental una identidad unívoca para América Latina, como una esencia atemporal que habría de ser expresada *in perpetuum*, y no como lo que realmente fue: la construcción –ideológica, contingente– de un relato. (Gallego Cuiñas 2017b, 50)

Si tenemos en cuenta las reflexiones críticas aportadas en el monográfico dirigido por Rama, *Más allá del Boom: literatura y mercado* (1981), especialmente el artículo de Candido sobre el caso brasileño, vemos cómo se ponen en el centro del debate cuestiones sobre el *Boom*, su surgimiento, características principales y efectos directos en las producciones latinoamericanas posteriores; debate éste en el que Brasil es apuntado como caso controvertido, en tanto la crítica no termina de conciliar una perspectiva unívoca sobre si considerarlo o no dentro del fenómeno del *Boom* latinoamericano, y en caso afirmativo, cuáles serían las particularidades específicas que lo determinarían. En este sentido, las reflexiones aportadas por Gallego Cuiñas (2017b) nos sirven como base para articular una respuesta paliativa: lo importante no sería si Brasil participó o no de esa marca, sino con qué marca ingresa "en el horizonte de la modernidad", esto es, "en el canon occidental", en tanto que será el horizonte de expectativas construido sobre ella la que determinará su posterior recepción. De este modo, conviene destacar que si para el caso de la literatura hispanoamericana –no tenemos en cuenta aquí el caso de Brasil– el *Boom* ha servido como eje desde el que articular su recepción posterior, no sucede igual para el caso de la literatura brasileña, ya

que –aunque haya podido ser o no atravesada por el *Boom*– su ingreso en el "horizonte de la modernidad" o "canon occidental" –como refería Gallego Cuiñas–, ha sido abordado desde un eje de significación diferente. Ahora bien, ¿cuál es la marca literaria desde la que Brasil entra a formar parte de ese "horizonte de la modernidad"?, ¿cómo se articula y (re)significa ese exotismo como marca de significación?

No es trivial que Agnes Rissardo, para el caso de la recepción francesa, señale como causa del surgimiento de un primer "cliché"–el del "Brasil exótico, tropical e carnavalizado"– al creciente interés durante los años 30 y 40 de antropólogos, como Lévi-Strauss y Roger Bastide, por las culturas indígena y africana respectivamente, con una especial predilección por el nordeste brasileño. Este panorama, según la autora, vino acompañado, sobre todo a partir del año 45, por un aumento vertiginoso de autores publicados en Francia, principalmente mediante traducciones que, como las de Gilberto Freyre, Graciliano Ramos o Jorge Amado, exportaron imágenes diferentes del Brasil nordestino,⁶⁰ que acabaron determinando el horizonte de expectativas desde el que ha sido recibida la literatura brasileña en Francia hasta los años 80-90, momento en que comenzará a construirse un nuevo cliché literario como Brasil violento (Rissardo 2013). Teniendo en cuenta nuestro corpus de autores (anexo 1) podemos comprobar que en el caso de la recepción española la mayor parte de los autores brasileños no comienzan a ser publicados hasta los años 70, es decir, hay una recepción más tardía que para el caso francés,⁶¹ a pesar de ello sí podemos ver en esas publicaciones rastros de esta marca regionalista sobre el nordeste en la recepción española: la primera obra publicada en España de la que se tiene registro es *Canganceiros* de Lins do Rego, que presenta la literatura de ambientación y temática nordestina en España; antes de los 70 también Guimarães Rosa, con la novela *Gran sertón: Veredas*⁶² y una primera novela de Jorge Amado, muestran la predominancia del interés español hacia obras que se enmarcan en esa línea nordestina que, no obstante, se configura de forma muy heterogénea en los diferentes autores; asimismo, el protagonismo de Jorge Amado, que se posicionará desde ese momento y hasta final de siglo como el autor brasileño más publicado en lengua española, muestran el interés que este tipo de literatura sigue despertando en las

⁶⁰ Cabe tener presente que aunque Agnes Rissardo (2013) o Gustavo Sorá (2003) incluyen a estos autores dentro de una misma marca nordestina, como veremos más adelante, existen regionalismos nordestinos diferentes que los diferencian a unos de otros, incluso dentro de una misma estética regionalista, los autores practican formas diferentes de una misma estética.

⁶¹ Graciliano Ramos o Gilberto Freyre no son traducidos hasta los años 70, mientras que en Francia, según la autora, ya habían llegado en los años 40

⁶² El sertón (o sertã en portugués) zona rural del interior del país que hace alusión a la palabra "desierto" (desertão) debido a las condiciones climáticas, que hacen a la tierra seca y de difícil cultivo.

editoriales españolas durante los años 70 y en adelante, conviviendo con el nuevo estereotipo de "Brasil violento" que en los años 80 comienza a fraguarse en Francia (Rissardo 2013y 2015b) y que también, como veremos más adelante, se dejará sentir en España mediante autores como Rubem Fonseca.⁶³

Estos intereses editoriales que se dan en Francia y España por publicar un tipo concreto de literatura brasileña, con predilección por Jorge Amado, son síntoma de un modo de recepción del que también se hacía eco Gustavo Sorá (2003): la presencia en Argentina de un tipo de literatura brasileña regionalista nordestina venía de la construcción, exportación y promoción de un marca brasileña creada entre los años 30 y 40 del siglo XX, mediante proyectos ideados en la conocida como "era Vargas". Según Sorá, los principales nombres de este movimiento literario nacional fueron: 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 (2003, 104). Este panorama contextualizaría el tipo de literatura que comenzaba a fraguarse como marca nacional: "pobres desarraigados del interior nordestino, región consagrada por Euclides da Cunha en *Os Sertões* (1902) 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 legitimado e impulsado por una serie de medidas nacionales: por un lado, la promoción de ensayos de carácter sociológico y propagandístico, que apoyaban el tipo de descripciones regionales propias de la novela nordestina;⁶⁴ y junto a esta estrategia se construyó todo un entramado de organismos de difusión cultural a través de los que "se monopolizó toda expresión simbólica que exaltara el orgullo por lo nacional", desde el apoyo y cooptación estatal de "intelectuales de renombre que con sus obras contribuían a la definición de un nuevo tipo humano y de una nación singular", hasta la edición y difusión de una serie de colecciones⁶⁵ literarias que pretendían construir un retrato auténtico genuino del "pueblo" brasileño y una marca de exportación cultural (2003, 105).

Si bien las referencias de Rissardo y Gustavo Sorá, así como el corpus de autores elaborado para nuestra investigación (anexo1), sirven como prueba de la predominancia

⁶³ Volveremos sobre este asunto en la periodización de la recepción brasileña en España que estableceremos en el capítulo 4.

⁶⁴ *Casa Grande y Senzala* de Gilberto Freyre, *Raíces do Brasil* de Sérgio Buarque de Holanda y *Formação do Brasil Contemporâneo* de Caio Prado Júnior.

⁶⁵ Sorá hace referencia específica a las colecciones que la editorial José Olympio reunió en 1935 con los títulos de Jorge Amado y Lins do Rego: *Romances da Bahia* y *O ciclo da Cana de Açúcar*.

de una marca literaria brasileña construida a partir de un ambiente y temáticas nordestinas, esto no nos facilita una explicación de su vinculación con el estereotipo "exótico" o "colorido" al que se hizo referencia en la Feria del Libro de Frankfurt (Rissardo 2013, Villarino Pardo 2014). Asimismo, estas conclusiones también nos colocan ante problemáticas en la que cabría detenernos: el estereotipo de nociones como "nordestino" –hay varias culturas y geografías nordestinas y hay varias estéticas regionalistas sobre el nordeste–; como el de "regionalismo" –que parece estar íntimamente asociado para el caso brasileño con el nordeste–; y el de "exótico", cuyo significado tampoco se trabaja en profundidad por ninguno de los autores mencionados, quedando limitado a su acepción de "estereotipo". Hemos de tener presentes, por tanto, las siguientes incógnitas: ¿Qué significa una literatura exótica?, ¿el exotismo se construye como marca de exportación o como marca de recepción?, ¿qué relación es la que vincula el nordeste con el regionalismo y el exotismo desde el que es significado?, ¿hay diferentes formas de exotismo?

Daré a continuación algunas claves para entender cómo ha sido definido el regionalismo brasileño, basándonos en ciertas reflexiones elaboradas por Antonio Candido (1989) en "A nova narrativa" y en "Literatura e subdesenvolvimento". No obstante, hay que aclarar que no pretendemos aquí dar una definición absoluta del regionalismo brasileño ni limitar su teorización a las propuestas de Candido; perseguimos, no obstante, delinear algunos trazos que nos permitan interpretar de qué rasgos comunitarios –aludiendo aquí a la cuestión de la comunidad que habíamos antecedido en la introducción– se apoya la noción de "marca" a la que se vienen refiriendo Rissardo, Villarino y Sorá en sus investigaciones. Antonio Candido construye en los mencionados artículos una vinculación entre el exotismo y la estética regionalista brasileña, que en su análisis parece recaer sobre la cuestión temática nordestina y que se manifiesta de forma diferente según la etapa del regionalismo. Según Candido, en la tradición literaria brasileña siempre ha existido un juego dialéctico entre el elemento *regional, particular o centrífugo*, y el elemento *urbano, universal y centrípeto* (1989, 202). No obstante, según el autor, el carácter persistente y el peso que adquiere el estilo regionalista, no solo en Brasil, sino también en el resto de Latinoamérica, se debe a su carácter de país "subdesarrollado":⁶⁶ "A idéia de prática se vinculava estreitamente à de

⁶⁶ Según Candido, el regionalismo es un estilo que se da en literaturas diferentes, como la inglesa o la francesa, pero serían regionalismos que se presentarían como moldura, en tanto que abordan problemas similares a obras de carácter urbano; se presentan, por tanto, como formas secundarias en medio de una

natureza e em parte extraía dela a sua justificativa. Ambas conduziam a uma literatura que compensava o atraso material e a debilidade das instituições por meio da supervalorização dos aspectos regionais, fazendo do exotismo razão de otimismo social" (1989, 140). Según las reflexiones de Cândido, podemos deducir que la presencia del regionalismo venia de la mano de un naturalismo, cuya permanencia se da hasta día de hoy; en palabras de Candido:

É o que ocorre com o Naturalismo no romance, que chegou um pouco tarde e se prolongou até nossos dias sem quebra essencial de continuidade, embora modificando as suas modalidades. O fato de sermos países que na maior parte ainda têm problemas de ajustamento e luta com o meio, assim como problemas ligados à diversidade racial, prolongou a preocupação naturalista com os fatores físicos e biológicos. [...] Por isso, quando na Europa o Naturalismo era uma sobrevivência, entre nós ainda podia ser ingrediente de fórmulas literárias legítimas, como as do romance social dos decênios de 1930 e 1940. (1989, 149)

Esta propuesta habría sido defendida para el caso concreto de Brasil por la crítica brasileña Flora Süssekind en *Tal Brasil, qual romance?* (1984) que identifica una tradición naturalista que ha definido a su literatura como una marca identitaria de la que es difícil zafarse: "Meio filho prodigo, meio espelho, meio fotografia; é numa busca de unidade e de especificidades que possam fundar uma identidade nacional que se costuma definir a literatura no Brasil" (1984, 36). Para Süssekind, tanta es la ansiedad por esa búsqueda de los "orígenes" —que nunca dejan de ser una utopía— que se "chega a abdicar de seu caráter literário em prol dessa busca", como si la literatura no fuera más que un "simple canal, objetivo, especular e fotografico, para que num filho se projete aquele que lhe deu o nome, numa obra quem a escreveu, num texto a imagem do país de onde se origina" (1984, 35). Este naturalismo, no obstante, no es unívoco sino que difiere según qué autor o intereses comunes generacionales; la autora identifica tres grandes etapas naturalistas: la correspondiente al cambio de siglo, que comienza en 1890 y corresponde con una línea positivista o cientificista, basada en una documentación experimental y fisiológica; los años 30, que corresponde con la

gran cantidad de formas que ocuparían un primer plano. Sin embargo, en países como Grecia, Italia o España, que Candido considera en un lugar menos desarrollado, el regionalismo se torna una fórmula protagonista "capaz de producir obras de categoría" (1989, 157).

documentación económica;⁶⁷ y los años 70, correspondiente con las ciencias de la comunicación, donde se da una documentación de tipo periodístico (1984, 87). A pesar de estas diferentes etapas, en todos ellos se repite el privilegio de la "observação, da objetividade, do estreitamento das relações entre ficção e ciência", así como la "tentativa de estabelecer analogías e identidades" (1984, 88).

Aunque de forma diferente, Candido también identifica una serie de etapas en la forma en que se desarrolla el regionalismo –que si bien no es exactamente un sinónimo, sí funciona, como veremos, como una forma concreta de naturalismo–. Estas dos etapas corresponden, según el autor, a un periodo de autoconciencia y de reacción al subdesarrollo: hasta 1930 pervivía en Brasil la noción de "país nuevo", que aún no pudo realizarse y al que se le atribuía una pujanza virtual; a partir de ese momento en adelante, comenzó una conciencia de "país subdesarrollado", basado en la atrofia y la pobreza, con una perspectiva de aquello que falta mayor de que aquello que sobra (Candido 1989, 139). Desde un punto de vista al otro, se producen, según el autor, tres tipos de regionalismos diferentes:

a) Un primer regionalismo

Este se desarrolla durante el Romanticismo y hasta principios del siglo XX, con representantes como José de Alencar o Bernardo Guimarães –autores mencionados en el manual de historia de la literatura de Bosi, que sigue una periodización regionalista similar a la propuesta por Candido (1989, 140)–. Para el autor, este primer regionalismo se correspondería con la perspectiva de Brasil como "país nuevo", donde la exaltación por la naturaleza y la sobrevalorización de aspectos regionales compensan el atraso material y la debilidad institucional, exponiendo así un regionalismo optimista. Se puede ver, por tanto, en este primer periodo regionalista, una diferencia entre tierra (naturaleza) y patria (institucional), en la que la grandeza de la segunda sería equivalente a la pujanza de la primera: "terra bela – pátria grande" (1989, 141). Este regionalismo es descrito por el autor como una fase fundamental de la literatura brasileña porque corresponde con un momento de descubrimiento y reconocimiento de la realidad del país, que si bien en esta etapa se presenta como una idealización y valorización de lo original y propio brasileño, en otras fases se irá tornando una forma de crítica sobre las carencias que implica su posición como país subdesarrollado. Bosi

⁶⁷ Süsskind nos recuerda las palabras del escritor Graciliano Ramos en "O fator econômico no romance brasileiro": "No podemos tratar convenientemente das relações sociais e políticas, se esquecermos a estrutura econômica da região que desejamos apresentar em livro" (1970, 258)

(1994) recoge una descripción muy visual de Nelson Werneck sobre la estética propia de este tipo de literatura regionalista o "sertaneja":⁶⁸

Transferem ao sertanejo, ao homem do interior, àquele que trabalha na terra, o dom de exprimir o Brasil. Submetem-se ao jugo da paisagem, e pretendem diferenciar o ambiente pelo que existe de *exótico*[el destacado es nuestro] no quadro físico –pela exuberância da natureza, pelo grandioso dos cenários, pela pompa dos quadros rurais. Isto é o Brasil, pretenderam dizer. E não aquilo que se passa no ambiente urbano, que copia o exemplo exterior, que se submete às influências distantes.(Werneck por Bosi 1994, 142)

Ya Werneck caracteriza este primer regionalismo como exótico, al describir de manera grandiosa y exuberante la naturaleza brasileña, es decir, hace de Brasil un lugar idealizado, a partir de la descripción documental de su naturaleza propia. Para Candido, este exotismo depende, en primera instancia, del perspectivismo paternalista desde el que es abordado y de la distancia desde la que es trabajado el objeto narrativo: en vez de asumir la primera persona, de manera que el sujeto y el objeto de enunciación coincidan, se mantiene el uso de la tercera persona, hasta el momento poco utilizada debido a la firmeza con la que los escritores pretendían afirmar y legitimar su posición dentro de la jerarquía social.⁶⁹ Podemos verlo con el ejemplo de José de Alencar y la novela *Iracema*, publicada en España por primera vez en el año 2000 (Editorial Obelisco):

Lejos, mucho más lejos de aquella sierra que todavía azulaba en el horizonte, nació Iracema.

Iracema, la virgen de los labios de miel, que tenía los cabellos más negros que el ala de la *grauína*, y más largos que su talle de palmera.

El panal de la *jati* no era tan dulce como su sonrisa, ni la vainilla exhalaba en el bosque como su aliento perfumado.

Más rápida que el ñandú salvaje, la virgen morena corría por las selvas de Ipu, donde campeaba su guerrera tribu, de la gran nación *tabajara*. El pie grácil y desnudo, apenas rozando, casi alisaba la verde felpa que vestía la tierra con las primeras aguas.

Cierto día, el cenit, descansaba en un claro de la floresta. Le bañaba el cuerpo la sombra de la *oiticica*, más fresca que el rocío de la noche. Las ramas

⁶⁸ Relativo a sertão o sertón.

⁶⁹ Candido establece una diferencia entre la estética propia de la tradición naturalista europea y la brasileña: "Na tradição naturalista o narrador em terceira pessoa tentava identificar-se ao nível do personagem popular através do discurso indireto livre. No Brasil isto era difícil por motivos sociais: o escritor não queria arriscar a identificação do seu *status*, por causa da instabilidade das camadas sociais e da degradação do trabalho escravo. Por isso usava a linguagem culta no discurso indireto (que o definia) e incorporava entre aspas a linguagem popular no discurso direto (que definia o *outro*)" (1989, 212)

de la acacia silvestre esparcían sus flores sobre los húmedos cabellos. Ocultos en el follaje, los pájaros acariciaban el canto. (2000, 12)

El autor llena la descripción de una amplia ornamentación desde un punto de vista positivo e idealizado, con numerosas referencias a la naturaleza propia de la región cearense del nordeste brasileño,⁷⁰ convirtiéndolo en un paraíso bucólico que sirve de marco para situar al indígena, al que no describe trabajando la tierra, sino obteniendo beneficios de ella. Sólo en este pequeño extracto vemos que la naturaleza sirve como analogía de la belleza salvaje de la protagonista, a la que podemos considerar como una extensión del propio espacio físico que habita. La naturaleza es tomada como marco bucólico donde se sitúan a los personajes disfrutando de ella, en el caso concreto, de Iracema descansando bajo la sombra de un árbol o corriendo por los alrededores del campamento, como si hubiera una afectación positiva entre la protagonista y la región que habita: ella alisa la hierba a la vez que corre, la oiticica le presta su sombra y la acacia silvestre esparce sus flores sobre el cabello de la joven.

A esta descripción se suma la utilización de un lenguaje culto en tercera persona –ya lo mencionaba Candido– mediante el que se muestra una perspectiva idealizada, estereotipada y alienada de la tierra y los personajes que la habitan, dando lugar a una distancia desde la que el autor/narrador se sitúa para describir; asimismo cuando cede la voz a los propios personajes, no hay una adaptación a ninguna variedad lingüística, sino que se sigue manteniendo el mismo tono culto. Este alejamiento daría lugar a –como manifestaba Candido– una suerte de exotismo, que aumentaría aún más en el caso de un receptor, como el español, que no esté familiarizado con elementos propios de la naturaleza cearense: habla del ala de la *graúna* o del panal de *jati*, de la *oiticica* o de la tribu tabajara. El desconocimiento de esta realidad, que es explicada en la edición española mediante pies de página, connota una realidad que resulta *extraña* y a partir de la que se construye un horizonte de expectativas sin marco referencial previo, que incrementa su significación exótica.

b) Segundo regionalismo

Es datado a partir de 1930 y Candido lo denomina "preconciencia de subdesarrollo", ya que toma una conciencia de atraso y se torna un estilo que pretende desenmascarar el

⁷⁰ Si bien en la versión española hay varias alusiones indirectas a Ceará como la región donde se ambienta la novela, principalmente por medio del uso de pies de página, en la versión brasileña (Acervo digital, Fundação Biblioteca Nacional) se hace una mención más directa en la introducción –que es anulada en la traducción al español– donde el autor explica que la novela está dedicada a su tierra natal, que es Ceará.

encanto pintoresco, el ornamento y la alienación que implicaba el regionalismo de la fase anterior: "eles [los personajes protagonistas] desvendam a situação na sua complexidade, voltando-se contra as classes dominantes e vendo na degradação do homem uma consequência da espoliação econômica, não de seu destino individual" (1989, 160). Algunos de los nombres destacados de este segundo movimiento son, según Candido: Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos, José Lins do Rego y Jorge Amado, es decir, aquellos mismos nombres que Gustavo Sorá identificaba como los autores de la marca país construida durante la era Vargas; el mismo Candido habla de esta segunda fase como de "romance do Nordeste", "romance social" e "indigenismo". Vemos, por tanto, la alusión directa del autor al regionalismo de este segundo periodo como vinculado a la región nordestina, que queda estereotipada a partir de la literatura desarrollada por estos autores, principalmente fraguada por el imaginario del sertón. Esto no deja de ser contradictorio, ya que la literatura de Jorge Amado no se produce en la misma zona geográfica que la de Graciliano Ramos, mientras que el primero enmarca parte de su literatura en Salvador de Bahía, que es una zona costera; el segundo la enmarca en la zona del interior, es decir, del sertón. Candido describe este segundo periodo como un momento fundamental de transformación del regionalismo, "ao estirpar a visão paternalista e exótica, para lhe substituir uma posição crítica frequentemente agressiva, não raro assumindo o ângulo do espoliado, ao mesmo tempo que alargava o ecúmeno literário por um acentuado realismo no uso do vocabulário e na escolha das situações" (1989, 203). Podemos verlo en este extracto de *Cacao* de Jorge Amado:

Las nubes cubrieron el cielo hasta que empezó a caer una fuerte lluvia. Ni un pedacito de azul. El viento sacudía los árboles y los hombres semidesnudos temblaban. Gotas de agua caían de las hojas y se deslizaban por los hombres. Sólo los burros parecían insensibles a la lluvia. Masticaban el pasto que crecía frente al almacén. A pesar del temporal los hombres continuaban el trabajo. [...]

Honorio subió la ladera y saludó a Colodino:

—Buen día.

—Día asqueroso. Esta lluvia no para más. Y de repente, cambiando de tema:

—Ya bajamos veinte mil arrobas, Honorio.

—Entonces Mané Frajelo está contento.

—Está...

Nosotros ganábamos tres mil quinientos por día y parecíamos satisfechos. Reíamos y bromeábamos. Sin embargo, ninguno conseguía ahorrar ni siquiera un centavo. La despensa se llevaba todo el saldo. La mayoría de los trabajadores le debía al coronel y estaba atado a la plantación. También, ¿quién

entendía las cuentas de João Vermelho, el encargado de la despensa? Éramos todos analfabetos. Debíamos...

Honorio debía más de novecientos mil reis y ahora ni podía tratarse. Un paludismo crónico casi le impedía caminar. Pero igual salía a las seis de la mañana para podar en los sembrados, después de comer un plato de porotos con carne seca. Era un tipo raro aquel Honorio. Negro, fuerte, alto, peleador, estaba en la plantación hacía como diez años. Un buen compañero, capaz de sacrificarse por los otros. A pesar de su gran deuda, el coronel lo conservaba. (2009, 5)

Vemos aquí como Jorge Amado hace una descripción negativa del paisaje nordestino que contrasta con el extracto de Alencar expuesto anteriormente: aquí ya no hay cielo azul y la fuerte lluvia incomoda a los habitantes de la región, que en vez de disfrutar del paisaje, la trabajan para el disfrute de otros. Esta carga crítica a la que aludía Candido aumenta aún más con el uso de la primera persona; el narrador se coloca al mismo nivel del trabajador de la tierra, generando una proximidad y veracidad mayor en aquello que se narra y al mismo tiempo acaba con esa distancia que generaba una perspectiva exótica sobre el objeto tratado. No obstante, esta descripción no deja de ser controvertida pues, al mismo tiempo que se toma una actitud crítica y se expone una realidad más cruda que la del caso anterior, se conforma otro nuevo estereotipo, del que se torna principal representante el personaje Honorio: analfabeto, negro, con defectos físicos como consecuencia de una enfermedad, masacrado físicamente por los años de trabajo. El sertón pasa de ser trabajado desde un estereotipo positivo y bucólico, a ser de nuevo estereotipado, pero desde una visión peyorativa.

c) Tercer regionalismo

Esta tercera fase es denominada por Candido como "superregionalismo" –teniendo como referencia, según él, el surrealismo o superrealismo–, en la que se daría una "consciência dilacerada do subdesenvolvimento", donde quedarían atrás lo pintoresco y documental pero sin reducir la presencia del regionalismo. El principal representante de esta tendencia sería Guimarães Rosa, que se posiciona dentro del regionalismo y lo transfigura. Flora Süssekind (1984) hace al final de su obra una selección de algunos autores brasileños que han logrado desviar el naturalismo mediante lo que ella denomina una "literatura-contra", es decir, que no repite y reduplica utopías en aras de crear una identidad original. Esto ocurre en textos como "os de Machado de Assis, Oswald de Andrade, Guimarães Rosa, fora das molduras naturalistas", o, de otro lado "os de Domingo Olimpos, Graciliano Ramos, Renato Pompeu, que, de dentro do

naturalismo, o fraturam e realizam saltos dialéticos para fora de seus estreitos moldes, de suas obsessivas analogias" (1984, 198).

Guimarães Rosa acude al sertón, esto es, parte de un regionalismo sertanjeo, pero éste, en vez de ser una particularidad de la tierra localizada en una región brasileña, a lo largo de la novela experimenta un proceso de (de)construcción y pasa a ser una particularidad del ser humano, es decir, un regionalismo que deja de serlo al tener una localización potencialmente universal. Se basa en el regionalismo para acabar con el regionalismo, desde una ficción que Candido asemeja a la de Rulfo⁷¹ como equivalente hispanoamericano, y la describe como pluridimensional: "mostrando como é possível superar o realismo para intensificar o senso do real; como é possível entrar pelo fantástico e comunicar o mais legítimo sentimento do verdadeiro; como é possível instaurar a modernidade da escrita dentro da maior fidelidade à tradição da língua e à matriz da região" (1989, 206). Podemos verlo en este extracto de *Gran sertón: Veredas* de Guimarães Rosa:

El señor apachuque, esto es el sertón. Algunos quieren que no lo sea: que situado está el sertón por los campos generales de fuera a dentro, dicen ellos, al final de los rumbos, en las tierras altas, más allá del Urucuia. Tontunas. Entonces, para los de Corinto y del Curvelo ¿esto de aquí no es llamado sertón? ¡Ah, qué más tiene! El sitio sertón se extiende: es donde los pastos no tienen puertas, es donde uno puede tragarse diez, quince leguas, sin topar con casa de morador; es donde el criminal vive su cristo-jesús, apartado del palo de autoridad. El Urucuia viene de las montañas oestes. Pero hoy, de todo hay a su vera: hacendones de haciendas, praderíos de prados de buen rendir, las vegas; cultivos que van de bosque en bosque de maderas, bien gordas, que incluso vírgenes los hay por allí. Los campos generales mucho se extienden. Aquellos campos son sin tamaño. En fin, cada uno lo que quiere aprueba, ya lo sabe usted: pan o torta, según te importa... el sertón está en todas partes. (2008, 13)

Como se desprende de este extracto, Guimarães Rosa no pretende aquí describir una imagen del sertón, ni negativa ni positiva, sino que lo muestra desde una forma pluridimensional: no hay un solo sertón, hay muchos sertones, que cambiarán según la perspectiva desde la que es abordado. Podemos decir, por tanto, que es con este autor

⁷¹Candido hace un equivalente entre Rulfo y Guimarães Rosa porque, aunque la narración esté enunciada desde un regionalismo, los problemas que se manifiestan a partir de lo particular sobrepasan la particularidad regional, reflexionando sobre temáticas universales; al igual que en Guimarães Rosa el sertón termina siendo una cualidad de la persona, en Rulfo la sed y el calor también pasan a ser una característica del hombre que la habita. Asimismo afirma que "o fato de estarem ultrapassados o pitoresco e o documentário não torna menos viva a presença da região em obras como as de Juan Rulfo –quer na realidade fragmentári e obsessiva de *Llano em Llamas*, quer na sobriedade fantasmal de *Pedro Páramo*. (1989, 161)

que el regionalismo deja de vincularse al sertón nordestino como geografía concreta, y deja de estereotiparse para pasar a connotar una realidad de Brasil mucho más compleja: el sertón deja de ser considerado una propiedad de la comunidad –en este caso nordestina– y se torna una característica potencialmente apropiable por cualquier sujeto. Ahora bien, cabe cuestionar si la desaparición del estereotipo regionalista nordestino lleva directamente a la desaparición de un exotismo desde el que se conforma esta primera marca Brasil.

Aunque Candido ve en el fin de la estética regionalista –del que la novela de Guimarães se torna representante– el fin también del exotismo que venía siendo elaborado en relación al regionalismo, cabe destacar una afirmación del autor que no deja de ser contradictoria, en tanto deja entrever que ese exotismo sigue existiendo y se manifiesta en otras estéticas posteriores al regionalismo (212). De esta forma, identifica un exotismo en ciertas formas de narrar de autores–como Rubem Fonseca, al que retomaremos próximamente–, cuando toma como objeto narrativo a un "otro" marginal, a pesar de la desaparición de la tercera persona que caracterizaba al primer regionalismo romántico y que Candido consideraba esencial para la desaparición del exotismo; en palabras de Candido: "Isto leva a perguntar se eles não estão criando um novo exotismo de tipo especial [...]; se não estão sendo eficientes, em parte, pelo fato de apresentarem temas, situações e modos de falar do marginal, da prostituta, do inculto das cidades, que para o leitor de classe média têm o atrativo de qualquer outro pitoresco" (1989, 212). Esta reflexión, sobre la que Candido no se detiene más, diagnostica una situación que sí es analizada en profundidad por Regina Dalcastagné en *Representación y resistencia en la literatura brasileña contemporánea* (2015), donde realiza un análisis sobre los diferentes tratamientos de lo marginal dentro de la literatura brasileña contemporánea, y en concreto sobre la narrativa brutalista de los años 60, es decir, aquella narrativa de violencia urbana a la que hacía referencia Rissardo como segundo cliché. Para Dalcastagné, esa literatura brutalista o de violencia urbana dejaría entrever nuevas formas de exotismo, diferentes a aquellas cultivadas durante el regionalismo. Esto genera nuevas incertidumbres en la determinación de una marca Brasil: si el exotismo no desaparece como marca en la literatura brasileña, ¿en qué radica, pues, el cambio preconizado por ese segundo cliché brutalista al que ya hacía referencia Rissardo?, ¿qué significa hacer un exotismo brutalista?, ¿existen, al igual que en el regionalismo, diferentes brutalismos según el tipo de exotismo que de ellos se desprende?

2.2. Brutalismo

Rissardo hace referencia a la gestación de una nueva marca signada por una literatura de "favela e violência urbana": "Aqui, o brasileiro cordial e alegre cede lugar aos assassinos frios e aos marginalizados pela sociedade contemporânea; e a Bahia mítica de festas e prazeres se transforma no "inferno provisório" dos centros urbanos e favelizados, de imensas desigualdades sociais" (2015, 2). Según las fuentes trabajadas por la autora, esta marca se manifiesta de manera evidente en Francia en torno a los años 90 mediante la publicación de autores como Rubem Fonseca, Patrícia Melo o Paulo Lins. No obstante, en España, este tipo de literatura ya venía (re)presentándose mediante la publicación de obras de Rubem Fonseca en los años 70, aumenta visiblemente de los años 80 con la mayor presencia de sus publicaciones; y es a finales de los años 90 y principios del nuevo siglo cuando esta marca se reafirmaría en España por medio de autores como los mencionados por Rissardo, como Patricia Melo (1997) y Paulo Lins (2003)—autor que nosotros no propondríamos como propio de esta estética brutalista sino más bien de la llamada "literatura marginal" del siglo XXI, en la que nos detendremos más adelante—.

Esta literatura es nombrada por la autora como "brutalista", un término que toma del crítico brasileño Alfredo Bosi (1975) y que hace alusión a una nueva forma de narrar surgida en los años 60 en Brasil como reacción a la tendencia regionalista y al estereotipo por el que muchas de estas obras venían marcadas, inclinando la balanza de nuevo hacia la literatura urbana —recordemos que Candido describía la tradición literaria brasileña mediante la oscilación urbano/regional—, en la que se exhibe y critica la realidad marginal, mediante un lenguaje crudo y brutal que pone nombre al estilo que la define. Este brutalismo es descrito por Bosi como el reflejo literario de una realidad que comienza a manifestarse de lleno a mediados del pasado siglo, cuando ciudades como Rio de Janeiro o São Paulo experimentan una superpoblación masiva al ofrecerse como una vía de escape de zonas de extrema pobreza del nordeste brasileño. Surgen en ese momento una gran cantidad de barrios o comunidades marginalizadas denominadas "favelas" que conviven con las zonas más ricas de la ciudad (Bosi 1975, 18). Schøllhammer, en un panorama sobre las diferentes estéticas que se han desarrollado en la narrativa reciente, se refiere al brutalismo como una literatura que se caracterizaba por las "descrições e recriações da violência social entre bandidos, prostitutas, policiais corruptos e mendigos" y en la que su "universo preferencial era o da realidade marginal, por onde perambulava o delinqüente da grande cidade, mas também revelava a

dimensão mais sombria e cínica da alta sociedade" (2009, 27). Si bien Sússekind no se refiere específicamente a este tipo de novela "brutalista" propia de los 60 y 70 en adelante, sí podemos ver en este tipo de novelas una suerte de naturalismo, en tanto se observa una búsqueda por explicar y documentar a Brasil a partir de la nueva realidad urbana de aquellos años.⁷² En esta escena del cuento de Rubem Fonseca, "Feliz año nuevo", vemos un claro ejemplo de cómo se articula esta estética brutalista.

Robamos un Opala. Seguimos hacia San Conrado. Pasamos varias casas que no nos interesaron, o estaban muy cerca de la calle o tenían demasiada gente. Hasta que encontramos el lugar perfecto. Tenía a la entrada un jardín grande y la casa quedaba al fondo, aislada. Oíamos barullo de música de carnaval, pero pocas voces cantando. Nos pusimos las medias en la cara. Corté con la tijera los agujeros de los ojos. Entramos por la puerta principal.

[...]

Tú, levántate, dijo Zequinha. El canalla había elegido a un tipo flaco, de cabello largo.

Por favor, el sujeto dijo, muy bajito.

Ponte de espaldas a la pared, dijo Zequinha.

Cargué los dos cañones de la doce. Tira tú, la cox de ésta me lastimó el hombro. Apoya bien la culata, si no te parte la clavícula.

Verás como éste va a pegarse. Zequinha tiró. El tipo voló, los pies saltaron

del suelo, fue bonito, como si estuviera dando un salto para atrás. Pegó con estruendo en la puerta y permaneció allí adherido. Fue poco tiempo, pero el cuerpo del tipo quedó aprisionado por el plomo grueso en la madera.

¿No lo dije? Zequinha se frotó el hombro dolorido. Este cañón es jodido.

¿No vas a tirarte a una tía buena de éstas?, preguntó Pereba.

No estoy en las últimas. Me dan asco estas mujeres. Me cago en ellas. Sólo jodo con las mujeres que me gustan.

¿Y tú... Inocencio?

Creo que voy a tirarme a aquella morenita.

La muchacha intentó impedirlo, pero Zequinha le dio unos sopapos en los cuernos, se tranquilizó y quedó quieta, con los ojos abiertos, mirando al techo, mientras era ejecutada en el sofá. (8)

La descripción de estas escenas de violencia (asesinatos, asaltos y violaciones) de un modo crudo y directo es acompañado por el uso de un lenguaje popular y coloquial, que termina resultando en lo que Schøllhammer denomina como "realismo cruel" (2009, 27) o que Antonio Candido (1989, 212) califica como "realismo feroz":

⁷² Algunas de estas novelas brutalistas coinciden, además, con ciertas estrategias propias del "romance-reportagem", identificado por Sússekind como la tercera gran manifestación del naturalismo brasileño: por ejemplo, Ignácio de Loyoa Brandão es tomado por la autora como un ejemplo particular de esta estética basada en el reportaje periodístico, pero también es identificado por Schøllhammer (2009) como uno de los autores que siguieron la estela brutalista de Rubem Fonseca.

"A brutalidade da situação é transmitida pela brutalidade do seu agente (personagem), ao qual se identifica a voz narrativa, que assim descarta qualquer interrupção ou contraste crítico entre narrador e matéria narrada" (1989, 212). Es decir, como indica Candido, una de las grandes novedades de esta literatura es la apropiación de un lenguaje utilizado por parte de una sociedad marginalizada urbana –en el segundo y tercer regionalismo también se habían reflejado variantes del lenguaje marginal, pero de zonas rurales del nordeste–.

Es en la apropiación de ese lenguaje mediante la primera persona donde se produciría el efecto exótico al que se refiere Regina Dalcastagné (2015), la cual se apoya en la clasificación de la novela regionalista ideada por Candido y afirma que este exotismo al que se refiere el autor no se termina con el comienzo del tercer tipo de regionalismo, ya que el exotismo seguiría estando presente de formas diferentes en obras posteriores. La propia Dalcastagné hace una revisión del "exotismo" acudiendo a una definición de Mouralis (1982, 110, 111), para el que sería una forma de codificar lo extraño y desconocido en base a otras categorías intelectuales, es decir, la consideración de la existencia de ese "otro" no tendría como consecuencia el conocimiento del "otro" sino un conocimiento de "yo", ya que la existencia del "otro" estaría sujeta al filtro del observador-narrador, sin el cual no llegaría hasta nosotros. Esta definición de Mouralis es interesante en tanto deposita el efecto del exotismo en el receptor-narrador: enuncia la otredad que observa e interpreta en base a su propio horizonte de expectativas. No obstante, esta definición de Mouralis, como apunta Dalcastagné, podría llevar a pensar que no es posible la narración de un "otro" marginalizado sin caer en estereotipos, proposales o inconscientes; no obstante, la autora demuestra cómo es posible narrar al "otro" sin caer necesariamente en un exotismo. Para ello hace una categorización de la novela contemporánea urbana brasileña en tres bloques diferentes según la forma de representación del "otro" marginalizado racial y económicamente: una literatura "exótica" basada en la estereotipación del otro marginal, una literatura "crítica" que pretende romper con dichos estereotipos y una literatura "desde adentro", es decir, aquella que es enunciada en el espacio que pasa a ser objeto literario, esto es, coinciden enunciador y objeto narrado.

Dalcastagné selecciona tres autores brutalistas como ejemplo de literatura exótica, afirmando así la pervivencia del exotismo en ciertas formas narrativas de la literatura urbana posterior a la regionalista, sin embargo –a diferencia de la reflexión de Candido– no ve ese exotismo en el cambio de la tercera a la primera persona, ya que el

uso de esta primera persona lo único que haría sería disminuir la distancia entre narrador y objeto narrado, pero los estereotipos pueden continuar produciéndose. Para Dalcastagné una literatura exótica estaría compuesta de aquellas obras en las que el tratamiento del "otro" queda marcado "con las facciones que la tradición le dio, deformadas por nuestro miedo, por nuestro prejuicio, nuestro sentimiento de superioridad"; estas serían obras que, "incluso intentando ser críticas, terminan por reforzar esa imagen" (2015, posición 372)⁷³ extraña y distante que resulta en una suerte de exotismo. Si veíamos que Candido identificaba un tipo de neoexotismo en algunos momentos en los que la escritura de Fonseca pasaba de la primera persona a la tercera persona o cuando describía situaciones de su clase social (1989, 212), Dalcastagné apunta directamente a la producción de estereotipos dentro de la narrativa brutalista, que tienen como consecuencia una diferenciación en la forma en que los personajes se construyen y actúan según la clase social a la que pertenecen, un exotismo peligroso en tanto la primera persona oculta y hace más difícil detectar el estereotipo de sus personajes. Para demostrarlo, compara algunas situaciones urbanas que Rubem Fonseca⁷⁴ describe en dos cuentos –"Paseo nocturno I" y "Feliz año nuevo"– protagonizados por personajes de distinta clase social: mientras que en el primero de los cuentos "el ejecutivo mata sin siquiera ensuciar el paragolpes" actuando de una forma fría y calculadora, como si se tratase de un psicópata dentro de la clase media; en el segundo de los cuentos, los muchachos "se revuelcan en la sangre de sus víctimas" y son descritos como "desorganizados", "iracundos" y "envidiosos"(2015, posición 384). Para Dalcastagné, el escenario del primer cuento remite a un *killer* ficcional y "probablemente encontraremos alguna gracia en el ejecutivo"; mientras que en el segundo cuento la escena es construida como una realidad "más cercana a los noticieros policiales", lo que nos hará sentir "más amenazados por los muchachos de favela"; mientras que la violencia y crueldad de la clase social pobre se construyen como una normalidad; en el caso del ejecutivo de una clase social media, la violencia y la crueldad es considerada como una excepción, una anomalía propia de un psicópata(2015, posición 399).

Esto lleva a Dalcastagné a preguntarse si es posible representar a grupos marginalizados desde un lugar de pertenencia diferente sin llegar a tratar al objeto

⁷³ Este es un libro electrónico no paginado, por lo que daré la referencia según la posición de la cita indicada en el libro electrónico.

⁷⁴ También se referirá a otros autores que como Daltón Trevisan o João Antonio parecen caer en esa visión estereotipada de la realidad social brasileña.

narrativo desde una visión estereotipada, paternalista o de dominio. La autora expone que una de las mejores maneras de abordar al "otro" marginalizado es desde una voz que demuestre su incomodidad ante el estereotipo y el prejuicio que lo caracteriza tradicionalmente. Es esto lo que pretende aquella literatura que Dalcastagné denominaba como "crítica", que estaría representada por autores como Sergio Sant'Anna o, más allá de una literatura brutalista, Luiz Ruffato,⁷⁵ que intentan quebrar el estereotipo, bien ampliando el abanico de los personajes y la forma en que son caracterizados –que ya no serían traficantes sanguinarios sino personas de la "clase trabajadora" como obreras o costureras cansadas, "rateros que tropiezan con sus propias piernas o borrachos avergonzados por no lograr mantener a sus hijos" (2015, posición 510)–; o bien describiendo al "otro" mediante un retrato que exhiba la ambigüedad y parcialidad de la propia voz narrativa (primera o tercera persona), haciendo de esta forma una crítica directa a la descripción absoluta de cualquier tipo humano. Además de esta literatura "crítica", Dalcastagné identifica una segunda forma desde la que retratar al "otro" marginal dentro de la literatura urbana mediante una literatura que describe "desde adentro", es decir, donde el objeto narrativo y la voz que lo enuncia coinciden; este sería el caso de autores como Paulo Lins –que Rissardo identificaba dentro de una línea brutalista más reciente y nosotros dentro de una literatura marginal, como veremos más adelante–: autor que nace y se cria dentro de la favela Ciudad de Dios y la retrata desde su experiencia dentro de ese objeto narrativo, por lo que el tratamiento del "otro" no está basada en la estereotipación que da lugar al exotismo.

Según la autora, con estas dos formas, "crítica" y "desde adentro", se conseguiría una estética que huye de los estereotipos y que, como en el caso de ciertas obras de Rubem Fonseca o de Dalton Trevisam,⁷⁶ reforzaban el neoexotismo propio de esta nueva marca literaria. Ahora bien, cabe preguntarnos: ¿hasta qué punto la descripción de una realidad urbana marginal –ya sea o no enunciada "desde adentro"– no conlleva inevitablemente una percepción exótica?, es decir, ¿en qué medida ese exotismo podría ser considerado un resultado del receptor y no del emisor?. Esto nos lleva a destacar la definición de Mouralis (1982) a la que aludía Dalcastagné, en tanto coloca al narrador como una suerte de receptor, que sirve de filtro a partir del que se genera el estereotipo.

⁷⁵ Aunque la autora no lo coloca explícitamente dentro de esa literatura "crítica", sí lo utiliza como claro ejemplo de una literatura urbana más reciente –comienza a publicar a comienzos de que describe un amplio abanico de personajes que conforman a un "otro" de clase social marginal sin caer en los estereotipos de la literatura "exótica".

⁷⁶ El hecho de que destaquemos elementos exóticos en la estética producida por estos autores no implica que toda su obra esté marcada por este exotismo, sino solamente ciertos rasgos de algunas de sus obras.

Consideramos, pues, que este exotismo será mayor cuanto mayor sea también la distancia entre la persona que enuncia y el objeto narrado, esto es, consecuencia de los espacios liminales⁷⁷ provenientes de una comunidad interpretativa diferente. Podemos entender, por tanto, que el carácter exótico de cualquier narración, regionalista o brutalista, viene determinada por una distancia en el proceso de significación, que puede ser social o geográfica: social en la medida en que se puede generar un extrañamiento y un exotismo en la forma en que es interpretado por una clase media o alta urbana a un "otro" de clase marginalizada de ese mismo centro urbano; y geográfica en la medida en que un brasileño del sur de Brasil puede percibir como exótico el regionalismo del nordeste brasileño o la violencia urbana de Rio de Janeiro; y aún más en el caso de que la distancia sea doblemente geográfica y social, por ejemplo, un español de clase media. Candido ya planteaba la posibilidad de que aquel primer regionalismo exótico, a pesar de vindicarse como independiente de la influencia europea a través de la exaltación del elemento original, surgiera como una forma solapada de dependencia al europeo, de este modo, para Candido, la reducción de ciertos problemas humanos al elemento pintoresco –"fazendo da paixão e do sofrimento do homem rural, ou das populações de cor, um equivalente dos mamões e dos abacaxis" (1989, 157)–, vendría de un interés por visibilizar y ofrecer al europeo una literatura con "realidades" de las que ella carece. Este exotismo se gestaría, por tanto, en el *extrañamiento* de esa realidad que resulta desconocida para el receptor –que puede ser europeo o brasileño, urbano o regional, de clase social media o alta– y que es construida a partir de su propio horizonte referencial –esto es, contexto social (político, económico, cultural, etc.) y conceptual propios–, el horizonte de expectativas que deposita sobre dicha realidad y los espacios liminales de la propia comunidad interpretativa y, por tanto, del propio lector. El exotismo surgiría, por tanto, no solo en el acto de narrar, que podría evitarse mediante perspectivas "críticas" o "desde adentro", como proponía Dalcastagné, sino que también se presenta como una consecuencia intrínseca a la recepción: el exotismo como una forma de interpretar/traducir aquello que es desconocido y resignificado con referencias que no le pertenecen y que derivan de los espacios liminales que conforman la mirada del receptor; como proponía Iser (1973), cualquier acto de interpretación ya supone una

⁷⁷ Recordemos que Iser entendía como espacio liminal aquel que se produce al verter el tema –literatura brasileña en nuestro caso– sobre el registro, entendiendo este como los "puntos de vista y suposiciones que dan el ángulo desde el cual se aborda el tema, pero al mismo tiempo delinea los parámetros a los cuales se va a traducir el tema en aras de la comprensión" (1973, 29) –en nuestro caso los puntos de vista y suposiciones dados en un espacio de recepción español–.

traducción; si es en otro idioma, la traducción será doble, interpretativa y lingüística. En este sentido, cabe reafirmar la definición dada por el diccionario etimológico de Corominas para el que la palabra "exótico" tiene su origen griego en la palabra "*exōtikós*" que significaría "de afuera, externo" (1987, 263). Por tanto, la traducción o interpretación de una realidad distante puede ser resignificada en forma de un exotismo; no importa si Luiz Ruffato –cuyas obras, recordemos, eran tomadas por Dalcastagné como ejemplo de narrativa sobre un "otro" marginal no estereotipado– muestra una realidad matizada y diferente sobre personajes urbanos que habitan favelas, porque el lector español no tiene un horizonte referencial capaz de connotar lo que es y lo que significa en Brasil una "favela", esto es, el horizonte de expectativas del receptor español es diferente del brasileño, como será también diferente entre personas de distinta clase social. Por lo tanto, la interpretación de ese objeto presumimos que sería exotizada en su proceso interpretativo y de traducción.

2.3. Reformulación de marcas

Estas conclusiones nos llevarían a una reformulación de la marca brasileña que se presentaba en la Feria del Libro de Frankfurt, cuyo mejor ejemplo era el discurso de apertura recitado por Ruffato, y de la que se hacen eco estudios como los de Rissardo o Villarino. Así, las marcas que han determinado el horizonte de expectativas brasileño no vienen de la significación de dos estéticas: la exótica –que correspondería con la literatura colorida que apuntaba Villarino– y la brutalista. El exotismo vendría, en todo caso, del proceso de (re)significación de las estéticas regionalista y brutalista, que son elaboradas de diferentes maneras, acudiendo en ocasiones a formas estereotipadas que pueden aumentar esa interpretación exótica. Este exotismo viene determinado por la (re)significación de realidades sobre las que no había un horizonte de expectativas previo por parte del receptor, lo que da lugar a que sean estereotipadas de forma positiva o negativa: desde el regionalismo nordestino representado por Jorge Amado, autor más publicado en España durante el siglo XX, en el que se hace una presentación de una naturaleza y cultura propias de la región nordestina (Salvador de Bahía); hasta la literatura de violencia urbana brutalista, representada por Rubem Fonseca, uno de los autores más publicados en español durante el siglo XX, que documentan una "naturaleza" y una cultura urbana de zonas como Rio de Janeiro o São Paulo. La voz narrativa, en primera o tercera persona, desde una clase social diferente o "desde adentro"–en términos de Dalcastagné–, pueden aumentar o disminuir el estereotipo

desde el que es enunciado el objeto literario, pero el exotismo seguirá existiendo en la medida en que se presenta una realidad extraña y diferente, sin un horizonte de expectativas previo que sienta las bases para su (re)significación.

Cabe aclarar que la diferencia entre ambas marcas brasileñas –que aquí reformulamos como regionalista (y no exótica) y brutalista– no se ubica en el exotismo que las determina, que puede presentarse en mayor o menor medida en ambas estéticas; lo que hace la diferencia es el escenario y la temática en la que se ubican: grandes centros urbanos –Rio de Janeiro o São Paulo– o zonas rurales no urbanizadas –ciertas regiones nordestinas como el sertón–. Traíamos anteriormente la descripción de Candido sobre una tradición literaria brasileña que oscilaba entre lo *urbano, general y centrífugo*; y *regional, particular y centrípeto*. Más allá de situar la marca regionalista y la marca brutalista dentro de una u otra tendencia, podemos identificar ambas dentro de formas diferentes de regionalismo, ya que el hecho de que el brutalismo se dé en un centro urbano, no implica necesariamente que se trabaje sobre un tema general y universal, sino que es una forma diferente de regionalismo urbano; en este sentido podemos reformular el brutalismo al definirlo como una suerte de neoexotismo y de neorregionalismo urbanos.

Por último, retomando la propuesta de Gallego Cuiñas en "El *Boom* en la actualidad" (2017b), cabe tener presente que la autora argumentaba como la novela latinoamericana había entrado a formar parte dentro del canon occidental asimilada a ciertos paradigmas de recepción, no solo como marca de mercado sino –añadimos nosotros también– identitaria, que han determinado el horizonte de expectativas sobre su literatura hasta la actualidad. Gallego Cuiñas afirma que desde el *Boom* y su relación con el realismo mágico y el compromiso político, la literatura latinoamericana ha sido encasillada en una imagen exótica: "Así quedó cristalizada en el imaginario occidental una identidad unívoca para América Latina, como una esencia atemporal que habría de ser expresada *in perpetuum*, y no como lo que realmente fue: la construcción –ideológica, contingente– de un relato" (2017b, 50). Cuando nos referimos aquí a la configuración de un exotismo brasileño hemos de tener en cuenta que la marca desde la que entra en el "horizonte de la modernidad" su literatura se articula en dos fases, que se avienen a las marcas señaladas por Villarino y Rissardo que aquí reformulamos: una primera, correspondiente al regionalismo nordestino impulsado en la década de los 40 como consecuencia de la "marca país" elaborada por Vargas –y a la que hacía alusión Gustavo Sorá–, que comenzará a ser recibida internacionalmente en las décadas

posteriores; y una segunda fase, caracterizada por una estética de violencia urbana o (neorregionalismo) brutalista. Es decir, el exotismo brasileño no se mide por la articulación de un *Boom* determinado por los efectos de un "fundamentalismo macondista", como apunta Gallego Cuiñas (2017b) para el caso latinoamericano; pero este exotismo brasileño sí se aviene de una manera más o menos cercana a las características propias del exotismo latinoamericano, sobre todo si tenemos en cuenta que, como indica Gallego Cuiñas, uno de los rasgos fundamentales que han continuado perpetuándose en ciertas literaturas posteriores al *Boom* ha sido la "representación de espacios marginales y violentos con un trasfondo político"⁷⁸ como característica que remite a la estética del *Boom* latinoamericano. Para el caso brasileño, vemos como el tratamiento del "otro" marginal y su vinculación con la violencia es un elemento fundamental que ha definido ambas marcas –que aquí redefinimos como regionalistas–, tanto la rural, vinculada al nordeste en el proyecto de exportación de una marca Brasil a partir de los años 30 y 40, como en su posterior reelaboración urbana o brutalista. Dos estéticas imbricadas, además, con un trasfondo político, en el que la narración del "otro" marginal es utilizado como: manifiesto de una identidad nacional que se apoya sobre ciertos rasgos de la naturaleza (rural o urbana) propia que se erigen marcas del país: bien como crítica de su estado de "subdesarrollo" –apelando aquí a la terminología de Candido–, o bien como forma de ensalzar y visibilizar de forma positiva elementos originales propios. No pretendemos aquí, de forma alguna, definir el *Boom* latinoamericano y las estéticas derivadas de este a partir de unas nociones (marginal, violencia, trasfondo político, exotismo) que atraviesen todas las producciones, para un análisis más exhaustivo de las características definidoras del *Boom* y de la relación de conflicto que Brasil ha tenido dentro de esta marca conviene revisar el monográfico de Ángel Rama, *Más allá del Boom: literatura y mercado* (1984), y en concreto el artículo elaborado por Candido sobre el caso brasileño. No obstante, sí es interesante ver cómo, aunque las marcas literarias brasileñas hayan entrado por otras vías dentro del "canon occidental", las significaciones que definen a estas marcas guardan muchos elementos en común aquellas que han definido al *Boom* latinoamericano.⁷⁹

⁷⁸ La autora argumenta con estas características la asimilación del escritor peruano Daniel Alarcón a una estética "exótica de lo latinoamericano perpetuada desde el *boom*" (60).

⁷⁹ Esta es una cuestión que sería conveniente analizar con exhaustividad, partiendo de análisis de casos concretos a partir de los que recoger diferentes variables, tanto de obras brasileñas como de latinoamericanas que hayan sido integradas dentro del *Boom*. No obstante, la envergadura de tal cuestión trascendería los límites y objetivos propuestos en esta investigación, por lo que se ofrece como una posible línea sobre la que continúan futuras investigaciones.

Una vez revisada esta marca Brasil propia del siglo XX, conviene ver cómo se elabora en su paso al siglo XXI tanto en su consideración nacional como en su circulación internacional, en aras de identificar qué rasgos propios del pasado siglo se mantienen y cuáles se diluyen o reformulan en su recepción española, como el elemento exótico y su forma de articularse en base a nuevas estéticas. De este modo, primero haremos una revisión del diálogo crítico que teje una marca a nivel nacional, para después rastrear cómo esa marca se exporta y llega al el espacio de recepción español.

3. Nueva(s) marca(s) para el siglo XXI: el diálogo nacional

Para la consideración de una marca brasileña que se esté realizando actualmente desde Brasil, cabe destacar la labor de dos críticos cuyas líneas de investigación, enfocadas en la narrativa brasileña del siglo XXI, reflejan un estado de la cuestión muy revelador: por un lado, el investigador Karl Erik Schøllhammer, del que destacamos un monográfico, *Ficção brasileira contemporânea*(2009), donde identifica algunas de las estéticas predominantes de la nueva ficción brasileña en relación a estéticas pasada; y, por otro lado, la investigadora Beatriz Resende, con un primer monográfico, *Expressões da literatura brasileira do século XXI*(2008), donde reseña y analiza algunos casos concretos de narrativas en función de ciertas características que, según la autora, perfilan estas nuevas producciones, y un segundo monográfico, *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*(2014), en el que hace tres propuestas de lectura de esta literatura reciente, seguida de una compilación de ensayos de investigadores que proponen análisis de producciones concretas que podrían encajarse en alguna de esas tres lecturas propuestas por la autora. Además de estos autores, encontramos otros que también han trabajado sobre algún aspecto de la narrativa reciente, no obstante, las investigaciones de Schøllhammer y Resende nos ofrecen un panorama a partir del que podemos extraer puntos en común entre ambos y con otros investigadores, que iremos mencionando al tiempo que desarrollando dicho panorama crítico. Tanto en la cartografía de Resende (2008) como en la de Schøllhammer (2009) podemos ver algunos puntos que confluyen; de entre todos ellos, aquel rasgo que tanto en una como en otro se posiciona como fundamental es la "multiplicidad".⁸⁰ Como explica Resende,

⁸⁰ Además de la multiplicidad, Resende indentifica dos características más que definen la literatura brasileña del presente: la *fertilidad* de la producción literaria de estos nuevos autores y de las editoriales que los publican, que se encuentran en una incesante búsqueda y producción de novedades; y, por otro lado, como rasgo que parece contraponerse a priori, la *calidad* que acompaña esa fertilidad. Esta última característica implicaría una gran problematización, tanto por la subjetividad que implica el propio término, como por la justificación que toma de base al apoyarse en el tomo de *Granta*, "Os melhores

esta es entendida como un "acúmulo de manifestações diversas", una heterogeneidad o pluralidad de temas y formas que escapan a cualquier binarismo y que hace difícil la homogeneización de una generación atravesada por una determinada estética(2008, 18). Una de las principales muestras de esa multiplicidad de voces se reflejaría, según la autora, en el tomo de *Granta*, "Os melhores jovens escritores brasileiros", donde los mismos editores la enuncian –cuestión que abordaremos detenidamente en el capítulo 3– como una selección en la que no hay una convergencia estilística ni temática (Resende 2014, 12). Schøllhammer dice al respecto: "Não encontramos nenhuma nova 'escola literária', nenhuma tendência clara que unifique a todos, e nenhum movimento programático com o qual o escritor estreante se identifique. Parece que a característica comum é mesmo sua heterogeneidade e a falta de característica unificadora" (2009, 35). A pesar de esa "multiplicidad" o "heterogeneidad" –como la califica Schøllhammer–, ambos críticos también coinciden en la identificación de ciertas estéticas que aparecen, aunque ejecutadas de formas diversas, como constantes en la nueva ficción brasileña. Una de ellas sería la "presentificación", entendida como una urgencia y "preocupação obsessiva com o presente que contrasta com um momento anterior, de valorização da história e do passado", y que parece surgir como reacción a la "força com que viveu o romance histórico" y a las "manifestações de ufanismo em relação a momentos de construção da identidade nacional" (Resende 2008, 27). Schøllhammer también remite a esta "presentificación" y la formula en términos de Lyotard, una literatura que se encuentra en un *impasse* entre el "ainda não" y un "já era" (2009, 12); un "ahora" que se desenvuelve entre un futuro imposible y una historia ante la que no se presenta como respuesta redentora:

Visto desse ponto, o desafio contemporâneo consiste em dar resposta a um anacronismo ainda tributário de esperanças que lhe chegam tanto do passado perdido quanto do futuro utópico [...]. O passado apenas se presentifica enquanto perdido, oferecendo como testemunho seus índices desconexos, matéria-prima de uma pulsão arquivista de recolhê-lo e reconstruí-lo literariamente. Enquanto isso, o futuro só adquire sentido por intermédio de uma ação intempestiva capaz de lidar com a ausência de promessas redentoras ou libertadoras. (2009, 12)

jovens escritores brasileiros", cuya criterio de valor, como veremos, no está exento de polémica. Teniendo en cuenta estas tres características –*fertilidad, calidad y multiplicidad*– nos atenemos a este último rasgo como uno de los criterios más evidentes y menos conflictivos en la definición de esta nueva producción literaria brasileña.

En las palabras de Schøllhammer podemos percibir, en esta presentificación, un alejamiento de la historia, ya que no se construye como un intento de soluciones futuras para un pasado con el que se encuentra en deuda, sino como una estética hermana con el realismo, que sirve como escaparate, denuncia y afectación del "ahora" que connota a estos autores. Esta sería, pues, otra de las características que ambos críticos coinciden en señalar: el realismo como rasgo que se manifiesta de forma diversa en todos ellos, un realismo que, sin embargo –como veremos más adelante– no se identifica totalmente con aquel naturalismo propio de la tradición brasileña que busca representar una identidad propiamente brasileña: para Resende, un "realismo rasurado", para Schøllhammer, un "novo realismo". Es a partir de esta presentificación realista que surgen nuevas manifestaciones literarias que ambos críticos coinciden en identificar:⁸¹ como la violencia urbana, que se presenta como heredera del brutalismo de los años 70 –ya lo veíamos con Dalcastagné (2015)–; o una literatura que ha sido bautizada como "marginal", por presentar realidades periféricas que son enunciadas "desde dentro" de ese espacio –vertiente que ha sido ampliamente reflexionada por la crítica brasileña reciente, como veremos a continuación–; o un sentido trágico de la realidad, que Resende denomina como "trágico cotidiano", una suerte de retorno de la tragedia clásica, que invade las relaciones personales y supera al propio individuo, trazando una relación directa con su destino; una tragedia, no obstante, que no muestra una catarsis como coda final sino una crítica a los *impasses* del presente: "É a tragicidade da vida na metrópole hostil que se entranha nos universos privados, circula da publicidade das ruas, cruzadas com rapidez, até o espaço sem privacidade da vida doméstica, onde a violência urbana se multiplica ou redobra" (2008, 31). A pesar de todas estas características comunes, Resende y Schøllhammer identifican una multiplicidad de estilos, temas y formas diversas, que recuperan rasgos de estéticas anteriores: desde experimentaciones propias del modernismo brasileño y las vanguardias posteriores, pasando por el regionalismo y ciertas tendencias neonaturalistas, hasta el brutalismo y la literatura urbana de los 70, entre otras formas. Esta recuperación de recursos propios de la tradición brasileña nos hace cuestionarnos si la narrativa brasileña del presente se conforma a partir de una fusión de estilos que generan un efecto de multiplicidad o si hay algún o varios aspectos que la hacen particular y la desmarcan de su tradición

⁸¹ Aunque tanto Schøllhammer como Resende coinciden en identificar una ruptura con el realismo tradicional brasileño, y aunque podemos ver semejanzas en la teoría descrita por cada uno, la defensa de esa ruptura es abordada con énfasis en características diferentes.

pasada a pesar de la recuperación de estéticas de la tradición. Ante esta multiplicidad propia de la nueva narrativa, Beatriz Resende (2014) ofrece tres propuestas de lectura que atravesarían de un modo u otro toda esa heterogeneidad, en aras de una sistematización y detección de particularidades estéticas propias. A partir de la descripción de estas tres propuestas, estableceremos puntos en común y discordancias con teorías de otros autores –entre ellos también Schøllhammer– en aras de ofrecer un panorama crítico sobre el modo en que es significada y construida la literatura brasileña desde su espacio nacional.

3.1. Primera propuesta de lectura: literatura marginal

Resende identifica el surgimiento de "uma nova literatura democrática que aposta na instituição de um sistema literário partilhado, que reconhece novas subjetividades e novos autores no mundo da cultura, e na reconfiguração do próprio termo literatura" (2014, 14). La autora define esta nueva estética con base en los presupuestos de Rancière en *Política de la literatura* (2011), ya que para Resende esta sería la vertiente literaria en la que se puede ver de manera más evidente el propósito de una "política de la literatura", en el doble sentido que Rancière la define. Por un lado, desde su lógica política, o "metapolítica", en tanto que hay una "tentativa de sustituir las escenas y los enunciados de la política por las leyes de una "escena verdadera" que les serviría de fundamento, es decir, para Rancière la literatura es política en tanto literatura, y no porque refleje en sus libros estructuras sociales, los movimientos políticos o las diversas identidades, o porque un escritor tenga una determinada filiación política; en palabras de Rancière: "[...] la literatura interviene en tanto que literatura en ese recorte de los espacios y los tiempos, de lo visible y lo invisible, de la palabra y el ruido. Interviene en la relación entre prácticas, entre formas de visibilidad y modos de decir que recortan uno o varios mundos comunes" (2011, 17). Y por otro lado, "la política de la literatura" se definiría por una lógica democrática a partir de la que la literatura es despropiada y se produce lo que el filósofo francés denomina como un "reparto de lo sensible", es decir, el poder de la palabra pasa a aquellos que antes no la tenían, dando como resultado una ruptura simbólica "de relaciones entre los cuerpos y las palabras, entre las maneras de hablar, las maneras de hacer y las maneras de ser" (2011, 27); y además, esta lógica democrática, redefiniría el propio término "literatura", que ya no se regiría por la literariedad como cualidad específica, sino por una "democracia radical de la letra" o un "estilo absolutizado", es decir, una libertad de temas y de formas de expresión. Desde

principios de siglo, los estudios sobre esta nueva literatura democrática, como la denomina Resende, han ido *in crescendo*, desarrollando diversas líneas teóricas y casos concretos sobre los significados y formas de manifestación de estas nuevas producciones, que han sido denominadas como "literatura periférica" o "literatura marginal", debido a la voz y objeto narrativo que determinan su estética.

No es de extrañar, por lo tanto, que la cartografía propuesta por Schøllhammer coloque en un lugar destacado esta nueva literatura, y la posicione como una manifestación propia del "nuevo realismo", enunciado por el autor como: un realismo que relaciona literatura y arte con la realidad social y cultural de la que emerge, incorporando esa realidad estética dentro de la obra y utilizando la producción literaria como fuerza transformadora, es una literatura referencial pero no necesariamente representativa, y es una literatura comprometida pero no necesariamente afiliada a ningún programa político (2009. 54). Podemos afirmar que, aunque Schøllhammer no haga referencia explícita, sí parece haber en su teoría una concordancia con Resende, en tanto la autora también la teoriza desde un bias político—en el sentido de Rancière—. En la misma línea también describiría este tipo de literatura Dalcastagné (2015), cuando identificaba en estas manifestaciones testimoniales un debate que iba más allá de acabar con el exotismo desde el que había sido trabajado en otras representaciones de lo marginal y apunta a una pugna en torno al poder de la palabra, es decir, no es una cuestión del tipo "quién puede hablar sobre quién", ya que de ser así no sería lícito que alguien pudiera hablar de algo que no sea su propia experiencia testimonial; la cuestión que acierta en señalar la autora es la necesidad de una democratización literaria, que también se hermanaría con la propuesta de Resende de identificar esta literatura en términos de Rancière; según Dalcastagné: "Esta preocupación por la diversidad de voces no es un mero eco de modismos académicos, sino algo con importancia política", en tanto permite la consideración de una nueva voz dentro del debate público y en tanto que amplía el reconocimiento de modos de expresión culturales (y literarias) que hasta ahora habían sido marginados (2015, posición 826). Vemos, por tanto, como estos críticos parecen reconocer en la literatura marginal una nueva forma de documentalismo que difiere, no obstante, de aquel naturalismo propio de la tradición brasileña, en tanto busca representar —o, mejor dicho, "referenciar", como apunta Schøllhammer— una nueva realidad que hasta el momento no había sido narrada, mediante un bias político que pretende—más que describir una nueva identidad originaria a partir de la que explicar Brasil—hacer una repartición más justa del poder de la palabra, que permita a

estas nuevas voces narrarse a sí mismas. A pesar de esto, Flora Süssekind en "Desterritorialização e forma literária" (2005) no deja de insistir en el carácter documental de esta nueva literatura, que cae de nuevo en paradigmas que ya se daban en el naturalismo anterior, como la recurrencia a "clichés" –como ella misma indica– "com reimpressões de um repertório previsível de figuras e situações cidadinas que, ao contrário do que se afigura à primeira vista nessas obras, acentuam (em vez de criticá-las) as distinções sociais já demarcadas, com precisão, no cotidiano", dándose, de este modo, una reafirmación "entre observador e matéria documentada" (2005, 63).

Podemos trazar una genealogía crítica sobre la literatura marginal del siglo XXI a partir de las que se han ido desarrollando multitud de estudios que han ampliado el tema en poco tiempo, como demuestran los recientes monográficos coordinados por Alexandre Faria et al. *Modos da margem* (2015) o el dossier coordinado por Lucia Tennina y Erica Peçanha, *Literatura y periferia* (2016), donde recopilan diversos artículos de investigadores que debaten sobre estas nuevas expresiones marginales. A partir de los datos facilitados en las investigaciones de Peçanha, *Vozes Marginais na Literatura* (2009), Tonani, *Escritos à margem* (2010) y Tennina, *Literatura del margen* (2015),⁸² esbozamos aquí una breve genealogía sobre el tratamiento de esta estética literaria como objeto de estudio del ámbito académico, del que pertenecía apartada. Las primeras investigaciones que se dedicaron a la literatura marginal como tal comenzaron a fraguarse poco después de las primeras producciones publicadas, con *Ciudad de Dios* de Paulo Lins (1997) y *Capão Pecado* de Ferréz (1997). Aunque ya se habían realizado reseñas y ensayos sobre estos dos autores de forma concreta, las primeras investigaciones académicas en referirse a estos autores bajo el término de "literatura marginal" aparecen en el tomo organizado por la *Revista de Literatura Brasileira Contemporânea*, "Literatura nas margens" (2004). También la crítica Heloisa Buarque de Hollanda es una de las primeras investigadoras brasileñas en estudiar las producciones de una literatura marginal⁸³ mediante diferentes artículos y propuestas que

⁸² Mencionamos estas investigaciones por ser algunos de los primeros análisis académicos de manera exhaustiva detallan lo que se ha venido denominando como "literatura marginal" o "literatura periférica" brasileña del siglo XXI. Esto no implica, como veremos, que no encontremos otros investigadores que hayan trabajado el tema en forma de artículos científicos o de medios de comunicación de masas. De este modo, aunque partamos de estos tres autores para la construcción de la genealogía literaria que aquí presentamos, se hará alusión a otros autores e investigadores que completen las referencias aportadas.

⁸³ El término "literatura marginal", como indica Peçanha, se ha referido a dos vertientes diferentes dentro de la tradición literaria brasileña: la primera de ellas, estaría atribuida a una literatura producida durante la época de la dictadura en los años 70, que se gesta dentro de círculos de producción y divulgación alternativos al mercado editorial, mediante libros mimeografiados, muros, periódicos, camisetas, etc; y, por otro lado, la literatura marginal surgida a principios del siglo XXI enunciada desde una voz y lugar

pretenden dar voz a los propios autores, como es el caso de la colección de libros sobre literatura marginal, *Tramas Urbanas* (editorial Aeoplano), o el proyecto Universidade das Quebradas, vinculado a la UFRJ, con el que busca establecer un diálogo entre la academia y estas nuevas voces de la periferia. Aunque Heloisa Buarque de Hollanda tiene algunos artículos sobre el tema desde el año 2008 que la colocan como una de las primera investigadoras en centrarse en la literatura marginal, hay otros investigadores que desarrollan de manera más profunda el surgimiento y principales problemáticas que giran en torno a este nuevo tipo de literatura: investigaciones de máster y doctorado de los mencionados Paulo Tonani y Erica Peçanha entre 2006 y 2010, seguidos por las de Mário Augusto Medeiros (2011) más direccionado hacia la literatura negra periférica, y los estudios de Lucia Tennina, cuyas investigaciones sobre la literatura marginal vienen realizándose desde el año 2006 –aunque su tesis doctoral, centrada en los "saraus" de la periferia de São Paulo, no es defendida hasta 2015–. Para ese año, el número de estudios sobre estas nuevas manifestaciones literarias había crecido vertiginosamente, tanto por parte de los mencionados críticos que continuaban sus avances, como de otros nuevos que comenzaban a interesarse sobre el tema. Al mismo tiempo que crecía el interés de la crítica sobre esta nueva literatura, también crecía la expectación mediática por este tipo de estética de lo marginal. En este sentido no es casualidad que el propio Schøllhammer la describa como una literatura que "sem abrir mão da verve comercial, procura refletir os aspectos mas inumanos e marginalizados da realidade social brasileira" (2009, 98). Es decir, Schøllhammer describe una forma de recepción ante estas nuevas expresiones de lo marginal, que no pierden la oportunidad de sacar provecho del salto comercial, como así demuestran los ejemplos: el éxito de ventas de la novela *Ciudad de Dios* de Paulo Lins, o *Estação Carandiru* de Drauzio Varella, llevadas posteriormente al cine, y cuya buena acogida mediática dio lugar a una moda por el consumo de testimonios de lo marginal, que se quedó con la mirada más superficial del testimonio marginal, eliminando todo proyecto político y experimentación literaria propia de esta literatura. Como afirma el autor: "Uma avaliação criteriosa desses títulos mostraria que, na maioria dos casos, apenas se trata de uma reciclagem do documentarismo tradicional⁸⁴ com importância literaria mínima"

periféricos (2009, 40). Heloisa Buarque de Hollanda ha desarrollado sus investigaciones en ambas vertientes de lo marginal.

⁸⁴ Cuando Schøllhammer (2009) alude al "reciclaje del documentarismo tradicional" se refiere directamente a un tipo de literatura de carácter testimonial que tuvo un fuerte auge en los años 80 en Brasil, denominada por Flora Süsekind como "literatura verdad" (1985), en el que se daba un hibridismo

(2009, 99). Es necesario, pues, distinguir entre el movimiento de literatura marginal y otras literaturas testimoniales de lo marginal que no entrarían dentro del activismo político que conlleva y que se centra en los aspectos más superficiales y sensacionalistas de dicha realidad marginal.

El término "literatura marginal" ya había sido aplicado anteriormente para referirse a un tipo de literatura producida durante la época de la dictadura militar de los 70, que se gesta dentro de círculos de producción y divulgación alternativos al mercado editorial, como libros mimeografiados, muros, periódicos, camisetas, etc. (para una información más exhaustiva del movimiento cabe tener presente las investigaciones de Messeder Pereira 1981, Heloisa Buarque de Hollanda 1980, Glauco Mattoso 1982 y, más recientemente, Luciana di Leone 2012). En el siglo XXI esta denominación adquiere una nueva acepción literaria cuando se gesta de forma oficial en un manifiesto realizado en la voz del propio Ferréz, al que podemos considerar inaugurador de la literatura marginal del siglo XXI. Peçanha describe esta nueva tendencia literaria como una marca que Ferréz ya venía defendiendo desde la publicación de su primer libro *Capão Pecado*,⁸⁵ y que se hace oficial mediante su proyecto de editar en la revista *Caros Amigos* una recopilación de textos de otros autores venidos de la periferia que llevan a cabo narrativas de ese espacio que se legitiman bajo su propio testimonio, teniendo como uno de los principales objetivos desmitificar los casos de Paulo Lins y el suyo propio como excepciones literarias de la periferia (2009, 89). Erica Peçanha analiza el surgimiento de esta literatura marginal como marca, que ya había funcionado en el caso de los autores marginales de los años 70:

A ideia de marca, aqui, funciona de maneira aproximada a uma consideração de Messeder Pereira (1981) que, partindo do ponto de vista de um de seus informantes, assinalou que o adjetivo marginal associado aos produtos literários dos poetas setentistas operava mais como uma "etiqueta de produto" que ajudava a marcar a posição dos escritores no campo cultural da época. (2009, 45)

En esta línea la literatura marginal del siglo XXI también operaría, según Peçanha como una forma de posicionamiento político y literario, principalmente por

de la literatura con el periodismo, a partir del que los autores pretendían burlar la censura revistiendo de ficción acontecimientos, opiniones y críticas. Más adelante volveremos de nuevo a mencionar este tipo de literatura testimonial, cuya influencia es decisiva en la producción brasileña del presente.

⁸⁵ Aunque ya había autopublicado en 1997 un primer libro de poemas influido por una estética concretista, podemos considerar a *Capão Pecado* la primera de sus obras que se inserta dentro de una estética propiamente marginal.

medio de su manifiesto en la revista *Caros Amigos*. Como forma de distinguir las literaturas marginales de los 70 y las nuevas literaturas marginales, Peçanha propone una terminología concreta: "literatura marginal dos escritores da periferia", que se refiere a aquellos textos producidos por escritores de la periferia y que se desmarca de la literatura marginal de los 70; y "nova geração de escritores marginais", que se referiría a todo ese conjunto de escritores que desde los años 2000 se apropian de ciertos significados del término "marginal", y que correspondería a la marca marginal desarrollada por Ferréz y los otros autores cuya estética se explica a partir del manifiesto de *Caros Amigos*, que vuelven a publicar dos tomos de literatura marginal en 2002 y 2004, siguiendo el modelo del publicado en 2001. No es de extrañar, por tanto, que Paulo Lins, a pesar de haber participado en esa primera edición, afirme en unas declaraciones que él no pertenece a ninguna literatura marginal:

Foi o Ferréz quem começou com essa onda de literatura marginal, eu nunca tinha ouvido falar nisso, do jeito que está sendo apresentado atualmente. O Ferréz me ligou falando do projeto da revista e me perguntou se eu não tinha algum texto inédito; eu mandei o texto para ele e de lá para cá não se parou mais de falar sobre isso. O que eu conhecia dos escritores marginais tem a ver com a poesia marginal dos anos setenta [...]. Quando fiz o livro, eu não pensei que eu era marginal; e o livro saiu pela Companhia das Letras, que não tem nada de marginal. O meu livro não tinha nada de marginal, a não ser o tema. (Lins por Peçanha 2009, 58)

Lins vincula aún el término "marginal" al que se venía utilizando en los años 70, y generaliza el caso excepcional de su literatura –de gran visibilidad, en gran medida por el impacto mediático que ocasionó la película a nivel internacional– al de todas las literaturas marginales escritas desde la periferia. Asimismo, en esa declaración –aunque no lo presentamos aquí de manera directa– Lins compara su literatura con otra realizada por autores contemporáneos como Marçal Aquino, debido a la temática marginal que comparten. Lins no parece detectar lo que de revolucionario tiene a nivel político y literario esta nueva estética en el siglo XXI, al permitir que nuevas voces hasta ahora invisibilizadas dentro del espacio literario puedan narrarse a sí mismas y gestar su propia genealogía literaria, no necesariamente vinculada a la legitimación académica y crítica. No obstante, Ferréz sí es capaz de detectar la fuerza de esta nueva literatura, y en 2005 compila a algunos de los autores aparecidos en los tres tomos anteriores en un libro introducido por un manifiesto, "Terrorismo literario", lugar donde queda

inaugurado este movimiento y de donde se pueden extraer algunas de sus características principales:

1) En primer lugar, en un acto de empoderamiento social, se fijan el propósito literario de hacer una narrativa testimonial alzando las voces que hasta ahora se habían mantenido marginadas e invisibilizadas dentro de un canon literario, que cuando había descrito espacios periféricos lo había hecho desde una distancia de clase, silenciando de esta forma a los protagonistas de la escena—ya lo veíamos en el caso del regionalismo y ciertas manifestaciones brutalistas—: "Não somos o retrato, pelo contrário, mudamos o foco e tiramos nós mesmo a nossa foto" (9); "a literatura marginal se faz presente para representar a cultura de um povo, composto de minorias, mas em seu todo uma maioria" (9); "Estamos na rua, loco, estamos na favela, no campo, no bar, nos viadutos, e somos marginais mas antes somos literatura [...]" (10). De este modo, la representación de lo marginal se desmarca de aquella literatura brutalista propia de los 70 y 90, a la que nos habíamos referido anteriormente, y en la que se generaría en algunos de los casos un exotismo propio de una distancia de clase como consecuencia de una narración hecha a partir de una voz que —aunque imita— no pertenece a ese espacio social. Esto, no obstante, no implica que no siga existiendo un documentalismo —como apuntaba Sússekind—, así como la reproducción de patrones que puedan hacer permanecer ciertos clichés: la foto, como indica Ferréz, y, por tanto, el documento textual, sigue estando, aunque ahora sean ellos los que "mudem o foco" para sacar su propia foto. Esta llevaría a lanzar la pregunta: ¿contarse a sí mismo —como ocurre en esta literatura marginal— implica necesariamente una narrativa menos distante (entre voz y objeto narrado) y menos estereotipada—que la brutalista, narrada por una voz perteneciente a un espacio diferente—? El hecho de que no sea así, no obstante, no parece ser una cuestión principal para la consideración de una literatura marginal ya que entre sus objetivos fundamentales se encuentra una cuestión política por el poder de la verdad —la narración del yo marginal—; afirma Ferréz: "Mas alguns dizem que sua principal característica é a linguagem, é o jeito como falamos, como contamos a história, bom, isso fica para os estudiosos, o que a gente faz é tentar explicar, mas a gente fica na tentativa, pois aqui não reina nem o começo da verdade absoluta" (13). De este modo, sin desdeñar la reflexión de Sússekind, podemos situarla en un segundo plano y —como apuntaban Resende, Schøllhammer o Dalcastgné— valorar la revolución literaria que implica esta

literatura desde su bias político: la narración del yo y el "reparto de lo sensible" –en el sentido de Rancière (2011, 16)–

2) De este modo, al mismo tiempo que reivindican su lugar de enunciación, se fijan el objetivo de llevar a cabo un activismo político –lo que no significa una filiación a algún partido político sino que apela a aquel sentido político que proponía Rancière– por medio de sus narrativas testimoniales, con las que pretenden mostrar y criticar los *impasses* propios de la periferia, que surgen como consecuencia de su carácter marginal dentro de la sociedad. Asimismo, con esta visibilidad de la periferia buscan conseguir mejoras sociales: "Literatura de rua com sentido, sim, com un princípio, sim, e com um ideal, sim, trazer melhoras para o povo que constrói esse país mas não recebe sua parte" (10).

3) A la vez que vindican una voz y una mejora social, también tienen como uno de sus principales propósitos hacerse un lugar dentro del espacio literario: "Jogando contra a massificação que domina e aliena cada vez mais os assim chamados por eles de 'excluídos sociais' e para nos certificar de que o povo da periferia/favela/geto tenha sua colocação na historia, e que não fique mais quinhentos anos jogado no limbo cultural" (11). Esta penetración en la historia cultural y literaria explicaría la publicación como forma de permanencia, es decir, no es una literatura que surge ahora, sino una literatura que ha estado viva durante mucho tiempo, pero se ha transmitido oralmente dentro del espacio de la periferia: "Prus aliados o banquete está servido, pode degustar, porque esse tipo de literatura viveu muito na rua e por fim está aqui no livro" (12). Lo que ha cambiado, por tanto, es la forma de circulación y de visibilización, lo que ha cambiado es su actividad política; en palabras de Rancière: "[la literatura de estos autores] hace escuchar un discurso allí donde sólo el ruido tenía lugar, hace escuchar como discurso lo que no era escuchado más que como ruido" (1996, 45).

4) Esa entrada dentro del espacio literario no solicita, no obstante, un permiso o legitimación crítica: "Sabe duma coisa, o mais louco é que não precisamos de sua legitimação, porque não batemos na porta para alguém abrir, nós arrombamos a porta e entramos" (10). Ferréz se aferra al éxito posterior de otras literaturas que en su momento fueron marginales, como el caso de Kafka, que él mismo cita, para demostrar cómo, sin necesitar la legitimación de la crítica actual, se puede conseguir trascendencia dentro de

la historia. A pesar de no necesitar de esa legitimación, Ferréz sí insiste en ostentar aquella que en el momento ya se le había dado: "Ganhamos até prêmios, como o de APCA (Academia Paulista de Críticos de Arte)" (12). Es decir, a pesar de no necesitar la legitimación de la crítica, no la rechazan, siempre y cuando esta sea una forma de adquirir visibilidad dentro del espacio literario.

5) El estilo, marcado por vocabularios y expresiones coloquiales, vulgares y del gueto, vienen determinados por una cultura propia y diferente de la académica que el autor reivindica y se torna característica principal, ya que el principal objetivo de sus escritos es hacer una literatura *por y para* la sociedad marginal: "Mas alguns dizem que sua principal característica é a linguagem, é o jeito como falamos, como contamos a história, bom, isso fica para os estudiosos, o que a gente faz é tentar explicar" (13). Ferréz reivindica que la literatura marginal haga muestra de sus propias raíces estéticas, que críticos como Peçanha (2009), Tonani (2006) o Buarque de Hollanda (2014) identifican en el rap y el hip-hop urbano. Esto conllevaría a su vez una cuestión de calidad literaria a la que el próprio Ferréz alude: "Quem inventou o barato não separou entre literatura boa/feita com caneta de ouro e literatura ruim/escrita com carvão, a regra é só uma, mostrar as caras. Não somos o retrato, pelo contrário, mudamos o foco e tiramos nós mesmo a nossa foto" (9). Es decir, para Ferréz, lo importante no es conseguir una literatura buena o mala, sino hacer leer, testimoniar una nueva cultura, visibilizarla y hacerla permanecer, esto es: hacer ver que aquello que viene siendo juzgado como "literatura menor" sea visibilizado como una "literatura mayor": "Hoje não somos uma literatura menor, nem nos deixemos tachar assim, somos uma literatura maior, feita por maiorias, numa linguagem maior, pois temos as raízes e as mantemos" (13). Com estas apreciaciones Ferréz parece apelar al próprio concepto de Deleuze y Guattari, "literatura menor" (1978), no sólo porque acude al ejemplo de Kafka como autor que, a pesar de ser considerada su obra como "literatura menor", logra insertarse dentro del canon y cambiar el orden estético del momento; sino porque también hace una descripción similar a la que hacen Deleuze y Guattari de dicho concepto, en base a "la desterritorialización de la lengua, la articulación de lo individual en lo inmediato político, el dispositivo colectivo de enunciación" (1978, 31) –volveremos a estas características cuando trabajemos el caso concreto de Ferréz–. Para el autor, como hace patente en "Terrorismo literario" el lenguaje (asociada al rap y a su carácter coloquial y

jergal) sería una forma de reivindicación de su propia identidad, convertida en elemento estético.

3.2. Segunda propuesta de lectura: literatura cosmopolita

Además de esta literatura marginal, Resende identifica una nueva estética a la que ella se refiere como "deslocada", que podríamos traducir como dislocada o desplazada, un término muy vinculado al de "extraterritorialidad", que Francisca Nogueroles aplica para el caso de la literatura hispanoamericana (Nogueroles 2008)⁸⁶. A decir de Resende:

O deslocamento das narrativas do espaço local, nacional. O rompimento com a tradição literária de afirmação da língua, da nação, dos valores culturais nacionais. Em vez da literatura que fala do Brasil, que usa a cor local como valor (rentável) de troca, a literatura que busca se inserir, sem culpa, no movimento dos fluxos globais. (2014, 14)

Esa penetración en el movimiento de los flujos globales, como argumenta Resende, significaría, pues, una ruptura con la tradición literaria que se basa en la búsqueda, construcción y problematización de una identidad nacional propia, como puede verse en las producciones regionalistas que monopolizaron la marca Brasil en el pasado siglo. El surgimiento de una literatura brasileña que no narra a Brasil podríamos interpretarla, pues, como una *estética de la resistencia*, o como denomina Susskind, una "literatura-contra" (1984). En consonancia con Resende, Rissardo también identifica la existencia de un cierto "instinto cosmopolita" en la literatura brasileña del presente, que se ve reflejado tanto en el aumento de la exportación de autores brasileños debido a los diferentes impulsores nacionales e internacionales (Biblioteca Nacional o de la Feria del Libro de Frankfurt), como en una estética propiamente literaria:

A partir de um mapeamento da produção contemporânea recente, destacam-se nomes como o de Chico Buarque, que situa a narrativa de *Budapeste* (2003) entre o Rio de Janeiro e a capital de Hungria; Tatiana Salem Levy, que em seu romance de estreia, *A chave de casa* (2007), alia memória e ficção ao levar sua narradora a empreender uma viagem de resgate do passado à Europa; Edney Silvestre, que em seu romance *Vidas provisórias* (2013) narra a vida de dois personagens no exterior durante as décadas de 1970 e 1990; e Paloma Vidal,

⁸⁶ Nogueroles se pregunta cuál es la clave que mejor explicaría en conjunto la producción narrativa latinoamericana de los últimos años: "Si existe un término que pueda definirla, éste es el de la extraterritorialidad. En feceto, vivimos un momento en que la búsqueda de identidad ha sido relegada a favor de la diversidad; como consecuencia, la creación literaria se revela ajena al prurito nacionalista a partir del cual se la analizó desde la época de la Independencia" (2008, 20)

que tematiza o conflito entre esfera íntima e convívio social ao ambientar suas obras ora em Londres e Buenos Aires (*Mais ao sul* 2008, e *Mar azul* 2012) ora em Los Angeles (*Algun lugar*, 2009), entre outras terras estrangeiras. (Rissardo 2015a, 107)

Los ejemplos de Chico Buarque, Tatiana Salem Levy, Edney Silvestre o Paloma Vidal parecen explicarse a partir de proyectos individuales que coinciden en el cosmopolitismo literario de sus estéticas (basada en el "deslocamento de sus narrativas), que, no obstante, se construyen de manera particular según cada autor—como veremos en el caso de la recepción española, hay varios tipos de estéticas cosmopolitas, aunque todas estén atravesadas por la misma denominación—. Pero además de estos proyectos individuales con ciertos intereses que parecen coincidir de manera espontánea entre los diferentes autores, Resende y Rissardo apuntan también hacia otro tipo de proyectos homogeneizadores y premeditados, el mejor ejemplo sería la propuesta editorial de Companhia das Letras, que selecciona a una serie de autores para participar en el proyecto Amores Expressos. Esta propuesta consistía en financiar el viaje de 17 autores a lugares diferentes del mundo, donde deberían documentar por medio de blogs personales su experiencia de viaje, y además escribir un libro sobre una historia de amor, que pudiera ser usado posteriormente como guión cinematográfico. Este proyecto pretendería la reproducción de una estética cosmopolita en aras de exprimirla comercialmente —así lo indican artículos sobre el tema como el de Paloma Vidal (2011)—, dándose en algunos de los casos lo que podemos llamar de pseudocosmopolitismo: "Dentre os produtos da iniciativa da coleção, os resultados menos satisfatórios foram aqueles que criaram narrativas nas quais o país escolhido era apenas um cenário diferente para uma ficção com a mesma escrita e formato das criadas quando estavam no Brasil" (Resende 2014, 19). Aunque ni Resende ni Rissardo problematizan el concepto de "cosmopolita", sí coinciden en señalar al autor Bernardo Carvalho como un claro ejemplo en el que el cosmopolitismo se mostraría de diferentes formas. Rissardo, que analiza el caso concreto del autor en dos de sus artículos (2013, 2015a), describe brevemente algunas de las características que lo hacen tan paradigmático dentro de esta estética. Por un lado, muchas de sus novelas están ambientadas en escenarios lejanos geográfica y culturalmente, como pueden ser Mongolia, Rusia o Japón, sin embargo, la prosa de Carvalho no queda solamente en una escenificación cosmopolita, como también identificaba Resende en algunas de estas manifestaciones, sino que va más allá. De este modo, muchos de los escenarios por los

que sus personajes transitan serían caracterizados como lo que Marc Augé denomina "no lugares", esto es "un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico", es decir, "no son lugares de memoria" (Augé 1992, 83), son lugares propios de la "sobremodernidad", lugares en tránsito que se explican por la relación contractual de sus individuos (cajero de supermercado, azafata de avión, etc.), por el silencio de aquellos que lo transitan (no lo habitan) y por su significación por medio de los rótulos que la describen (carteles de autopista, etiquetas de supermercado), permitiendo así una relación de *no identidad*⁸⁷ de los individuos dentro de dichos espacios (Augé 1992, 105). A partir de este supuesto, Rissardo explica cómo Carvalho reflexiona sobre su propia identidad al posicionarse ante estos "no lugares" como el extranjero inadaptado. No obstante, este sentido de extrañamiento no se daría solo mediante el tránsito por los "no lugares", sino que en muchas ocasiones vuelve la vista sobre ciudades del espacio nacional, como São Paulo, donde el autor describe lugares en los que el narrador cuenta su experiencia de extranjería y extrañamiento, así como la imposibilidad de sentir pertenencia a espacio alguno. El ejemplo de Carvalho explicaría esta estética cosmopolita a la que Resende y Rissardo aluden, no como una mera contextualización de una narración en un espacio diferente, sino como una profundización en cuestiones que no son atravesadas por una identidad nacional.

En Carvalho también se apoya Schøllhammer cuando aborda la cuestión de la nueva estética cosmopolita. Aunque no dedica un espacio tan destacado en su cartografía (2009) como la que le da a la literatura marginal, sí tiene un artículo, "Literatura brasileña contemporánea y su crítica" (2014), donde lo trata de manera más exhaustiva. En dicho artículo el autor parece indicar a Carvalho como un ejemplo que puede servir de sustento para afirmaciones de una parte de la crítica brasileña que ve en ese nuevo cosmopolitismo un abandono del proyecto nacional. No obstante, Schøllhammer identifica en algunos ejemplos de la producción reciente brasileña un tipo de cosmopolitismo que sí reflexionaría sobre el proyecto nacional brasileño, mediante estéticas que alejan su noción de "cosmopolitismo" de la elaborada por Resende y Rissardo. Para Schøllhammer, la dialéctica entre lo local y lo universal ha

⁸⁷ Marc Augé señala la paradoja de la no identidad dentro de estos no lugares, ya que para garantizarla, primero tienen que identificarse a la salida o a la entrada, por medio de cheques, cartones de crédito, pasajes, pasaportes, etc.; como si el privilegio del anonimato viniera determinado por la comprobación de la inocencia del individuo (1994, 106)

formado parte de la tradición crítica brasileña,⁸⁸ que la ha abordado desde perspectivas diferentes "la identidad dialéctica de la cultura brasileña", que ha oscilado entre "lo local y lo universal, lo mismo y lo otro, la civilización y el primitivismo, lo moderno y lo arcaico" (Maria de Souza por Schøllhammer 2014, 209). El autor lo esboza de la siguiente manera:

Esa oscilación se manifiesta "a través de la dialéctica positiva –Oswald de Andrade y la poética de Pau-Brasil, el tropicalismo de los años sesenta– o por la dialéctica negativa –Machado de Assis y la lección del desequilibrio entre la modernidad capitalista y la experiencia brasileña" (Souza 49)–. En la crítica brasileña, la primera postura es defendida principalmente por Silviano Santiago –"El entre-lugar del discurso latinoamericano", de 1978, y "A pesar de dependiente, universal", de 1982– y la segunda en los argumentos de Roberto Schwartz en, por ejemplo, "Las ideas fuera del lugar (1978) y "Nacional por substracción". (Schøllhammer 2014, 210)⁸⁹

En su teorización sobre una nueva experiencia cosmopolita dentro de la literatura brasileña del presente, Schøllhammer se adhiere a la propuesta positiva de Silviano Santiago para formular ese nuevo cosmopolitismo; es decir, no se trataría de, como afirmaba Machado de Assis, convertirse en "hombre de su tiempo y su país" por la manera particular en que el brasileño trata los temas universales o globales, sino que "el desafío para el escritor brasileño contemporáneo es tratar los temas nacionales con un sentimiento que se alimenta de una cierta intimidad global y de una visión cuyo perspectivismo refleja la inserción de Brasil en el panorama mundial" (Schøllhammer 2014, 207). Para demostrar esta tendencia cosmopolita, diferente también de la de Resende y Rissardo, Schøllhammer toma tres ejemplos –*K. de Bernardo Kucinski*, *Dentes negros* de André de Leones y *Nuestros huesos* de Marcelino Freire– donde se encauzan reflexiones desde "la condición globalizada o mundializada" del escritor nacional; reflexiones que encajarían mejor dentro de un término *posnacional*, en tanto que piensan a Brasil desde "los restos de una sociabilidad que se perdió, que se

⁸⁸ Recordemos que el propio Candido identificaba una polaridad en la tradición literaria brasileña: en un extremo la literatura urbana, general y centrífuga, y, de otro lado, la literatura regional, particular y centrípeta. (202, 1989)

⁸⁹ Cabe tener en cuenta que este esbozo sobre la dialéctica del cosmopolitismo puede resultar reduccionista y generalizadora, ya que los propios autores han modificado su discurso sobre el cosmopolitismo a medida que sus investigaciones avanzaban; el mismo Schøllhammer aclara: "Años después, en 2002, en un discurso preparado para la Feria de Fráncfort, Silviano Santiago va a criticar la condición de la cultura nacional desde otra perspectiva en la que lamenta la falta de capacidad de adecuarse al panorama mundial después de la caída del muro de Berlín" (2014, 210).

extinguió" como consecuencia de su inserción dentro de la mundialización; aunque, no obstante, se mantiene de algún modo, ya que sobrevive "en los huesos, en el esqueleto, en la carcasa y en las vértebras", que es sobre la que estos autores reflexionan (2014, 213).

En este debate sobre una literatura cosmopolita cabe destacar también el ensayo de Mariano Siskind, "Nuestras imposibilidades. La argentinidad de la literatura argentina y el cosmopolitismo de la literatura brasileña", donde hace un ejercicio comparativo entre dos estéticas que en el siglo XXI ponen distancia entre la literatura brasileña y la argentina: "Lo que estoy proponiendo es que dentro de las relaciones de fuerza del campo cultural brasileño, existe un discurso novelístico que presenta una muy novedosa interpelación cosmopolita que está ausente de la narrativa argentina contemporánea (y estaba, en gran medida, ausente del campo literario de Brasil)" (2011, 186). Para el autor, el fenómeno cosmopolita brasileño, al igual que el nacional argentino, no se da de manera aislada, sino que se produce en serie, y esta serialidad diferencial entre ambos países es considerada por Siskind como un síntoma de estructuras culturales diferentes: mientras que el cosmopolitismo en Argentina ha intervenido de manera insistente en diversos momentos de su tradición, aunque sea como impulso nacional; en el caso de la literatura brasileña, el cosmopolitismo viene como consecuencia de las "tensiones, resistencias y opacidades" generadas por la autorrepresentación relativamente reciente del estado brasileño como actor global" (2011, 193). Ahora bien, Siskind hace una problematización del término cosmopolita que parece necesaria, ya que según el autor la crítica latinoamericana ha carecido de rigor a la hora de enfrentarse a dicho término (2011, 186), que habría quedado definido por: "los desplazamientos continentales y transoceánicos" del autor; o por los materiales formales y temáticos que invocan a discursos de bibliotecas extranjeras, presuntamente universales; o por el intento de evitar referencias y temas propios de la tradición nacional (2011, 187). Siskind reconoce que toda la literatura latinoamericana habría atravesado de un modo u otro la experiencia cosmopolita; y hace una propuesta de significación para el cosmopolitismo literario que la literatura brasileña actual está experimentando:

[...] una modalidad discursiva articulada a partir de *una interpelación cosmopolita*, definida por la negación (inquieta, ansiosa, insegura) de las determinaciones locales, propias, particulares del contexto de enunciación

inmediato de estos discursos –y que, entonces, abre la posibilidad de pensar la inscripción de la letra en horizontes de significación universales, transculturales, post-nacionales, e incluso, como se verá más adelante, la imposibilidad de toda inscripción. (2011, 187)

Es decir, podemos encontrar muchas nuevas producciones brasileñas que aluden a un cierto cosmopolitismo mediante el "deslocamento" –en términos de Resende– y la espacialidad de sus narrativas en otros lugares lejanos. No obstante, para Siskind, lo novedoso del nuevo cosmopolitismo brasileño –que se da en su mayoría en la narrativa del nuevo siglo, como *Budapest* de Chico Buarque, *Lorde* de João Gilberto Noll o *Mongolia* de Bernardo Carvalho, entre otras–, radica en la negatividad desde la que es abordado, ya que no se constituye como una liberación, desarrollo o salvación de una literatura periférica que logra insertarse en un diálogo universal, sino como una disolución del sujeto –o de la nación, como defiende Schøllhammer–, como efecto directo de la globalización. Esto es, por una liquidez identitaria, en el sentido en que Bauman lo concibe en su *Modernidad líquida* (2002). Este autor crea una dicotomía entre sólido y líquido como analogías de modernidad y posmodernidad o modernidad líquida. Para Bauman, el "poder de licuefacción se ha desplazado del "sistema" a la "sociedad", de la "política" a las "políticas de vida"... o ha descendido del "macronivel" al "micronivel" de la cohabitación social" (2002, 13); es decir, entendemos que la identidad de los sujetos ya no se construye en base a las categorías sólidas de la modernidad, que resultan modificadas, pero no en otras categorías definibles en términos de solidez, sino que ahora la forma de medir nuevas categorías corresponde a formas líquidas:

Los fluidos, por así decirlo, no se fijan al espacio ni se atan al tiempo. En tanto los sólidos tienen una clara dimensión espacial pero neutralizan el impacto –y disminuyen la significación– del tiempo (resisten efectivamente su flujo o lo vuelven irrelevante), los fluidos no conservan una forma durante mucho tiempo y están constantemente dispuestos (y proclives) a cambiarla; por consiguiente, para ellos lo que cuenta es el flujo del tiempo más que el espacio que puedan ocupar: ese espacio que, después de todo, sólo llenan "por un momento" (2002, 8).

3.3. Tercera propuesta de lectura: del "realismo rasurado" al "nuevo realismo" y las formas de "arte inespecífico"

Resende identificaría una ruptura con la tradición realista mediante nuevas formas que ella denomina como "realismo rasurado", que podríamos traducir como una suerte de

realismo rasgado o roto, un realismo que está pero no se articula según una lógica realista:

A ruptura com a tradição realista da literatura, não pelo uso de recurso ou formatos próprios da ficção não realista como o absurdo ou o real-imaginário latino-americano, mas pela apropriação do real pelo ficcional de formas diversas, com a escrita literária rasurando a realidade que, no entanto, a incorpora. O documental e o ficcional podem conviver na mesma obra, como acontece em outras criações artísticas contemporâneas. (2014, 14)

Este "realismo rasurado" se explicaría como una nueva expresión del realismo en contacto con lo ficcional, pero que no se interpretaría en términos de lo absurdo o de realismo mágico, sino como una forma en que la ficción se apropia de lo real. Ese real, como explica Resende, puede presentarse, por ejemplo, en forma de una fotografía dentro de un libro, que es incorporada como documento que testimonia, pero es una realidad que resulta metamorfoseada, rasgada, o "rasurada" por la ficción que la incorpora y sobre la que construye su relato, en el que pueden observarse ciertos vestigios de esa realidad testimonial que, no obstante, es diluida por la ficción. Además de la incorporación de documentos testimoniales, Resende identifica "rasura do real" en formas específicas de convivencia de géneros, como en la incorporación de lo biográfico: a diferencia de los testimonios de Ferréz o Paulo Lins propios de la literatura marginal, donde hay una presentación explícita dentro del espacio sobre el que la narrativa se ocupa, lo que ocurre en novelas como las de Paloma Vidal, donde se reconoce la presencia de la autora como personaje real-ficcional por pistas o vestigios de realidades que aparecen diluidas sobre el resto de la ficción, como la presencia del español o portugués, referencias a viajes o lugares donde podría ubicarse a la autora. Estas realidades resultan incómodas para la ficciónsin embargo, la alimentan y sostienen y en ese proceso terminan siendo rasgadas, performadas, diluidas o "rasuradas" por esa ficción (Resende 2014, 21). Encontramos puntos en común entre esta propuesta y otras como el "nuevo realismo" identificado por Schøllhammer (2009) y ciertas formas de "arte inespecífico" teorizado por Florencia Garramuño (2014). Establecemos, por tanto, un diálogo entre tres teóricos que, aunque ponen el foco de sus investigaciones en puntos diferentes, sostienen con sus teorías una disolución de formas y fronteras en la literatura del presente.

La existencia de una tendencia realista que ha venido marcando la tradición literaria brasileña ya ha sido argumentada por parte de la crítica, siendo una de las aportaciones más relevantes la realizada, como hemos visto, por Flora Süssekind en *Tal Brasil, qual romance?*(1984), donde demuestra como la narrativa brasileña ha estado siempre enfocada hacia un intento de explicar y autorrepresentar a Brasil generando un realismo de corte naturalista—que podríamos reconocer como una suerte de documentalismo—. Según Schøllhammer, este naturalismo se ha terminado convirtiendo en un estigma contra el que se han posicionado a lo largo del siglo XX diversos movimientos que han pretendido desmarcarse de esa tradición, serían los casos del "surrealismo, realismo fantástico, realismo regional, realismo mágico, new-realismo e hiper-realismo", entre otros (2009, 53). No obstante, a pesar de ese estigma, el realismo nunca ha dejado de estar presente, de una forma u otra, dentro de la tradición literaria brasileña, desde el realismo histórico que emergiera en el XIX, pasando por el regionalismo que tomara impulso en los años 40, el brutalismo surgido en los 70, o aquello que Süssekind bautizó como "literatura verdad" de los 80, como un realismo híbrido inspirado en las técnicas periodísticas como forma de crítica que escapa a la censura dictatorial. Es en el siglo XXI cuando aparece un realismo nuevo que, según Schøllhammer, se diferencia del realismo tradicional propio de la literatura brasileña y, como apunta el autor, ya no encontramos en estos autores un naturalismo al estilo al que identificaba Süssekind⁹⁰, si no que el retrato de la realidad periférica se produce mediante otras vías basadas en la experimentación: ya no sería un "realismo tradicional e ingênuo em busca da ilusão de realidade", ni un realismo que se ejecuta desde un compromiso político —como sí ocurría en el regionalismo de los años 30 o en el realismo de los 70 como reacción a la represión militar del momento—; este "nuevo realismo", insistimos, se diferenciaría del anterior en su intento por "relacionar a literatura e a arte com a realidade social e cultural da qual emerge, incorporando essa realidade estéticamente dentro da obra e situando a própria produção artística como força transformadora", es decir, un realismo que pretende ser referencial sin ser necesariamente representativo, un realismo comprometido y crítico, pero que no se suscribe a ningún programa político (2009, 53). Schøllhammer parece apuntar con este

⁹⁰ En este sentido, podemos afirmar una opinión contraria en la propuesta de Süssekind, en tanto la autora ve en esta "Literatura marginal", como la de Paulos Lins o Ferréz —autores en los que nos detendremos más adelante— un naturalismo que cae en paradigmas del pasado, como la reproducción estereotipada de ciertas realidades que, a diferencia de lo que parece su propósito inicial, acentúa las distancias sociales y refuerzan el imaginario de miedo y violencia que ha protagonizado el paisaje urbano dominante en la literatura brasileña contemporánea (2003).

realismo a la nueva estética marginal a la que nos veníamos refiriendo pero también a otras estéticas herederas del brutalismo de los 70, en las que se manifiesta "a vontade ou o projeto explícito de retratar a realidade atual da sociedade brasileira, frequentemente pelos pontos de vista marginais ou periféricos" (2009, 53). El autor habla de este "nuevo realismo" como una estética que se propone hablar de la realidad brasileña en un momento de visibilidad mediática con demanda de "vida real": "Noticias em tempo real, reportagens diretas, câmera oculta a serviço do furo jornalístico ou do mero entretenimento, televisão interativa, *reality show*", (2009, 56) etc. Como contraste, el "nuevo realismo" busca otras vías de expresión, cuyo foco recae en el aspecto "performático e transformador da linguagem e da expressão artística, privilegiando o efeito afetivo e sensível em detrimento da questão representativa" (2009, 57). Este realismo se diferenciaría, por tanto, del anterior en ese proceso experimental del lenguaje y la forma narrativa, mediante la hibridación de diversas estrategias que ya habían sido puestas en práctica en la tradición brasileña reciente, como el protagonismo de la narrativa testimonial, que en muchos casos se apoya en fotografías, imágenes y otras formas propias de los medios de comunicación de masas; el género diarístico, de memorias y de crónicas, como técnicas periodísticas propias de la "literatura verdad" bautizada por Sússekind (1985). Es decir, nos encontramos con un nuevo realismo no convencional, en el que destaca una intensificación del "hibridismo literario", mediante pastiches de diseños, ilustraciones, fotografía de revistas, propaganda política, periódicos, o mediante la amalgama de géneros como el ensayo y la ficción, u otros menores como el melodrama, la pornografía o el romance policial (Schøllhammer 2009, 39). La utilización de estas estrategias daría lugar a una deconstrucción de la obra literaria como tal, debido a la fragmentación que este hibridismo a veces genera y el carácter performativo, que se ve incrementado en algunas producciones, como el realismo marginal, al buscar una recepción a nivel comunitario e institucional en aras de encontrar soluciones a problemáticas sociales. Es así como, según Schøllhammer, los límites en autor y obra se tornan porosos: tanto por "o diálogo participativo entre pesquisadores, escritores, ativistas comunitários e o público envolvido" que se gesta en formas de participación, realización y recepción colectiva; como en la estética propia literaria, al "transgredir as fronteiras de gênero rígidas entre ficção e não ficção" (2009, 103).

Por otro lado, Florencia Garramuño en *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea* (2014), denomina "frutos estranhos"⁹¹ a ciertas formas de arte inespecíficas que ella ha venido identificando en diversas manifestaciones de la literatura brasileña contemporánea que, aunquees específica del siglo XXI, se ha incrementado más en estas últimas décadas debido principalmente al incremento del "arte multimedia". Este arte inespecífico exhibe una intensa porosidad de fronteras y se constituiría mediante formas que incorporarían expresiones propias de otros soportes, como fotografías, imágenes o alguna otra forma de lenguaje artístico, así como de los nuevos medios de comunicación, como blogs, chats, e-mails; pero también serían aquellas manifestaciones literarias que diluyen las fronteras entre géneros, como la memoria, documental, ensayo, poesía o prosa. Estas nuevas expresiones inespecíficas llevarían a Garramuño a reflexionar, con base en Rancière y Esposito, sobre nuevas formas de comunidad:

[...], essas práticas questionam a especificidade do sujeito, do lugar, da nação e até da língua, e a arte inespecífica explora modos de fazer valer com um sentido comum –comum, porque é impróprio, no sentido que Roberto Esposito dá a essa palavra– uma situação, um afeto ou um momento que, ainda quando possa ser muito pessoal, nunca acaba por definir-se através da individualização de uma marca de pertencimento. (2014, 17)

Uno de los principales ejemplos literarios que Garramuño toma como forma inespecífica es *Nove noites* de Bernardo Carvalho. La autora señala como, por un lado, en esta novela se observa una combinación de géneros, periodístico, autobiográfico, diario personal e informe antropológico; además de la ambientación de la novela en un espacio transnacional, donde "distintos meios acadêmicos –a Columbia University, a Universidade de São Paulo, o Lévi-Strauss estruturalista– e as políticas internacionais e nacionais –o Estado Novo e a 'good neighborhood policy'– se mesclavam com a etnologia dos índios krahos da Amazonia brasileira", dando lugar a una indefinición de identidades. De este modo, el texto diluye la distinción entre literatura y realidad, al tomar documentos fotográficos y desautomatizarlos, pues el texto y el testimonio de la

⁹¹ Toma el nombre de una instalación del artista brasileño Nuno Ramos, expuesta en el Museo de Arte Moderna de Rio de Janeiro en 2010: "um título inspirador para pensar não só os modos como essa instalação questiona a especificidade da linguagem artística ao combinar uma série de elementos diversos nos quais se interconectam árvores, música popular, filme e palavra escrita, mas também para nomear o local que parece estar constituindo para a arte e a estética uma série cada vez mais importante de textos, instalações, filmes, obras de teatro e práticas artísticas contemporâneas" (Garramuño 2014, 11)

foto parecen ni complementarse ni dialogar entre ellos, "razão por que acaba, complicando a distinção entre ficção e documento"(21).

El "realismo rasurado" de Resende, el "nuevo realismo" identificado por Schøllhammer y las formas de "arte inespecífico" propuestas por Garramuño tejen un diálogo en común que expone una suerte de liquidez literaria –en el sentido de Bauman (2003)– como consecuencia de una incorporación y articulación del texto con otras expresiones artísticas. Este diálogo, sin embargo, no es continuo ni proposital por parte de los autores, esto es: sus intereses críticos abordan perspectivas diferentes de la literatura brasileña contemporánea, pero convergen al señalar características literarias de ciertas producciones que apuntan a una disolución de formas y fronteras –que en el caso de Florencia Garramuño no solo aplica a la brasileña, sino que parece abordar como una característica propia de la literatura–. Esto, no obstante, no significa que se refieran a estéticas literarias análogas, ya que puede darse un "realismo rasurado" que, sin embargo, no coincida con el "nuevo realismo" de Schøllhammer o que no se manifieste como "práctica inespecífica" en el sentido de Garramuño; otros textos sí compartirán formas que son atravesadas por estas tres estéticas –como veremos más adelante para el caso de la literatura marginal de Ferréz–: mientras que el "nuevo realismo" de Schøllhammer parece apuntar hacia características propias de la literatura marginal; el "realismo rasurado" amplía el abanico, ya que acoge en su definición diferentes formas de articular la ficción a partir de lo real que van más allá de una enunciación política marginal; y las "prácticas inespecíficas" abren aún más su marco de referencia hacia cualquier hibridismo artístico que desarticule la noción tradicional de literatura, y que puede darse o no en ciertas formas de realismo, como las de Schøllhammer o Resende.

3.4. Propuestas de significación literaria: recapitulación

Las tres propuestas de categorización de esa multiplicidad literaria desarrolladas por Resende servirían como líneas vertebrales a partir de las que orientar el diálogo que la crítica brasileña está elaborando; diálogo que, como ya hemos mencionado, apunta también hacia otras líneas teóricas, aunque las que aquí suscribamos sean sólo estas tres como características destacables sobre las que gran parte de la crítica coincide de un modo u otro a la hora de significar la nueva literatura brasileña en Brasil–y no en España o cualquier otro espacio de recepción, donde dichas significaciones serían modificadas–.

Por un lado, la aparición de dos tendencias principales, la literatura marginal y la estética cosmopolita, en las que podemos ver una reformulación de la pugna propuesta por Antonio Candido, a la que habíamos aludido anteriormente, entre una tendencia urbana, general, centrífuga y otra regional, particular y centrípeta. Si consideráramos la literatura urbana (brutalista) propia de los 70 y 90 como una reformulación del regionalismo hacia una tendencia urbana –una suerte de neorregionalismo más centrípeta que centrífugo–, podemos adherir la literatura marginal enunciada por Ferréz como una nueva forma dentro de esa tendencia centrípeta, en la que permanecerían estéticas tradicionales (como un cierto estilo brutalista y de violencia urbana) a la vez que se innovaría mediante la incorporación de una nueva voz testimonial propia de la periferia y mediante la experimentación lingüística y narrativa –cuestión en la que incidiremos más adelante para el caso de la recepción española–. Asimismo, identificamos nuevas formas que pueden ser o no urbanas, ambientadas dentro o fuera de Brasil, con reflexiones nacionales –o posnacionales– o con otras "globales", pero que sí se incorporarían dentro de esa línea centrífuga propuesta por Candido. Estas producciones han sido interpretadas por parte de la crítica como un cosmopolitismo negativo, donde no importa tanto el espacio de la narración como la reflexión temática, donde la problematización de la experiencia de pertenencia y la disolución del sujeto y la nación se muestran como efectos directos de la mundialización.

Por otro lado, encontramos una dialéctica entre realismo naturalista y lo que podemos denominar como un contrarrealismo o, como identificaba Sússekind, una "literatura-contraria" (1984), donde asistimos a nuevas estéticas que confluyen entre la ficción y el realismo, a la vez que lo desarticulan. No obstante, si bien las tres lecturas propuestas por Resende son útiles a la hora de sistematizar la multiplicidad del nuevo siglo, hemos de tener en cuenta que hay una distancia entre las dos primeras propuestas (literatura cosmopolita y literatura marginal) y la tercera ("literatura rasurada") que la autora no esclarece de manera directa. Podemos deducir que las dos primeras propuestas, que se corresponden con la dialéctica centrípeta-centrífuga, se gestan sobre una cuestión eminentemente temática basada en el "deslocamiento" y en la disolución nacional y del sujeto, por un lado, y en la documentación de una realidad marginal por otra. No obstante, la tercera propuesta estaría más vinculada a la dialéctica entre un realismo y contrarrealismo, que se gesta sobre una cuestión estilística, que oscila entre la reproducción de una realidad a la que intenta documentar por un lado y, por otro lado, la fractura y disolución de la misma, mediante una experimentación –que si bien puede

se temática— afecta directamente a la lógica y estructura narrativas, incluso a la disolución de las propias fronteras del género en aquellos casos en los que establece diálogos con otros soportes. Sin embargo, sí cabe tener presente que Resende ve esa tercera propuesta de la "rasura do real" como una característica transversal, en tanto puede atravesar cualquiera de las otras dos propuestas (la literatura marginal y la cosmopolita). Sin pretender fijar el foco de este análisis en el modo en que se entrecruzan estos dos diálogos —centrífugo/centrípeto, realismo/contrarrealismo—, enunciamos en este estudio una hipótesis que puede servir de análisis y de complemento en la forma de recepción de estos dos diálogos en el espacio español: la sospecha de una íntima relación entre el realismo naturalista y la tendencia centrípeta; y una literatura contra(naturalista) —ya sea en forma de "realismo rasurado", "novo realismo" o en forma de "arte inespecífico"—que coincide normalmente con una literatura cosmopolita o tendencia centrífuga, en tanto que al diluir la inespecificidad del sujeto y de la nación como formas de identidad y pertenencia, se diluyen también las fronteras de cualquier catalogación genérica o artística, se acude a la fragmentación, hibridación de formas y a la experimentación con otros materiales extraliterarios.

Ahora bien, si estos son los diálogos que (de)marcan el mapa de la literatura brasileña del presente, cabe cuestionarse: ¿son estos mismos diálogos los que definen la marca brasileña en exportación?, ¿cuáles llegan a España?, ¿cómo se transforman?, ¿qué agentes intervienen?

4. La (re)significación de la literatura brasileña en el espacio internacional

Desde comienzos de siglo ha venido reflexionándose sobre las nuevas formas de inserción de la literatura brasileña dentro de un diálogo internacional, que se manifestaría en dos principales formas de actuación: por un lado, su proyección dentro de un mercado internacional, principalmente debido al impulso de aquellas políticas culturales a las que nos hemos referido —*Granta*, Programa de Apoyo a la Traducción de la Biblioteca Nacional o ferias internacionales de gran visibilidad—, que han permitido un aumento en la exportación de nueva literatura brasileña; y por otro lado, la presencia de una nueva literatura trazada por una marca estética internacional o "cosmopolita" que se alejaría de los estereotipos regionalistas y brutalistas —o neorregionalistas— que en muchos casos se han interpretado en clave de exotismo a lo largo del siglo XX, y que han determinado hasta el momento el horizonte de expectativas de la literatura brasileña a nivel internacional. Es decir, el debate estaría formado por aquellos que analizan la

marca internacional –como una de las tres propuestas de (re)significación antes mencionadas– de un objeto de estudio que no necesariamente está en circulación fuera de Brasil; y los que toman como objeto de estudio aquella literatura que sí está en circulación fuera de Brasil, y que es internacional tanto por su forma de circulación como por la (re)significación estética y temática que recibe.

Cuando aquí nos referimos a su circulación en un espacio internacional, soslayamos la problemática sobre la cuestión de la literatura mundial que habíamos antecedido en el estado de la cuestión, y nos referimos explícitamente a aquellos espacios hacia los que la literatura brasileña se exporta, bien en eventos internacionales como la Feria de Frankfurt (Carmen Villarino, 2015)⁹² o con formas de recepción en espacios concretos como el francés (Agnes Rissardo 2013, 2015a, 2015b). Por lo tanto, cuando hablamos de circulación internacional también se incluye el caso de la recepción en el espacio español, en tanto es una literatura brasileña en exportación, no obstante, haremos una diferenciación explícita entre: literatura brasileña en circulación internacional y circulación brasileña en recepción en España. El primero de los casos será abordado en este apartado, en el que acudiremos a formas de articulación de la literatura brasileña en eventos internacionales,⁹³ tanto por medio del eslogan que Brasil presenta, como por la selección de autores que lleva en representación, como por la visibilidad y (re)significación que los medios de comunicación hacen como efecto de la imagen (marca) ofrecida en tales eventos. No obstante, cabe tener presente que el objetivo central no es analizar la literatura brasileña en su circulación internacional, ya que eso superaría los límites de nuestro estudio, pero sí plantear un esbozo de dicha circulación que nos ofrezca ciertas claves de cómo y por qué la literatura brasileña es (re)significada de cierto modo en el espacio español.

Por lo tanto, haremos aquí un mapeo de cómo se (re)significa el diálogo nacional tejido en el apartado anterior al colocarlo en proceso de exportación, circulación y recepción internacional, en base a la articulación de eventos que tomaremos de referencia –y que ya han sido analizados previamente por críticos como Rissardo o Villarino–. Asimismo, cabe tener en cuenta cuál es la significación –de las propuestas en el panorama anterior– que más *resistencia* ofrece en el proceso de exportación y cuál

⁹² Aunque Villarino tiene una amplia bibliografía sobre las formas de circulación de la literatura brasileña contemporánea y sobre los agentes y políticas culturales que sobre ella intervienen, citamos en concreto este artículo por la referencia directa que hace sobre el interés que editoriales internacionales están depositando en este nuevo tipo de literatura trazada por una marca internacional.

⁹³ Aunque el caso de Granta se vincula directamente con esta (re)significación en circulación internacional lo abordaremos de forma más concreta en el capítulo 3.

es la que mejor recepción tiene, esto es, qué línea teórica se convierte en marca –o marcas, en caso de detectar más– de la literatura brasileña en el siglo XXI, por medio de su absorción por parte del mercado editorial, la visibilidad que éste le presta y su (re)significación crítica, académica y mediática.

La crítica española Carmen Villarino reflexiona sobre el proceso de circulación de la literatura brasileña a nivel internacional, atendiendo directamente a los afectos que el mercado y las políticas culturales tienden sobre ellas. En una de sus investigaciones (2015), la autora parte de las declaraciones que los editores del tomo de *Granta* "Os melhores jovens escritores brasileiros"(2012) hacían en ese mismo número, donde –como veremos más detenidamente en el próximo capítulo– resaltaban el nuevo momento que la literatura brasileña estaba experimentando al lograr insertarse dentro del mapa de la literatura mundial. La autora toma esta declaración como base para reflexionar sobre la influencia que políticas culturales como la de *Granta* o la Feria del Libro de Frankfurt (2013) han tenido en el aumento de la recepción de la literatura brasileña, concretamente dentro del mercado alemán, y se pregunta de qué manera afectan estos proyectos literarios en la elección de un libro o autor por una editorial extranjera. Villarino toma el artículo de Suzana Velasco (2012), publicado en el periódico *O Globo*, para indagar una posible respuesta: Velasco se basa en las declaraciones de editores alemanes sobre algunos de los libros brasileños que habían decidido publicar, siendo una de las principales respuestas el "estilo internacional" que acababa con el estereotipo brasileño y encajaba dentro de los gustos del lector alemán. Se refiere específicamente al caso de Daniel Galera, sobre el que su editor en Alemania (Suhrkamp) dirá: "É um livro brasileiro, mas não tipicamente brasileiro. Além de bem escrito, se encaixa no gosto alemão"; o a Carola Saavedra, sobre la que su editor también alemán (*C.H. Beck*) afirma: "E este é um romance internacional sobre amor e comunicação, poderia ter sido escrito em qualquer país" (Velasco, 2012). Villarino hace referencia también a una entrevista realizada por Weisse (2013) para el periódico *DW*, donde se recoge la entrevista realizada a tres escritores brasileños, a los que se les pregunta por la forma en que los autores esperan que sus libros sean recibidos en Alemania; en algunas de sus respuestas se revela una propuesta literaria que va más allá de cualquier tratamiento específicamente brasileño, por ejemplo, Saavedra describe la temática de su libro como "universal", ya que el espacio de la isla –que tiene un lugar fundamental en su novela–adquiere interpretaciones transnacionales: "O motivo da ilha é um motivo universal. Ela tem várias representações, por exemplo: se isolar numa ilha

ou fugir para uma ilha" (Saavedra por Weisse 2013, s.p). Es decir, con estas declaraciones tomadas de los medios de comunicación, Villarino apunta a un claro interés por parte de las editoriales extranjeras hacia productos literarios que se desmarcan del horizonte de expectativas que había determinado a la literatura brasileña hasta el momento, productos que se significan sobre una doble internacionalización; doble porque, además de circular fuera de las fronteras nacionales, son obras que se caracterizan por una estética "internacional", "cosmopolita" o "universal", como se puede extraer de las declaraciones. Al igual que Villarino, Rissardo, en su análisis sobre el tipo de literatura brasileña que está exportándose, en concreto hacia el espacio francés (2015), detecta un incremento de la presencia de la literatura brasileña en el exterior en gran medida a partir de las políticas culturales que mencionábamos. Como principal ejemplo de esa nueva recepción brasileña en Francia, Agnes Rissardo analiza en dos de sus artículos (2013, 2015a) el cosmopolitismo literario de Bernardo Carvalho, por ser uno de los autores más publicados en Francia en este último siglo; pero menciona el caso de muchos otros autores que están siendo importados en Francia cuyas novelas podrían explicarse a partir de ese "instinto cosmopolita", como ella denomina: desde proyectos individuales como el de Chico Buarque, Tatiana Salem Levy, Edney Silvestre o Paloma Vidal, hasta otros que se insertan dentro de proyectos más amplios como el Amores Expressos de *Companhia das Letras* (2008). Este "instinto cosmopolita" al que hace referencia Rissardo parece coincidir con la consideración de ese "estilo internacional" que identifica Velasco y al que apela Villarino como uno de los motivos del interés editorial extranjero: alejamiento de una mirada nacional y "clichés", como ella misma se refiere, vinculados a la literatura brasileña, ambientación en lugares internacionales o en no lugares. No obstante, Rissardo da un paso más allá al preguntarse: "na esteira desse movimento de exportação estariam nossos autores afinados com essa nova realidade, ao buscarem um eixo temático comum para suas narrativas no qual o cosmopolitismo seja a tônica?" (2015a, 106). Es decir, la autora abre la posibilidad de que, aprovechando la estela de la exportación literaria brasileña, esta nueva estética cosmopolita, en la que parecen coincidir diversos proyectos individuales de autores, sea una propuesta intencional de los autores para hacer una literatura consumible por un público más allá del nacional, donde no se abordan problemáticas específicamente brasileñas. Es decir, Rissardo se pregunta en qué medida la atracción internacional hacia esa nueva estética cosmopolita ha dado lugar a un aumento de esta literatura cosmopolita pensada como producto de exportación. El caso

más evidente podría ser el proyecto editorial de Amores Expressos que, como comentábamos anteriormente, se presenta como un producto de venta: un proyecto internacionalmente forzado, al promover la creación literaria en un ambiente internacional como requisito principal, tanto del autor como de la obra, y proponer en algunos de los contratos la posibilidad de secuelas cinematográficas (Vidal 2011). La búsqueda de un interés internacional hacia este nuevo estilo cosmopolita podría verse afirmado por otros proyectos culturales en los que se da una unión de fuerzas de carácter internacional y nacional, como son los casos de *Granta* y las ferias internacionales del libro, principalmente la Feria de Frankfurt de 2013 en la que Brasil fue invitado de honor.

La revista británica *Granta*—en cuyo caso nos detendremos en un capítulo particular—con su selección de "Los mejores jóvenes escritores brasileños" (2012) desarrolla un diálogo que visibiliza a la nueva literatura brasileña dentro de esta marca cosmopolita. Anunciaba así a los seleccionados:

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, 2012b)

Con la introducción al tomo presentan a un nuevo conjunto de autores que no entran dentro de las "expectativas" —como la propia *Granta* indica— de lo que hasta ahora había conformado el estereotipo literario brasileño, y lo hacen mediante una producción literaria que no pretende representar o buscar una identidad propiamente brasileña, sino que son autores que se presentan mediante sus producciones como "ciudadanos del mundo" al mismo nivel que "ciudadanos brasileños". El proyecto *Granta* es constituido por agentes nacionales e internacionales, como demuestra la colaboración en la edición del tomo entre la *Granta em português* y la *Granta* original inglesa, y la conformación del jurado seleccionador, en que uno de los miembros del

jurado era designado por la *Granta* original. Asimismo, gran parte de los autores que fueron seleccionados han sido premiados antes o después de la selección en *Granta* por algunos de los mayores agentes de legitimación nacional literaria, como el Prêmio Jabuti o el Oceanos, colaborando así en la creación y valorización de una nueva marca literaria cosmopolita desde el propio espacio nacional.⁹⁴

Asimismo, de todas las ferias del libro internacionales cabe destacar la Feria del Libro de Frankfurt (2013) por tener a Brasil como invitado de honor y por la controversia que originó la selección de autores representativos del país. Como se describe en la página web de la Feria del Libro de Frankfurt, la propuesta del invitado de honor es hecha por parte del comité organizador de la feria en colaboración con la Asociación de Publicadores y Libreros de Alemania, que es la entidad financiadora; no obstante, la organización del pabellón, selección del eslogan y de los escritores a través de los que se presenta Brasil fue coordinado por un comité organizador seleccionado específicamente para el evento, conformado por el Ministério da Cultura (MinC), Ministério das Relações Exteriores (MRE), Fundação Biblioteca Nacional (FBN), Fundação Nacional de Artes (Funarte) y Câmara Brasileira do Livro (CBL), así como un consejo directivo conformado por los directores de los respectivos órganos (Campanerut 2015, s.p) El eslogan preparado por el comité organizador y la selección de autores conforman, como apunta Villarino (2015), una nueva "marca país", que podemos ver aquí hermanada con la proyectada por *Granta* y con el interés que ciertas editoriales extranjeras tienen, como señalaban Villarino y Rissardo, en una nueva literatura brasileña de estilo cosmopolita. De este modo, no es de extrañar el eslogan con el que se presenta en la feria –y en otras que se han celebrado posteriormente, como la de Boloña (2014) o El salón del Libro de París (2015)–: "Brasil: um país cheio de vozes". 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 caleidoscópio multicolor", afirma Jürgen Boos, director de la Feria del Libro de Frankfurt (Agencia EFE2012, s.p),y asegura que "O Brasil será um convidado de honra fora de todos os estereótipos" ("Literatura brasileira começa em Leipzig caminhada rumo à Feira de Frankfurt"2013, s.p); por su parte, Galego Amorim, presidente del Comité Organizador, defiende dicha

⁹⁴ Un análisis más exhaustivo es realizado en el capítulo 3.

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), “Teremos autores de todas as regiões do Brasil. Alcançamos certo equilíbrio quanto à presença de homens e mulheres. Teremos brancos, negros e indígenas. Autores que nasceram no Brasil e vivem fora e autores que nasceram fora do Brasil e se tornaram brasileiros” (Agencia EFE 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 ésta 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 critican cómo los autores seleccionados para su representación en Frankfurt no responden a la imagen que el eslogan pretendía dar, dando lugar a una destacable repercusión mediática. En este sentido, cabe mencionar el artículo del investigador brasileño Souto Salom "La literatura marginal periférica y el silencio de la crítica" (2014), donde el autor se hace eco de la marginación de ciertas literaturas y autores brasileños en el ámbito 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 sobre la selección de autores que había asistido a la feria ("Paulo Lins diz que há racismo na lista da Feira de Frankfurt" 2013, s.p); Ferréz, que también había sido invitado al igual que Lins, apoya las palabras de su compañero (Machado y Cozer 2013, s.p); por otro lado, el escritor marginal⁹⁵ Allan da Rosa manifestaba que "nesse iate de 70 escritores que na Feira de Literatura de Frankfurt vai abocanhar negociatas, bifés e bifês, ali tem um cisco preto, um borrãozinho indígena maculando a delegação" (Da Rosa 2013, s.p). Además de estos medios nacionales, otros internacionales se hicieron eco de la polémica. De este modo, Souto Salom indica como fue un periodista del propio periódico alemán *Tagesspiegel* el que interrogó a Paulo Lins durante el transcurso de la feria sobre la desigualdad racial de los representantes, ante lo que el

⁹⁵ Lo entendemos aquí dentro de la estética marginal que se viene reivindicando desde el manifiesto de Ferréz.

autor criticó un racismo explícito en la selección. Asimismo, el diario español *El país* publica una crónica después de la celebración de la feria: "Nueva literatura brasileña: joven, blanca, urbana y de clase media", "La última generación de escritores brasileños se distancia del exotismo y cultiva una narrativa cosmopolita y global" (Ballesteros 2014, s.p). Esta referencia a la que alude Salom se torna esencial para el análisis de nuestro estudio de recepción en España, en tanto viene de un medio de comunicación español que se hace eco de la marca exportada por eventos internacionales como el de Frankfurt, por lo que volveremos a detenernos en él posteriormente. Con este titular y subtítular interpretaba el diario español la recepción de la nueva literatura brasileña presentada en Frankfurt:

[...] está claro que puede hablarse 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)

Más que una actitud crítica hacia esa desigualdad, coloca a Paulo Lins como excepción de una realidad económica y social brasileña que es la que permite este panorama joven, blanco, urbano y de clase media. Para argumentarlo, el artículo de *El país* recoge declaraciones de algunos de los autores presentes en la feria: para João Paulo Cuenca puede verse en la nueva narrativa brasileña "un gran deseo de distinguirse y de alejarse de la generación anterior"; para Christiano Aguiar las "grandes ciudades son el escenario privilegiado de nuestra ficción, aunque algunos escritores también abordan los temas rurales o el interior. [...]. En cambio, resulta menos importante el compromiso con la indagación y la creación de una identidad nacional, al menos si nos comparamos con generaciones anteriores"; en el mismo sentido, el autor Cristovão Tezza argumenta que la "característica de la nueva literatura es su ruptura con la tradición clásica. Refleja rotundamente la nueva realidad económica, política y social de Brasil. Hoy, el país es profundamente urbano e intenta dialogar con la realidad internacional". Una actitud más crítica se revela en las afirmaciones del autor Antonio Prata, al hablar de la marginalidad racial en espacios públicos y privados, como la escuela, lo cual tiene efectos directos en la producción cultural: "Solo se dedica a la literatura aquel que está alfabetizado y la mayoría son de clase media para arriba y

viven en las grandes ciudades. Hay, claro, excepciones como en todo. Tal vez el libro más importante de los últimos 20 años sea *Ciudad de Dios*, de Paulo Lins: es negro y viene de la periferia"(Ballesteros 2014, s.p).

Esta imagen sesgada de una literatura brasileña blanca, urbana y de clase media que los medios de comunicación internacionales habían proyectado, dio lugar a 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,⁹⁶ 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, privilegiando aquellos autores que ya hubían sido traducidos por el mercado alemán: "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, afro-brasileira e indígena"(Frô 2013, s.p).

Después de la repercusión provocada en la Feria de Frankfurt (2013), posteriores eventos y ferias internacionales que tuvieron también a Brasil como invitado de honor intentaron corregir algunas de estas debilidades. Así, por ejemplo, Souto Salom (2014) hace una comparación de la promoción de la literatura marginal en Frankfurt con respecto a la Feria del Libro de Buenos Aires de 2014, con São Paulo como ciudad homenajeada, de la que se destacó especialmente su producción literaria de la periferia. A pesar de la originalidad que supuso homenajear esta vertiente literaria fuera de las fronteras nacionales, Ferréz expuso una dura crítica sobre la falta de difusión mediática de ese evento en el ámbito nacional brasileño:

⁹⁶ En torno a este autor se genera una polémica, que la *Folha de São Paulo* (Machado y Cozer 2013, s.p) ilumina: no se incluye a Ferréz como autor negro cuando se vindica que la literatura negra en la Feria de Frankfurt tan solo fue representada por Paulo Lins. Ferréz, al ser mestizo, no habría sido tenido en cuenta, ante lo que él expresa su disconformidad, pero sigue apoyando las críticas de un racismo explícito en la selección de autores realizadas para la feria (Souto Salom, 2014)

A mídia brasileira é mesmo um lixo, mais de 100 artistas da periferia aqui, fazendo uma verdadeira revolução cultural, representando nosso país com muita propriedade e não tem uma nota na imprensa do nosso próprio país. [...] Se fossem os autores eleitos pela elite que estivessem aqui se apropriando desse espaço, ai sim, eles falariam até como foi o café da manhã deles. Mas isso não apaga o que está acontecendo aqui, tantos saraus, coletivos, escritores, poetas, artistas que representam todos as quebradas de São Paulo. E isso é fato. (Souto Salom 2014, s.p)

Estas afirmaciones de Ferréz quedan contrastadas si hacemos una búsqueda por la web de los artículos en periódicos de Brasil que habían abordado el tema de São Paulo en Buenos Aires, donde se puede ver una enorme diferencia de visibilidad entre el evento de Buenos Aires y los de Frankfurt y Paris.⁹⁷ Esta falta de visibilidad nacional puede explicarse, por un lado, por el protagonismo de la literatura marginal, representada por diferentes colectivos de la ciudad, que –como critica Ferréz– no tienen tanta atención mediática como aquellos autores que son llamados por el propio Salom como "élite"–como apuntan el propio Salom–; por otro lado, debido al enfoque del evento, que homenajea a una ciudad concreta y no a un espacio mayor como es Brasil; o, por último, por su carácter de evento latinoamericano en comparación a otros internacionales como la Feria del Libro de Frankfurt o el Salón del Libro de París. Este último argumento podría venir respaldado por teorías como las de Pascale Casanova o Franco Moretti sobre una literatura mundial que se gesta –aunque de forma diferente en ambos– sobre la articulación de una jerarquía internacional, basada en centros y periferias o dominantes y dominados, que explicarían la mayor visibilidad de ciertos eventos "centrales" sobre otros "periféricos". No obstante, como apuntábamos en el estado de la cuestión, soslayamos esta problemática en nuestra investigación por desviarse del objetivo central de nuestro estudio, que es la recepción para el caso español.

Por último, es interesante señalar el Salón del Libro de París, que en 2015 homenajea a Brasil con el mismo eslogan que en Frankfurt y elige a 48 representantes entre los que se puede ver mejor esa diversidad que reivindican en el eslogan: literatura marginal –entendida en términos de Ferréz–, con presencia negra e indígena representada por ocho autores; de entre ellos, hay 17 mujeres, una de ellas como única representante de literatura negra; aunque la mayoría sea del eje Rio-São Paulo, podemos

⁹⁷ Mientras que nos es difícil contar los artículos que aparecen en la página de búsqueda en torno a Brasil como país homenajeado en Paris y Frankfurt, tan sólo encontramos un par de artículo en la primera página de búsqueda sobre la presencia de São Paulo en Buenos Aires.

ver presencia de autores de otros lugares. Esta mayor diversidad no implica, no obstante, un equilibrio completo. Lo interesante de esta feria es que, aunque sigue dándose una mayoría blanca, urbana y de clase media, como en Frankfurt, la recepción que experimentó en los medios de comunicación es totalmente diferente a la de Alemania. Agnes Rissardo analiza dicha recepción y llega a la conclusión de que la literatura que más se visibiliza en Francia en aquel evento literario es aquella que "se volta para a favela, a violência urbana e as desigualdades sociais, ressaltando o caráter de uma literatura de país periférico" (2015b, 6). Así, por ejemplo, el suplemento literario del periódico *Le Monde* fue distribuido gratuitamente en el Salón, llevando como título: "O Brasil se lê cru. Em sua literatura, o país convidado para o Salão do Livro agora enfrenta as realidades mais brutais"; también el periódico *20 Minutes* apunta al fenómeno de la "literatura de favelas" como respuesta al éxito internacional del libro de Paulo Lins, *Ciudad de Dios* (Rissardo 2015b, 7). Por lo tanto, comprobamos como a pesar de ser un evento organizado por miembros que participaron en el mismo comité que el de Frankfurt,⁹⁸ con el mismo eslogan insistente en la diversidad y con una mayoría de autores que preconizaban una literatura joven, blanca, urbana y de clase media, la respuesta francesa prefiere visibilizar otra cara de la literatura brasileña, que mira hacia la favela y la desigualdad social.

No obstante, cabe aclarar que aunque las (re)significaciones que medios de comunicación hacen de eventos como la Feria del Libro de Buenos Aires o el Salón del Libro de París visibilizan una determinada literatura marginal, esto no implica que la literatura brasileña que más representación tiene sea esta, como muestra la selección de autores que se hacen no solo de *Granta* y del evento de Frankfurt sino también del de París y de otros que se fueron sucediendo durante esos años, en los que la mayor parte de los autores elegidos forman parte de esa clase blanca, urbana y de clase media –como el de Boloña (2014) o el de Bogotá (2012)–. Esto da lugar a que el discurso que apela a la diversidad con el que se presenta Brasil en estos eventos se torne vacío al no darse una diversidad real en la selección de autores que van al evento como representantes. Este vaciamiento en el relato internacional producido, por ejemplo, en el Salón del Libro de París, apunta directamente a una cuestión comercial y a la creación de estereotipos, que ya Agnes Rissardo (2015) aludía como efecto de la recepción de esta

⁹⁸ En la sección de noticias de la página web del gobierno de Brasil se anunciaba: "O comitê organizador será presidido pelo secretário-executivo do Ministério da Cultura e contará com representantes de outras organizações, além do Ministério de Relações Exteriores, dentre elas a Câmara Brasileira do Livro (CBL), a Liga Brasileira de Editoras (Libre) e o Sindicato Nacional de Editores de Livros" (2014)

literatura marginal en Francia; en esta misma línea Schøllhammer (2009) explicaba el surgimiento de la literatura marginal como un atractivo para el mercado editorial, ocasionado después del éxito cinematográfico de *Ciudad de Dios*. Esto daría lugar a que la literatura marginal adquiriera visibilidad principalmente por medio de dos figuras, Paulo Lins y Ferréz, siendo este último el que más presencia tiene en eventos internacionales –acude a los eventos de Buenos Aires,⁹⁹ Frankfurt y París–, ya que la figura de Lins parece quedar ensombrecida por el éxito de la adaptación cinematográfica.

El carácter sesgado de la literatura marginal a nivel internacional puede tener su causa en el tratamiento que recibe desde su espacio nacional brasileño, muy dispar del que recibe aquella literatura "blanca, urbana y de clase media" (Ballesteros 2014, s.p). Por un lado, Lins y Ferréz tienen protagonismo dentro de las investigaciones de la crítica académica brasileña que estudia el movimiento literario marginal y, sobresaliendo sobre otros nombres de autores o colectivos marginales que apenas son estudiados.¹⁰⁰ Asimismo, si hacemos una búsqueda en la web por los medios de comunicación brasileños que hablan de literatura marginal, comprobamos como los nombres de Ferréz y Paulo Lins destacan sobre cualquier otro, llegando a convertirse en marcas del propio término "literatura marginal". También serían, según referencias de investigadores como Tonani (2010, 12) o Tennina (2015, 265), los únicos autores que han conseguido legitimación crítica nacional y que han alcanzado una mayor cantidad de público: Paulo Lins por el éxito inmediato derivado de la adaptación cinematográfica y del rápido reconocimiento de críticos como Roberto Schwartz (Tennina 2015, 265); y Ferréz por un proceso mucho más lento de activismo político-literario que adquiere una mayor visibilidad en el momento en que toma el nombre de Paulo Lins y lo inserta dentro de los miembros participantes de la revista *Caros Amigos*, donde vindica y se apropia del propio nombre de "literatura marginal". Además, hay que tener en cuenta que la legitimación crítica de estos dos autores no tiene comparación con la de aquellos

⁹⁹ El evento de Buenos Aires resulta una excepción, al llevar a un gran número de colectivos de la periferia de São Paulo, y no solo a Ferréz.

¹⁰⁰ En las investigaciones de los ya mencionados Paulo Tonani (2010), Mário Augusto Medeiros (2011), Érica Peçanha (2009) y Lucia Tennina (2015), puede verse manifiesto de una forma u otra la relevancia de estos autores, Lins y Ferréz, dentro del movimiento literario marginal, bien haciendo una referencia explícita a este protagonismo –el mismo Ferréz intenta darle visibilidad a otros autores con la creación de la revista *Caros Amigos*–; o bien dedicando apartados o capítulos de sus investigaciones a estos autores. Aunque es cierto que se nombran a otros escritores marginales y se les dedican capítulos especiales, como es el caso de Sergio Vaz, Alessandro Buzo o Marcelino Freire, es difícil que sean referidos en todos los trabajos, mientras que Paulos Lins y Ferréz tienen presencia –en mayor o menor medida– en todas estas investigaciones sobre literatura marginal.

propios de una literatura "blanca, urbana y de clase media": aunque la literatura marginal haya podido ganar algún premio, como el APCA (Academia Paulista de Críticos de Arte) que Ferréz menciona en su "Terrorismo literario", aún no han sido galardonados con ninguno de los principales premios literarios nacionales –Jabuti o Prêmio Oceanos, entre otros–, que sí han sido otorgados a jóvenes autores promocionados por *Granta*, o por la Feria del Libro de Frankfurt o en el evento de París, y que sí entrarían dentro de la estética cosmopolita. En esta línea, percibimos también una diferencia en la legitimación nacional de Brasil dada a la literatura marginal con respecto a la cosmopolita. Hay un impulso nacional sesgado de la literatura marginal, que da lugar también a una acogida sesgada a nivel internacional; una de las mejores muestras de ello es el apoyo económico a la traducción por parte de la Biblioteca Nacional de Brasil, que demostraría como de entre estos autores los más traducidos internacionalmente serían Ferréz y Paulo Lins¹⁰¹. Ante este panorama, tenemos bases suficientes para afirmar que hay una preferencia de fuerzas nacionales por visibilizar y promocionar un tipo de literatura blanca, urbana y de clase media¹⁰², dejando de lado una literatura marginal poco visibilizada y muy sesgada.

Por último, identificamos que, si bien la principal diferencia entre estas dos marcas literarias propias del siglo XXI (la cosmopolita y la periférica o marginal) radica en el impulso y legitimación nacional que reciben, sí comparten la posibilidad de modificación y vaciamiento de significación en el proceso de circulación en espacios internacionales. Es decir, en el proceso de exportación y circulación internacional de una marca cosmopolita y de una marca marginal, pueden crearse discursos que vacíen o despojen a esas obras de las características que las hacen propias, como ocurría en el evento de París, donde Agnes Rissardo (2015b) mencionaba una sobreexposición de la favela, la pobreza y la violencia como forma de captar la atención del consumidor, donde no hay una referencia explícita al activismo del que Ferréz se hace eco en "Terrorismo literario" y que hace original el proyecto marginal, es decir, se quedaría en lo más superficial y sensacionalista de la estética marginal, que es la violencia urbana. Del mismo modo, Rissardo (2015b) apuntaba la posibilidad de un *boom* "cosmopolita" como consecuencia del interés del mercado editorial internacional, que podía verse en la

¹⁰¹ Nos basamos en los datos que nos facilita Fabio Lima, como representante del proyecto de Apoyo a la Traducción de la Biblioteca Nacional de Brasil, donde se recogen todos los autores que han sido financiados en cada país desde el año 1991 hasta el 2017.

¹⁰² Sobre esta hay que aclarar que, aunque no es necesariamente productora de una "estética cosmopolita", sí pertenecen a este espacio aquellos autores propios de dicha estética.

creación del proyecto de Amores Expressos, sobre la que Resende (2014) destacaba que los peores resultados se dieron en aquellos libros que buscaban el cosmopolitismo tan solo en la ambientación de la narración en un espacio internacional. En ambos casos se considera la posibilidad de que la (re)significación dada en el proceso de recepción elimine características fundamentales y reproduzca estereotipos. Esto generaría la configuración de neoexotismos –diferentes de aquellos regionalistas y brutalistas que habíamos estudiado–, basados en la exotización de lugares internacionales y de periferias brasileñas.

Por último, cabe hacer una importante apreciación: en los eventos internacionales y medios de comunicación mencionados no hay referencia alguna a la tercera propuesta que teje el dialogo nacional brasileño, esto es, no hay referencia alguna hacia un "nuevo realismo" (Schøllhammer), ni un "realismo rasurado" (Resende), ni referencias a formas de "arte inespecífico" (Garramuño), ni ningún otro rasgo que apunte hacia una disolución de formas o hibridez literaria que pudiera vincularse a estas propuestas de algún modo. Percibimos, de este modo, como esta tercera propuesta se resiste totalmente en el proceso de significación y desaparece como rasgo fundamental definitorio de la literatura brasileña del siglo XXI en el espacio internacional. Vemos, por tanto, que en la significación internacional de esta literatura la experimentación estilística pasa a un segundo plano, mientras que la temática pasa a un primer plano: parece que tanto la literatura cosmopolita como la marginal se explican por la temática que abordan, y en absoluto se destaca la experimentación narrativa y la liquidez de sus formas, rasgos fundamentales en la literatura marginal de autores como Ferréz–que expondremos a continuación–. En este sentido, merece detenerse a analizar cómo se produce para el caso de la recepción española esa resistencia estilística, que termina transformando el significado que en Brasil portaban literaturas como la marginal o la cosmopolita.

Presentado ese breve panorama del modo de recepción internacional, enfocamos la mirada en el caso concreto español, y nos preguntamos: ¿cómo llegan ambas marcas a España?, ¿qué cambios experimentan en el proceso de (re)significación?, ¿cómo influyen estos eventos internacionales en su (re)significación en el espacio español?, ¿desde donde se significan?, ¿cuál es el papel de la institución académica, de los medios de comunicación y de la promoción editorial en esta (re)significación?, ¿qué resistencias se producen y qué influencia tiene en el proceso de exotización de estas literaturas?

5. La (re)significación de la literatura brasileña en España en el siglo XXI

Una vez presentadas las problemáticas que oscilan en torno a la (re)significación de la literatura brasileña en circulación internacional, nos detenemos en el caso de la recepción española, en aras de dilucidar cómo influye tanto el diálogo internacional como el nacional brasileño en la recepción española, así como detectar cuáles son las principales modificaciones que están afectando en la reconfiguración del horizonte de expectativas español. Abordar todo el panorama de la recepción brasileña en España se torna una propuesta imposible por la amplitud y variedad de obras y formas de recepción, por lo tanto, tomaremos ciertos casos concretos de análisis, que de ningún modo pretenden homogeneizar todo el mapa de la recepción, tan solo esbozar líneas que ayuden a bosquejar algunas respuestas.

5.1. Literatura marginal: de la (re)significación de Ferréz a la propuesta de Ediciones Ambulantes

Cabe comenzar aclarando que la estética marginal queda principalmente (re)presentada en España por Ferréz y Paulo Lins, debido a que son unos de los pocos autores representantes de la literatura marginal que hasta día de hoy han sido publicados en España.¹⁰³ No obstante, la fundación de Ediciones Ambulantes en 2011 marcará un antes y un después, debido a su original propuesta literaria, que ofrecerá una nueva perspectiva desde la que significar la literatura marginal y poner solución a las resistencias derivadas del proceso de recepción de los otros autores, específicamente el caso de Ferréz, que es el que tomaremos como principal caso de análisis.

El primer autor en ser traducido al español que es categorizado dentro de esta estética es Paulo Lins,¹⁰⁴ que llega en 2003 con *Tusquets* –del grupo Planeta– tras el éxito que había experimentado en taquilla con la adaptación fílmica de *Ciudad de Dios*.

¹⁰³ Aunque Marcelino Freire llega a España de la mano de Adriana Hidalgo en 2014, hay un desacuerdo por parte de la crítica brasileña sobre situarlo dentro de esta literatura marginal o no, como bien argumenta Tonani (2010): no es un autor "esencialmente" marginal porque no pertenece a la periferia urbana a la que sí pertenecerían los autores que se recoger, por ejemplo, en el manifiesto de Ferréz; no obstante, sí pertenecería a un lugar marginal con respecto a las capitales económicas y culturales del país, principalmente el eje Rio-São Paulo; además, el autor trabaja una estética muy similar a la de autores como Ferréz o Paulo Lins, lo que lo hermanaría directamente con esta estética. Para sumar mayor confusión, vemos que es el único autor marginal –en caso de calificarlo así– que es legitimado por un Prêmio Jabuti (2016) por su libro *Cuentos Negreros*. Como motivo final para no mencionarlo aquí y no entrar dentro de la complejidad de la polémica, añadimos que la obra publicada en España, *Nuestros huesos*, es abordada por Schøllhammer (2016) dentro de una estética cosmopolita.

¹⁰⁴ A pesar de que el autor parece desmarcarse de esta estética, en su obra *Ciudad de Dios* se ven características que lo acercan a esta estética, de este modo, no es de extrañar que investigadores que han abordado la cuestión marginal, como Paulo Tonani (2010), Lucia Tennina (2015) o Erica Peçanha (2009), entre otros, hayan trabajado la novela de Lins dentro de esta estética marginal.

La presencia de la novela de Lins en España tiene como principal motivo el impulso mediático que supuso el éxito fílmico, y ello se comprueba con una búsqueda en la web, donde es difícil encontrar algún medio español que haga referencia en esos años a la publicación de la novela, mientras que la práctica totalidad de artículos sobre el tema están basados en el filme homónimo. Tan solo tres artículos se detienen en el caso concreto del autor o de la novela –en el periódico *El cultural*, (Marco 2003, s.p); en *El país* ("Entrevista con Paulo Lins" 2010, s.p); y en *La Vanguardia* ("El autor de 'Ciudad de Dios' vuelve a la novela..." 2010, s.p)–, en los que se cita la película como forma de introducir su obra, que es caracterizada como sociológica y de estilo naturalista, sin hacer mención al concepto "literatura marginal" ni al carácter político que esta implica; asimismo tampoco se insiste en las raíces periféricas de Lins, que es presentado como un intelectual que llevó a cabo un análisis antropológico de la favela donde se crió, y en la que se ambienta su novela: "Escritor, maestro, poeta, guionista y director para televisión y periodista, [...]; Hay muchos escritores que escriben de la peligrosa periferia de las ciudades brasileñas, pero la diferencia con su obra es que él lo hizo desde dentro" ("El autor de 'Ciudad de Dios' vuelve a la novela..." 2010, s.p). Este mismo medio recupera las afirmaciones de Paulo Lins: "La mayoría de personajes de mi libro eran mis amigos de infancia. Una persona que viniera desde fuera a hacer entrevistas lo tendría muy difícil. Haber sido amigo de los bandidos cuando fuimos niños me facilitó las cosas" (Lins por "El autor de 'Ciudad de Dios' vuelve a la novela..." 2010, s.p).

En este sentido, vemos que Ferréz guarda muchos aspectos en común con Paulo Lins, principalmente por ser dos de los pocos representantes en España de dicha estética marginal, en la que narran la favela "desde dentro". No obstante, podemos afirmar que es mucho más interesante el caso de Ferréz, debido el proceso de circulación que experimenta, que no viene impulsado por la visibilidad de una adaptación cinematográfica de éxito –aunque detrás de su despegue podamos sospechar una atracción del consumidor por lo marginal tras el impacto mediático de *Ciudad de Dios*¹⁰⁵; pero también es destacable el caso de Ferréz por ser el principal impulsor de la literatura marginal, de la que Paulo Lins –ya lo mencionábamos– ha llegado a desmarcarse (Peçanha 2009, 58). No obstante, cabe aclarar que, si el caso de Paulo Lins

¹⁰⁵Schøllhammer ya apuntaba hacia esta nueva moda de lo marginal, que tenía su impacto en una amplia producción de novelas y programas de televisión testimoniales, que terminaban banalizando la violencia, pobreza y formas de vida de estas periferias (2009, 98)

era poco comentado en los medios de comunicación españoles, el de Ferréz tiene aún menos visibilidad, ya que no encontramos ni un solo artículo dedicado exclusivamente al autor o a su obra, siempre aparece junto a otros autores. No obstante, sí cabe mencionar un artículo redactado por Antonio Maura en uno de los pocos medios de comunicación españoles en los que más suelen publicarse artículos referentes a literatura brasileña, *El país* (Maura 2013, s.p). En dicho artículo, Maura contextualiza las novelas de Ferréz y Paulo Lins, entre otros autores a los que también menciona, dentro un nuevo panorama literario brasileño que está comenzando a dejarse ver en España:

La narrativa brasileña fue conocida internacionalmente, a mediados del siglo pasado, gracias a la denominada novela regionalista, que exploraba el mundo de las grandes plantaciones, de los desheredados y de los terratenientes [...]. Sin embargo, esta temática ha derivado, en la última década del siglo pasado y en la primera del actual, hacia una literatura de carácter fundamentalmente urbana [...]. Este mundo urbano por el que deambulan delincuentes, prostitutas, traficantes de drogas, policías corruptos, empresarios sin escrúpulos y matarifes de toda índole y condición, que ya poblaban las novelas y cuentos de Fonseca, son hoy la materia narrativa de muchos de los actuales escritores brasileños. (Maura 2013, s.p)

Es interesante como en dicho artículo se da cuenta de la (re)significación que está experimentando la nueva literatura brasileña. No obstante, ese cambio lo argumenta en base a una literatura de violencia urbana, que ya estaba presente en España desde los años 70 y 80 con las publicaciones de Rubem Fonseca. A pesar de que hemos visto que la literatura marginal de Paulo Lins y Ferréz se diferencia ampliamente de aquella brutalista, por el carácter testimonial que vindica y que está cargado de un importante activismo político, el artículo engloba dentro de una misma estética a autores brutalistas publicados en España –Rubem Fonseca, João Antonio o Patricia Melo– con escritores propios de la literatura marginal del siglo XXI, como Paulo Lins o Ferréz. Ante esta reflexión, cabe cuestionarnos cuál es el proceso de (re)significación que hace que un autor como Ferréz, aparentemente distante de la estética brutalista, termine siendo vinculado a dicha estética.

5.1.1. Caso Ferréz: una resistencia al mercado, una resistencia a la traducción

Ferréz llega en 2006 por la editorial Aleph–perteneciente al grupo Planeta– que cuenta en su catálogo con autores brasileños que van desde clásicos de gran acogida en España como Clarice Lispector, hasta nuevos nombres que han comenzado su carrera literaria

recientemente, como Ferréz o Tatiana Salem Levy –autora promocionada por la mencionada revista Granta que la editorial publica poco antes de su selección como una de las mejores jóvenes escritoras brasileñas–.¹⁰⁶ A pesar de la arriesgada propuesta de la editorial al decantarse por un autor poco promocionado en España –Lins, por ejemplo, sí contaba con la visibilidad previa de su éxito fílmico–, hay que tener en cuenta que Ferréz venía armando una carrera no exenta de polémica, como hemos podido ver en la creación de los diversos manifiestos sobre la nueva literatura marginal, acompañada de una buena acogida dentro del mercado editorial brasileño. Esto implica que la elección tomada por Aleph va dentro de una tónica de exportación internacional del autor motivada por la promoción nacional: el mismo año de su publicación en España también se editaba en Italia (Arcana 2006), poco más tarde sería publicada en Francia (Anacaona 2009), en Argentina (Corregidor 2011) y en México (Surplus 2012); el autor también acudiría a la Feria del libro de Frankfurt (2013) y al Salón del Libro de París (2015).

Tomando como referencia los análisis de Peçanha (2009), Tonani (2010) y Tennina (2015), vemos que el éxito de Ferréz comienza a partir de la publicación de su primera novela de tipo marginal,¹⁰⁷ *Capão Pecado*, basada en la propia favela donde él residía, Capão Redondo. Este libro experimentó, según Peçanha (2005, 205), antes incluso de haber sido publicado, una importante difusión por parte de un periódico de gran visibilidad nacional, *Folha de São Paulo*, que puso su interés en el autor y su obra debido al activismo social que desempeñaba para la comunidad: Ferréz ya era conocido en Capão Redondo por haber fundado junto a otros vecinos un grupo denominado "Movimento cultural 1daSul" con objetivos culturales y sociales que, mediante actos benéficos, como creación de bibliotecas dentro de la favela, promovían mejoras para el barrio. A partir de la publicación de *Capão Pecado* cobra rápida atención mediática, no solo por la promoción que la *Folha de São Paulo* había hecho anteriormente, como apunta Peçanha, sino que también podemos encontrar como causa de la fuerza mediática las citas y firmas de raperos de gran visibilidad nacional como Mano Brown, que participan del libro de *Capão Pecado*. Tras dos reediciones en la pequeña editorial Labortexto, que también se había encargado de la publicación de la revista *Caros*

¹⁰⁶ Las características de las editoriales dedicadas a la recepción de literatura brasileña en España serán abordadas con más detenimiento en el capítulo 4.

¹⁰⁷ Él ya había autopublicado anteriormente un libro de poesía, 1997, *Fortaleza da desilusão*, que fue patrocinado, según Peçanha (204) por la empresa de recursos humanos en la que trabajaba, sin apenas repercusión.

Amigos—donde fue publicado "Terrorismo literario"—, la gran editora Objetiva compra los derechos de su segunda novela en 2003, *Manual práctico del odio*, y en 2005 se hace con los derechos de *Capão Pecado*. Será a partir de su paso a esta nueva editorial cuando *Manual práctico del odio* comience a ser exportado internacionalmente a España (2006) y a otros países como México (2011), Italia (2006) o Francia (2009), entre otros. Tanto Peçanha (2009) como Tennina (2015) coinciden en señalar estos años como un proceso de transformación del autor y de la propia estética del libro *Capão Pecado*, sobre todo a partir de la compra de Objetiva, cuando experimenta una metamorfosis como proceso de adaptación al gran mercado; diferencia que se verá acrecentada en la publicación de su segunda novela, *Manual Práctico del Odio*.

5.1.1.1. La originalidad de Ferréz

Como desarrolla Peçanha, Ferréz manifestó mediante diversas entrevistas que el objetivo principal de su primera novela era representar a la periferia en su literatura, del mismo modo que el rap también lo hace en la música (2009, 206), y para ello, la edición de su primer libro toma ciertas características que llaman la atención por la originalidad con la que representa esa realidad periférica. Tennina (2015) y Peçanha (2009) coinciden en señalar algunas de las características que hacen tan particular a la primera edición y que marcan la propia estética marginal del primero libro; lo interesante es cómo Tennina plantea estas características travesadas por dos claves interpretativas que permean la obra del autor y que conforman su propia estética. Por un lado, la obra pretende "desestabilizar y reactualizar la distinción entre ficción y no ficción" al tiempo que, por otro lado, articula "una propuesta singular del estatuto de lo real" (2015, 268). Tennina toma estas declaraciones de Ferréz para desarrollar su teoría:

Empecé a escribir un libro que se llama *Capão Pecado* con la idea de que iba a contar simplemente la realidad [...] el libro empezó a hacerse así, sólo que caí en la fuerte verdad de que la realidad no cabe en un libro, no se puede poner la realidad en un libro, así que tuve que adaptar la realidad. Y usé mi don de mentiroso, en el fondo todo escritor es un gran mentiroso, así que tuve que mentir mucho en el libro y cambiar las historias para que queden ficcionalizadas en una sola historia. (Ferréz por Tennina 2015, 269)

La autora explica cómo la imposibilidad de representar la realidad periférica obliga a Ferréz a adaptarla y acudir a la mentira, entendiendo ésta como una forma de ficción, "es decir, que existe un real no editado que se asocia a la verdad y un real

editado que se asocia a la mentira" (2015, 269). Esto genera un juego entre la realidad y la ficción, en la que intervienen directamente diversas formas documentales o de testimonio como forma de legitimación de esa realidad que se está relatando y que pone en jaque el "pacto de lectura"—como ella misma refiere—; el lector no sabe cómo leer —documento o literatura— la narración que se le presenta. Muy en relación con esta característica estaría el tratamiento que hace Ferréz de esa realidad, ya que se presentaría en su obra, según Tennina, dentro del "orden de los indomable" o de lo "intempestivo",¹⁰⁸ en tanto que "pone en crisis los límites de lo decible, de lo escuchable y de lo inteligible" (2015, 271). Este tipo de realidad indomable —todo aquello que denota el espacio social y cultural de Capão Redondo—, supone una imposibilidad de representación por medio de la escritura, y esto es lo que llevaría, según Tennina, a crear un libro que va más allá de lo real y que incorpora la ficción y el simulacro como forma de representación de esa realidad a la que sobrepasa, es decir, un realismo —como apuntaba Schøllhammer (2009)— que es referencial, sin ser necesariamente representativo y que va más allá de una mera documentación neonaturalista —en el sentido que lo teoriza Sússekind (1989, 2005)—.

Es decir, siguiendo la propuesta de Tennina, podemos ver en la primera edición de *Capão Pecado* características de ese "arte inespecífico" que teorizaba Garramuño, (2014), pero también formas de aquel "novo realismo" de Schøllhammer (2009) y trazos propios de aquel "realismo rasurado" que detectaba Resende (2014).¹⁰⁹ *Capão Pecado* experimenta una hibridez de medios diferentes que lo convierte en una suerte de arte inespecífico; más que una estética meramente literaria, también es una forma política de literatura —en el sentido en que Rancière lo define—, que pretende —en palabras de Schøllhammer— "relacionar a literatura e a arte com a realidade social e cultural da qual emerge, incorporando essa realidade esteticamente dentro da obra e situando a propria produção artística como força transformadora" (2009, 54). Para ello experimenta con la hibridez de medios, lenguajes y formas narrativas que incorporan la realidad al tiempo que la "rasuran" al ficcionalizarla. Encontramos así: fotografías sobre espacios y habitantes de la favela, muchas de ellas sin diálogo directo con el relato, aunque sirvan

¹⁰⁸ Tennina toma este término del crítico Ítalo Moriconi, cuya referencia es traída por la autora: "O real é o que nos traz a imagem bruta, não editada. Existe a imagem editada, predominante no fluxo cotidiano da cultura, e a imagem não.-editada, que tem um potencia de intempestividade. Nesse sentido, o signo intempestivo hoje mais provavelmente estará do lado do real que do lado da ficção" (271)

¹⁰⁹ Cabe recordar que, aunque la "rasura do real" de Resende, el "arte inespecífico" de Garramuño y el "nuevo realismo" de Schøllhammer, sean conceptos estrechamente relacionados que coinciden en ciertos puntos, como el hibridismo y liquidez de sus formas, son conceptos diferentes que hace que puedan ser aplicados a ciertas obras y a otras no.

de fuente documental del espacio narrado; párrafos extensos sin puntos ni comas como forma de representar lo indómito de la realidad a la que se refiere Tennina; abundancia de personajes secundarios que no se vinculan con la trama principal pero que sirven como vestigios de una "realidad no editada" que se hace presente; o el lenguaje, con vulgarismos, argots y expresiones propias de la comunidad, muchas asociadas al rap, cuyo carácter denotativo hace imposible la traducción de la obra. No es casualidad que la investigadora especializada en el tema Heloisa Buarque de Hollanda denomine a este tipo de literatura marginal como "literatura hip-hop" (2014), no solo por la genealogía que subscribe y que se hace patente en "Terrorismo literario", sino por incorporarla en el estilo narrativo y en la propia temática. La incorporación de esta estética hip-hop es una de las principales muestras de ese hibridismo literario, de la acción política que esta literatura conlleva y del tratamiento de una realidad periférica que es transformada –"rasurada"– en su proceso de ficcionalización.

Tonani (2010) hace una exhaustiva descripción de cómo esta literatura se vincula directamente con la estética hip-hop, que se manifiesta en el ritmo de algunas partes que simularían el estilo musical, principalmente en *Capão Pecado*; o en la voz de los raperos nacionales que se hace presente en el texto; también en expresiones y referencias propias. Asimismo, se reflejaría por medio de la temática, por el carácter político de su discurso –aunque no directamente vinculado a ningún partido político– que es reivindicador de la periferia y de un orgullo hacia los orígenes; por un cierto pedagogismo que si bien no es característico de toda la música rap sí se presenta en algunos grupos nacionales donde los autores se exponen como ejemplo propio, contando las consecuencias que conlleva el mundo del crimen o de las drogas. La cultura hip-hop también se vería en la reproducción de un cierto maniqueísmo de clase–clase media/alta, policía y funcionarios de la ley estarían caracterizados negativamente, mientras que la periferia serían los criminales institucionales surgidos como víctimas de esa otra clase–; y en la visión estereotipada de la mujer, como indica Tonani, que suele ser una constante en el rap, debido a que es un discurso predominantemente enunciado por la figura masculina (Tonani 2010, 132).

Para Erica Peçanha, *Manual práctico del odio* presenta los mismos recursos que despertaron el interés del público por Ferréz en *Capão Pecado*: desde el estilo narrativo, el tema de la violencia y la pobreza, hasta aquellos aspectos sociológicos que envuelven el régimen de producción del autor, es decir, su voz como testimonio de una realidad que ha vivido (2009, 212). *Manual práctico del odio* se compone de doce capítulos que

se presentan como sentencias o interrogaciones que parecen responderse a sí mismas, como si se tratase del título de doce lecciones didácticas que aludirían al propio carácter de "manual" pedagógico con que se presenta, y apelando en algunas ocasiones directamente a un tú victimizado al que parece educar en la práctica del odio: "Mi nombre es Amor, mi apellido es Venganza"; "A nadie le he regalado mis lágrimas"; "¿Recuerdas la última vez que fuiste feliz?".¹¹⁰ Esa voz en primera persona que se presenta en los títulos no vuelve a aparecer a lo largo del texto, donde la historia está narrada por una voz omnisciente en tercera persona. El argumento gira en torno a las situaciones que viven los seis personajes principales, habitantes de una misma favela, que son guiados hacia un mismo objetivo, el dinero, que se convierte en motor de la historia, y que pretenden obtener mediante un asalto organizado a un banco. Más que la narración del asalto, lo interesante es la tensión que el autor produce hasta el desencadenamiento del asalto, donde se alcanza el *cenit* de la narración, como si ese fuese el objetivo último por el que había sido tensado todo el argumento anterior, y a partir del que se produce una coda final en la que se cuenta el trágico destino de los protagonistas. Durante toda la novela se narran las problemáticas, contradicciones e *impasses* de los personajes principales –y de los secundarios que influyen directamente en ellos–, que son conducidos casi inevitablemente al crimen.

Esta narración se estructura de forma fragmentada, presentando por escenas a todos los personajes, sin que haya una distinción clara de cuáles son los principales y cuáles los secundarios, hasta que va llegando el asalto, que es el conector de los protagonistas. Los fragmentos parecen estructurarse como golpes de información –una suerte de intemperstividad narrativa, en palabras de Tennina–, a partir de los que se describe a los personajes, sus acciones, sus relaciones, sus pensamientos y el espacio en el que se mueven, en aras de mostrar cómo la realidad específica de la periferia los moldea y dirige hacia el odio y la ambición que los conduce a la violencia y al crimen. La necesidad de contar el *totum* de la "realidad no editada" –como decía Tennina– es lo que determina esa estructura fragmentada, que mediante largos párrafos llenos de comas y con pocos puntos, intenta representar una realidad connotada que escapa a la palabras; surge así un relato mal cohesionado como estrategia de representación de una realidad que se sucede indomable, intemperstiva e *intraducible*–cuestión en la que nos

¹¹⁰ 1. Los enemigos merecen más confianza; 2. No dice quién es; 3. Mi nombre es Amor, mi apellido es Venganza; 4. A nadie le he regalado mis lágrimas; 5. Yo te amo, Marcia; 6. ¿Recuerdas la última vez que fuiste feliz?; 7. La única certidumbre está en las armas; 8. La paz a quien la merece; 9. La muerte es un detalle; 10. En la tierra de la desconfianza; 11. El abismo lleva al abismo; 12. ¿Dónde hay aire por aquí?

detendremos específicamente—; sirva de ejemplo del estilo narrativo el siguiente extracto, donde se aprecian las características que venimos comentando:

Arrastraba ya un pasado con un alto índice de peligrosidad, fue la celda que armó para cinco tipos de una vez en el bar de Neco lo que le dio fama, los tipos estaban rondando el vecindario desde hacía ya dos semanas y Lúcio Fé sospechó que iban a por él, confirmó a sospecha unos días después, cuando un chico llamado Maziño le dijo que andaban preguntando por el individuo que apareció esos días por allí con una moto Falcon plateada, Maziño no les dio ninguna información a los hombres y dijo que no sabía nada, aunque sabía que la cosa era precisamente con Lúcio, y sintió cómo el bandido se lo agradecía cuando le contó la historia, Lúcio Fé incluso le promteió incluirlo en un asalto más adelante como prueba de gratitud, y le adelantó que sería una ratería, una operación pequeña, que no daría mucho, pero necesitaba resolver la cuestión, le indicó a Maziño que les dijese a los cinco hombres que había un tipo en una silla de ruedas en el bar de Neco que tal vez tuviese alguna información sobre el paradero de la moto, el chico entendió la treta y fue lentamente a encuentro de los cinco hombres en la calle de arriba. (Ferréz 2006, 27)

El odio y la ambición son dos motivos que estarían íntimamente ligados al carácter político —en el sentido de Rancière que Resende (2014) aplicaba a la literatura marginal—. De este modo, se aprecia un cierto juego pedagógico, vinculado al propio carácter del libro como manual. Si bien podemos pensar que el final trágico que padecen los personajes participantes en el asalto se debería a una forma de adoctrinamiento del lector periférico sobre lo que no debe ser hecho y cuál es el buen camino; en una segunda interpretación, podemos entender esta pedagogía como una forma de activismo político, que se ejerce a través de la narración de la periferia contada desde una nueva perspectiva, en la que los criminales serían víctimas del sistema que los conduce hacia la violencia, la ambición por lo que no pueden poseer y el odio. De este modo, la literatura de Ferréz nos descubre una nueva forma de criminalidad no institucionalizada: de manera explícita, por medio de las extorsiones y frialdad de los policías y funcionarios de la ley; y de manera implícita, haciendo que el lector no periférico se descubra como un criminal, al formar parte del sistema que criminaliza a la periferia.

Es político también el maniqueísmo con el que se describe a los personajes, que se muestra específicamente en la descripción de los policías y de las mujeres como formas estereotipadas —excepto por el caso de Aniña, que se torna un caso de mujer complejo por pertenecer al grupo de criminales—: mientras que los policías ejercen una violencia y una extorsión encubiertas y normalizadas, mediante las que pretenden sacar

beneficios económicos de los habitantes de la favela; las mujeres son presentadas como víctimas pasivas de los hombres, las madres como amas del hogar religiosas que padecen la criminalidad de sus hijos, mientras que las esposas o novias son sometidas psicológicamente y violadas brutalmente como forma normalizada de establecer relaciones sexuales.

5.1.1.2. De Capão pecado a la traducción de Manual práctico del odio

Tennina observa cómo desde la publicación de la primera edición de *Capão pecado* a la publicación de la segunda edición por *Objetiva*, se producen una serie de cambios fundamentales, que modifican considerablemente el proyecto marginal de Ferréz. A este proceso que Tennina identifica, podemos añadir un paso más: ella analizaba las diferencias entre la primera y la segunda edición de *Capão Pecado*—la primera es de Labortexto, la segunda de *Objetiva*—, así como las diferencias desde esa primera novela hasta *Manual práctico del odio*—por *Objetiva*—; a lo que nosotros añadimos una análisis de los cambios y resistencias que se producen en el proceso de recepción —publicación, traducción y edición de de esta última novela —mediante la editorial Aleph—.

a) Pérdida del carácter de colectividad

Uno de los principales rasgos que definían el proyecto original de Ferréz en *Capão Pecado* y que se modifican en la segunda edición por *Objetiva*, era el carácter colectivo de la propia obra, que se manifiesta de diferentes formas: en la portada del libro se muestra como autor a Ferréz acompañado de la colaboración del mediático rapero Mano Brown (ver anexo 2); asimismo, el libro queda organizado en cinco partes que aglomeran 23 capítulos, y cada parte está introducida por un texto perteneciente a algún rapero; tampoco en la contratapa del libro se nos presenta a Ferréz como autor o se hace una breve reseña del contenido, sino que contiene extractos firmados por raperos brasileños que describen la favela de Capão Rendando (236) (ver anexo 2).

En la segunda edición (*Objetiva*) disminuye el carácter colectivo de la obra y los raperos cobran menos protagonismo. De este modo, si antes eran los raperos los que comentaban la obra en la cubierta del libro, ahora es la prensa la que lo hace: la contratapa presenta un resumen del argumento, referencias al autor y una crítica de *Folha de São Paulo*. Además, se aprecia una reducción de los textos firmados por los raperos, como la que se aparecía en la contratapa de la primera edición, que ya no se incluye en esta, y que es sustituida por un texto del rapero Mano Brown, que en la versión de Labortexto aparecía como texto introductor dentro de la propia novela (ver

anexo 3). Esto supone que la primera voz que el lector lee ya no es la del rapero mediante un texto crítico y activista en defensa de la favela como colectividad, sino que es la propia voz del narrador la que comienza a contar la historia de los protagonistas (Tennina 2015, 239). Esta colectividad, que hacía del libro un proyecto de la propia favela –o favelas, porque *Capão Pecado* puede entenderse como una analogía que abraza y referencia, no solo a Capão Redondo sino a todas las favelas como espacio marginal– a través de la voz de varios raperos marginales, desaparece totalmente en *Manual Práctico del Odio*.

La introducción de la edición española y brasileña de *Manual práctico del odio* es una dedicatoria en primera persona destinada a los enemigos: "A los que conspiraron y alentaron mi caída, nada más justo que presentar el tercer filo, el *Manual práctico del odio* está ahí, reforzando la derrota de los que atentaron contra mí y contra los míos" (2006, s.p). En portugués: "Aos que conspiraram e torceram pela minha queda, nada mais justo que apresentar a terceira lâmina. *O Manual práctico do ódio* está aí, fortificando a derrota dos que atentaram contra mim e os meus" (2003, s.p). En un análisis de la traducción española, podríamos entender una amenaza personal del autor hacía aquellos que atentaron sobre su persona y a *Manual práctico del odio* como un arma de lucha. Además, la falta de un horizonte referencial, no nos da cuenta de la alusión colectiva que adquiere esa dedicatoria, que se refiere al título del tercer álbum de un reconocido cantautor brasileño, Zé Ramalho, que reivindica con la letra de la canción homónima el carácter de dispositivo de guerra que tiene su tercer álbum –o *terceira lâmina* en portugués, por ser un vinilo–; según la música de Zé Ramalho, este dispositivo de guerra se presenta dulce y fácilmente digerible al ser una melodía, pero se adentra en las cabezas y devora las consciencias de aquellos que provocan el sufrimiento y el hambre del pueblo.¹¹¹ Aunque el traductor ponga en el pie de página la referencia al cantante, no se nos explica el propósito de la cita, perdiendo de este modo la fuerza y el significado del mensaje, y quedando simplemente como una simple amenaza, sin connotación alguna. Además, la traducción que se hace de la palabra "lâmina" –referida a vinilo– como un "filo" –referida a taxonomía de categorización–

¹¹¹ La tercera lâmina/ Es aquella que hierre/ que se hace más tranquila/ con el hambre del pueblo/ con pedazos de vida/ como la dura semilla/ que se prende en el fuego/ de toda la multitud/ que considero mucho más efectiva/ que piedras en la mano. / De los que viven callados/ colgados en el tiempo/ olvidando los momentos/ en el fondo del pozo/ en la garganta del foso/ en la voz de un cantautor. / Y vendrá como guerra/ el tercer mensaje/ en la cabeza del hombre/ aflicción y coraje/ él piensa en la fiera / que comienza a devorar/ creo que los años/ se van a pasar. / Con aquella certeza/ que tendremos en los ojos/ nuevamente la idea/ de salir del pozo/ de la garganta del foso/ de la voz de un cantautor. (traducción propia)

hace que se desvincule al libro de las raíces musicales con que siempre Ferréz suele presentar sus textos.

b) Construcción de autor

Muy en relación con la descolectivización, está la transformación que el autor experimenta desde el primer libro en Labortexto hasta la traducción en español de *Manual práctico del odio*. La presentación del autor en la primera edición de *Capão Pecado* se hace al inicio del libro con una fotografía de Ferréz con el fondo de la favela, haciendo un gesto de raperero con la mano, de modo que su rostro quedaría en segundo plano, como si lo que realmente importase fuese el gesto, es decir, una marca de pertenecimiento vinculada al rap y a un espacio periférico concreto, que es la favela que lo enmarca (anexo 4); de hecho, en otras fotografías el autor aparece junto con otros habitantes de la favela, sin destacar entre los demás, simplemente como un miembro más de esa colectividad (anexo 5); asimismo aparecen diferentes fotografías de la favela como paisaje urbano protagonista y de sus habitantes (anexo 5). Además, la vinculación del rap con la fotografía se ve afianzada por el parecido que muchas de estas imágenes comparten con aquellas que aparecen en uno de los discos del grupo de rap, Racionais (Tennina 2015, 236). Si antes el autor era presentado como miembro de un colectivo, en la segunda edición veíamos como se da un proceso de individualización, que se manifiesta principalmente en una nota del autor preliminar al libro, donde prima la primera persona y su experiencia personal: se hace referencia a la dificultad de escribir en un espacio desfavorable, así como alude las puertas que se le abrieron e hicieron posible la publicación del libro. Se sustituye de este modo el prefacio en tercera persona de la primera edición que pasa a ser un postfacio donde, en sintonía con los textos de los raperos, se hablaba del espacio y la sociedad de Capão Redondo (2015, 240). Según Tennina, Ferréz experimenta a partir de esta segunda edición un doble proceso performativo: por un lado, "como la voz autorizada para testimoniar sobre las experiencias periféricas" y por otro lado, "como un escritor preocupado por el cultivo de su escritura" (1015, 240), de modo que en la biografía que presenta la editora Objetiva se (re)significa al escritor como un intelectual excepcional salido de la periferia, al incidir en los aspectos literarios de su carrera como forma de legitimación: sus libros anteriormente publicados, el gusto por la literatura como modo de salvación del espacio en el que se crió, sus esfuerzos por continuar en la escuela, y la influencia de escritores

canónicos como Dostoievski, Carlos Drummond o Manuel Bandeira; dejando de lado las referencias al rap y a su activismo social dentro de la comunidad (2015, 242).

En lo que respecta a la edición del Aleph, la presentación que se hace del autor es prácticamente igual a la de Objetiva, y del mismo modo que ocurría en la segunda edición de *Capão Pecado*, se afianza la figura de escritor surgido de forma excepcional en la periferia: en la solapa de la edición del Aleph se construye una biografía basada en los hitos literarios del autor, como una excepción que consigue por medio de la superación personal acceder al medio intelectual: se destacan sus orígenes humildes y su dificultad por formarse e ir a la escuela dentro de ese entorno, así como sus diferentes trabajos como panadero, pintor de obra o vendedor de camisetas; es presentado como un autor íntimamente ligado al movimiento del hip-hop y se destaca su objetivo de reivindicar "la voz y la dignidad de los habitantes de las periferias de las grandes ciudades brasileñas". Una característica peculiar de la edición del Aleph que pone distancia con la edición de Objetiva es que en la tapa del libro, debajo del título se coloca una cita referida al autor: "El nuevo trovador de los suburbios de São Paulo". A falta de un horizonte referencial capaz de connotar la carga política del libro, se hace una breve descripción del autor como perteneciente a la periferia y como trovador, en lugar de como escritor. Esto último es interesante porque, como explica Tennina (2015), en el contexto periférico es normal que a los *slamer* se los incluya dentro de la categoría de poetas como forma de legitimación de su arte; mientras que aquí se crea un nuevo concepto, el de trovador, como forma de referirse a una actividad poética no canonizada y propia de la periferia. Sobre este dato tenemos que aclarar que, si bien Ferréz ha sido *slamer*, no ha sido esta su actividad principal; podríamos considerar la cita como clave referencia si se aludiera directamente, en todo caso, a Ferréz como *slamer*, ya que sería una manera de vincular al autor con un tipo particular de literatura marginal. No obstante, el hecho de utilizar el término "trovador" crea una ambigüedad referencial y da lugar a una (re)significación del autor en términos de escritor fuera del canon.

c) Pérdida del documento testimonial: fotografía, estilo narrativo y lenguaje

Veámos como el carácter documental y testimonial de la estética marginal está íntimamente relacionado con el juego ficción/realidad y con el tratamiento de una realidad intempestiva –según indicaba Tennina–. Si bien permanecen ciertos rasgos, como el estilo narrativo con amplios párrafos saturados de información y estructurados por comas, hay otros rasgos que experimentan una profunda transformación desde la

primera edición de *Capão pecado* hasta la publicación de *Manual práctico del odio* por Aleph.

c1) Pérdida del documento testimonial: fotografía

Uno de los cambios más perceptibles es la temprana desaparición del documento fotográfico desde la publicación de *Capão pecado* por Objetiva, que tan presente estaba en la primera edición de *Labortexto*, con imágenes a color y blanco y negro que ponían formas y caras a los espacios y personas de la propia comunidad de Capão Redondo (Tennina 2015, 236) (anexo 5). En la segunda edición, las fotografías desaparecerán tanto de la tapa como del interior del libro, eliminando cualquier imagen documental, tan solo dando espacio a la escritura (2015, 239), y esta desaparición continuará también en *Manual práctico del odio*, tanto en Objetiva como en Aleph. Las portadas también sufrirán un cambio trascendental. Mientras que la edición brasileña de Objetiva está conformada por una fotografía de un niño con alas de ángel en medio de un espacio afavelado (anexo 6); en la edición del Aleph se elimina cualquier alusión a un espacio real, no se muestra ningún documento fotográfico. En su lugar, el diseño de la portada está conformado por el nombre del autor en grandes grafías azules, secundado del título en blanco, que resaltan sobre un fondo negro. Además de la cita antes mencionada –"El nuevo trovador de los suburbios de São Paulo"– y del nombre de la editorial, sobresale la imagen de una pistola empuñada por una mano (anexo 7). De este modo, mientras que en la edición de Objetiva se colocaba el foco sobre los habitantes de la favela como víctimas de la violencia –niño con alas sobre un espacio afavelado– (anexo 6), la edición Aleph pierde toda esa carga connotativa y deposita el foco sobre la violencia armada. Tennina sí identificaba semejanzas entre la edición de *Capão pecado* de *Labortexto*¹¹² y la primera edición de *Manual práctico del odio* por Objetiva, cuya imagen de tapa parecía traer referencias similares, a pesar de ser fotos diferentes (2015, 273): en ambas imágenes se presenta a un niño –en el primero anónimo con los ojos tachados (anexo 2), en el segundo con nombre en los créditos, retirando así su anonimato– sobre el fondo de un espacio que parece remitir a la favela; mientras que en el primero aparece con brazos abiertos en forma de crucifixión y una metralleta en la mano (anexo 2), en el segundo aparece con alas de ángel (anexo 6). A pesar de que se produce una distorsión entre argumento e imagen, pues en ninguno de los textos se

¹¹² La segunda edición de *Capão Pecado*, por Objetiva, presenta una portada en negro sobre la que destacan el nombre del autor en blanco y el título de la obra en amarillo.

incide de forma relevante sobre la violencia infantil, sí se produce una victimización del niño como parte más inocente de la sociedad. No ocurre lo mismo, sin embargo, con la edición de *Manual práctico del odio* (Aleph) en España, ya que, como hemos indicado, la imagen de una pistola resalta el estereotipo de la violencia armada, una realidad *extraña*–exótica– dentro del horizonte referencial español, en la que la violencia con arma de fuego es una excepción, mientras que en ciudades como Rio de Janeiro y São Paulo forma parte de la cotidianidad. Poner el foco en el arma, y no en las víctimas inocentes –como sí ocurría en la edición de *Objetiva*–, descarga de fuerza crítica a la portada del libro del Aleph, que se queda con la parte más superficial, el arma.

c2) Pérdida del documento testimonial: estilo narrativo

Compartíamos con Tennina la idea de un estilo narrativo como forma de presentar el realismo intempestivo y testimonial que caracteriza a este tipo de literatura. Si bien los grandes párrafos saturados de comas en los que la información que se sucedía de manera ahogada reflejaban esa intempestividad; hay otras características que también participarían de ese juego estilístico y que sufren una mutación. Tennina identificaba como se produce menos maniqueísmo y una mayor profundización en los personajes de *Manual práctico del odio* que en los de *Capão pecado*: ambas novelas se dilatan en momentos íntimos o familiares, humanizándolos y buscando en esa humanidad una forma de redención por la violencia que caracteriza a muchos de estos personajes (2015, 275). Asimismo, mientras que en *Capão pecado* aparecen y desaparecen personajes que son retratados íntimamente y que no tienen ninguna función argumentativa, más que la de ser vestigios documentales de una realidad no editada; en *Manual práctico del odio* todos los personajes principales o secundarios parecen tener una función argumental además de documental, y cuando se intima en personajes secundarios es porque su relación con otros principales participa de la construcción del retrato psicológico que se hace de ellos: por ejemplo, cuando se contextualiza a Dona Albertina, madre de uno de los bandidos, Modelo, es descrita como una mujer humilde y cristiana que intenta llevar a su hijo por el buen camino, a pesar de que él prefiere no escucharla; o cuando se describe a Vânia, la amante de otro de los bandidos principales, Régis, cómo mujer sumisa sometida a relaciones sexuales violentas que ella toma como forma normalizada de intimidad, se intensificaría el carácter agresivo y dominante de Régis. No obstante, tanto el rechazo de Modelo a los consejos de su madre, como las violaciones de Régis no son directamente apuntadas en el libro como crímenes, ya que a

través de los pensamientos de ellos se elabora una justificación social a sus elecciones: mientras Modelo piensa que su madre no comprende que ser bandido es una forma de ascenso social dentro de la favela; Régis piensa que si no ejerce la violencia sexual con Vânia, ella se cansará de él y se buscará a otro que lo haga. La culpabilidad de sus crímenes son dirigidos hacia un sistema social y cultural que los determina, creándose así personajes ambiguos y llenos de matices, que en *Capão pecado* entraban dentro de un mayor maniqueísmo.

c3) *Pérdida del documento testimonial: lenguaje*

Por otro lado, el lenguaje será una de las estrategias testimoniales más características de esta estética marginal, tanto en las dos ediciones de *Capão Pecado* (Labortexto y Objetiva) como en la de *Manual práctico del odio*(Objetiva); sin embargo, sufre una transformación fundamental en la traducción española. Vemos, pues, como una constante la reproducción de un lenguaje que intenta traer a la propia voz de la periferia y, para eso, acude a vulgarismos, coloquialismos, jergas y argots propios de la periferia y del estilo hip-hop, así como sonidos y pronunciaciones que deforman la escritura correcta de la palabra. La experimentación con el lenguaje llega a ser uno de los aspectos más relevantes y específicos de la literatura marginal; así, aunque en la literatura brutalista ya se acudiera a estrategias de este tipo para reproducir el habla de personajes periféricos, lo interesante de la literatura marginal es que el conocimiento de ese lenguaje y, por tanto, su reproducción en el texto, viene de una experiencia testimonial que lo legitima y se apropia de la verdad de ese lenguaje.¹¹³ La articulación del lenguaje marginal como forma testimonial paliaba en cierta medida las pérdidas documentales de las fotografías en la edición de Objetiva, pero en su paso a la edición española el proceso de traducción hace que el poder de esa estrategia lingüística testimonial se vacíe. Si bien es cierto que se acuden a expresiones malsonantes, palabrotas o coloquialismos, se pierden formas de pronunciación propias del portugués periférico carioca y la traducción se convierte en una estandarización que no expresa el poder connotativo que tiene la versión brasileña:

¹¹³ Analizar en qué medida la literatura marginal es más fiel que la literatura brutalista en la representación de un lenguaje periférico es una hipótesis que trasciende las fronteras de este estudio, y que conllevaría un análisis detallado entre formas diferentes de brutalismo y de literatura marginal.

Versión de la edición de Objetiva

– E aí, Nego Duda? Porra, nem te vi, tudo pela ordí?

– Mais o menos, Régis, oh!, tô precisando de uma dica sua, oh, e isso vai me dá mó visão.

– Diga então jão, se puder eu ajudo.

– Vamo pro canto, chega aí.

[...]

– O barato é o seguinte, tô com um esquema bom, pra fazer um maluco.

– Quem que é? –perguntou Régis colocando a mão dentro da cintura novamente, com o temor de Nego Duda falar que era ele, se fosse esse o caso, quem puxasse primeiro fritaria o outro.

– Você num conhece, mora longe.

– Sério? –disse Régis tirando a mão da cintura novamente.

– Mas num é isso que interessa, o que pega é o seguinte, o maluco quer dar cinco pau pra o outro ir pro inferno, só que quero saber com você como vou fazer isso?

– Fazendo, porra! –respondeu Régis com ironia.

– Cê tá me zuando, eu sei, mas num sei se pega alguma coisa, o maluco mora lá no Brás, pode ser encrenca, num conheço a área, truta.

– Peraí, deixa eu pensar... Faz assim, ó, dá um psicológico no cara, nesses caso,

Versión de la edición del Aleph

–¿Qué hay, Nego Duda? Coño, no te había visto, ¿estás bien?

–Más o menos, Régis, mira: necesito que me des una pista, oye, y tal vez así pueda ver más claro.

–Habla, pues, te ayudaré en lo que pueda.

–Vamos a ese rincón, acércate.

[...]

–El asunto es el siguiente: ando con un buen plan para cargarme a un tipo.

–¿Y quién es? –preguntó Régis llevando de nuevo su mando a la cintura, con el temor de que Nego Duda dijese que era él y, si fuese así, el más rápido acabaría con el otro.

–Tú no lo conoces, vive lejos de aquí.

–¿En serio? –dijo Régis retirando de nuevo la mano de la cintura.

–Pero no es eso lo que interesa, lo que importa es que me quieren dar cinco talegos para mandarlo al infierno, pero me gustaría que me dijese cómo puedo hacerlo.

–¡Haciéndolo, joder! –respondió Régis con ironía.

–Te estás quedando conmigo, lo sé, pero no sé si me entiendes bien; el tío vive en Brás, puede haber follón, no conozco la zona, compi.

–Espera, déjame que piense... Lo que tienes que hacer es jugar con la psicología

força num é nada, você tem que usar a del tío. En esos casos, la fuerza no sirve sapiência. (2003, 34) de nada, tienes que usar la astucia. (2006, 32)

Tan solo en esta breve conversación entre dos de los personajes principales podemos ver diferencias fundamentales en la traducción:

1) Formas de pronunciación propias que modifican la escritura correcta en "ordi" en vez de "ordem", que sería la palabra original; o en "num" en vez de "não"; o "cê" como apócope de "você". Asimismo, también vemos la combinación de dos apócopies en una sola palabra en "perai", en vez de "espera aí". Lo interesante de estas palabras es que no son indicadas entre comillas por el escritor sino que inundan todo el texto en cada diálogo en que pone voz a los personajes, como si al quitar las comillas eliminase también su presentación como forma equivocada de escribir. Todas estas formas son estandarizadas a su paso al español, donde se elimina por completo esta técnica, que sí podía haber sido reproducida mediante procedimientos similares en español.

2) Interpelaciones como, "jão" son eliminadas en la traducción, un apelativo que aunque viene del nombre "João", no se refiere necesariamente a un nombre concreto de persona sino a cualquier amigo próximo, que es tratado con la confianza como para ser llamado así. Otras interpelaciones, como "oh", una forma popular que suele aparecer abundantemente cualquier diálogo coloquial en ciertas zonas de Brasil, como Rio de Janeiro, es traducida de una forma estandarizada por "escucha" y "oye", dando un aspecto de conversación formal o forzada que, sin embargo, contrasta con las palabrotas que sí son traducidas –"porra" por "coño"–, creando así la sensación de un diálogo disonante e irreal en relación a la estandarización del lenguaje que el texto sigue como tendencia principal.

3) Formas de hablar que dan velocidad al diálogo como el futuro de subjuntivo, extremadamente normalizado en el habla coloquial –"diga então, jáo, se puder eu ajudo"– es traducido por un futuro simple en español –habla, pues, te ayudaré en lo que pueda–, que no solo da lentitud a la frase sino que la hace propia de un diálogo poco natural, lo cual queda aumentado al usar la conjunción "pues" como traducción de "então" –"entonces" en español–: mientras que la última, al igual que "oh", es una parte de la

oración que se utiliza de forma abusiva en el habla popular brasileña, no ocurre lo mismo con la palabra "pues", que queda reservada para situaciones de carácter más formal. Una forma más apropiada sería haber eliminado el "então" y haber traducido el futuro de subjuntivo en presente –dime, que yo te ayudo en lo que pueda– dando un sentido de inmediatez y naturalidad más potente.

4) Palabras como "maluco" –"loco" traducido literalmente, aunque en este caso se refiera a la expresión "matar a alguien"–, pierden su carácter jergal al ser traducidas de forma estandarizada, sin ningún tipo de vinculación con el habla de la calle: la traducción para "fazer um maluco" en español sería "cargarme a un tipo", en vez de "cargarme a un tío" que adquiriría un carácter más coloquial. También ocurre lo mismo con la palabra "barato" –"O barato é o seguinte"–, que es traducido como "asunto" –"el asunto es el siguiente"–, cuando la palabra "barato", muy utilizada en portugués coloquial, tiene una connotación positiva y placentera que se pierde en la traducción al español.

En resumen, podemos decir que, tan solo con esta breve muestra, ya se puede ver cómo se despersonaliza y elimina una de las mejores estrategias de la estética marginal, perdiéndose de este modo una de las formas testimoniales más acertadas y de mayor fuerza política –en el sentido de Rancière– y estética. Aunque se mantienen algunas estrategias que buscan reproducir el juego realidad/ficción del libro, estas resultan pobres en comparación a la reproducción del lenguaje periférico. Así, por un lado, al comienzo del libro se expone una lista de nombres a los que presentifica como víctimas, mediante una dedicatoria: "Familiares y amigos que lloraron por:", seguido de la lista de nombres. Y, por otro lado, en el resumen de la contraportada –tanto en la versión de Objetiva como en la española del Aleph– se afirma: "Todos los personajes de este libro aún existen o existieron alguna vez, pero el *Manual práctico del odio* es ficción"(2006, s.p).

Vistas todas estas modificaciones, comprobamos cómo el tratamiento de la realidad intempestiva y de los juegos entre realidad y ficción se debilitan cuantiosamente, por la pérdida de rasgos testimoniales, como la fotografía y el lenguaje, y por la descolectivización de la obra, íntimamente asociada a la estética del rap, que daban una mayor fuerza política a la reivindicación de la voz periférica. Y, por último, una obra que atraviesa los límites de lo literario y se construye como un "arte

inespecífico" con alto poder político, se debilita y se convierte en una pseudoestética de lo marginal en su paso a España. La literatura marginal llega a España como un vestigio temático, mera ambientación desreferenciada, que puede dar lugar a una interpretación estereotipada y exótica de la periferia marginal. Así pues, afirmamos que el proyecto original de Ferréz –primera edición de *Capão pecado* (Labortexto)– demuestra una tendencia centrípeta –visibilización de una identidad y una voz periférica colectiva– mediante características que huyen de la tradicional tendencia naturalista brasileña identificada por Sússekind, en tanto se producen una serie de características que quiebran—"rasuram" en el sentido de Resende– la realidad y dan paso a la ficción; sólo desde esa ficción se puede llevar a cabo una referencialidad –y no una representación en sí misma, como apuntaba Schøllhammer (2009)– que descubra, visibilice y dé voz política y literaria a esa nueva realidad periférica. Ahora bien, también es cierto que en la medida que la literatura de Ferréz iba siendo absorbida por el mercado, exportada y traducida –como hemos visto en la versión de *Manual práctico del odio* del Aleph– también se producía una vuelta al naturalismo en términos tradicionales, en tanto lo original –el carácter de colectividad, la intempestividad y lo indomable de la realidad que ficcionaliza y la experimentación lingüística– que caracterizaba esta literatura marginal pierde su fuerza en el proceso de traducción. Si bien –como apunta Peçanha (2009, 211) en relación a unas declaraciones de Ferréz– el autor rechazaba la propuesta de adaptación cinematográfica de *Capão pecado* por miedo a un vaciamiento político y una estereotipación de su obra, vemos como el proceso performativo de autor y sus obras en las diferentes ediciones hasta su traducción de *Manual práctico del odio* al español conducen precisamente a aquello en lo que el autor temía caer. Podemos decir que la representación periférica testimonial de Ferréz y la de un escritor brutalista, como Rubem Fonseca, que escribe a la periferia con recursos lingüísticos similares pero sin contar con una experiencia testimonial, en el proceso de recepción español resultarían productos literarios equivalentes, en tanto ambos son consumidos como literatura de violencia urbana. La única diferencia es la insistencia que en *Manual práctico del odio* del Aleph se hace sobre los orígenes de Ferréz y la realidad de los hechos que en el libro se narran; a pesar de que hay que tener en cuenta que el horizonte referencial de un español sobre las connotaciones de una favela y de una violencia urbana normalizada no es equivalente al que podría tener un brasileño que vive en una gran ciudad como São Paulo o Rio de Janeiro, lugares donde se ambientan sus novelas –esto podría aumentar la estereotipación que conforma el horizonte de expectativas sobre dicha literatura–.

Tanto a nivel estilístico como temático, la obra se vacía de su fuerza testimonial, que era uno de los principales elementos que lo diferenciaban de cualquier otra obra de violencia urbana brutalista. No es de extrañar, por tanto, que en el artículo de *El país* que mencionábamos al inicio, se aglutinaron dentro de un mismo grupo estético¹¹⁴ a autores que en Brasil son caracterizados a partir de estéticas diferentes: Rubem Fonseca –brutalista de los 70–, Patricia Melo–neobrutalista de los 90–y a Paulo Lins y Ferréz–literatura marginal del XXI– .

El análisis de la (re)significación de Ferréz es la mejor prueba de las transformaciones que sufre la literatura marginal al llegar a España, lo cual nos llevaría a cuestionarnos si es posible reproducir una estética marginal con todo lo que ella connota como producto artístico y político. En este sentido, cabe tener presente el proyecto de la Ediciones Ambulantes, que marca un antes y un después en la recepción de la literatura brasileña en España.

5.1.2. El caso de Ediciones Ambulantes: otras formas de literatura marginal

Es importante tener en cuenta que posteriormente, cuando analicemos diferentes editoriales dedicadas a la recepción de literatura brasileña en el capítulo 4, nos detendremos de nuevo en Ediciones Ambulantes como caso paradigmático, centrándonos principalmente en su forma de articulación como nueva editorial en relación a otras editoriales surgidas en este siglo y en el siglo anterior, que se han dedicado a la publicación de literatura brasileña mediante diferentes estrategias. Asimismo, cuando hablamos de Ediciones Ambulantes como representante de la literatura marginal en España, hemos de tener en cuenta que esta no es la única corriente estética que la editorial incorpora en su catálogo, ya que la editorial cuenta con seis colecciones en la que se exponen diferentes tipos de literaturas brasileñas. A pesar de ello, hay que señalar que la editorial ha sido destacada por la labor realizada en la

¹¹⁴ "Este mundo urbano por el que deambulan delincuentes, prostitutas, traficantes de drogas, policías corruptos, empresarios sin escrúpulos y matarifes de toda índole y condición, que ya poblaban las novelas y cuentos de Fonseca, son hoy la materia narrativa de muchos de los actuales escritores brasileños. Este es el caso de Paulo Lins (Río de Janeiro, 1958), quien describe en *Ciudad de Dios*, la vida diaria en la *favela* del mismo nombre. [...]Una realidad igualmente salvaje puede encontrarse en las obras de un autor como Reginaldo Ferreira da Silva, conocido como Ferréz, de quien se ha publicado en español su novela *Manual práctico del odio*. Ferréz –nacido en 1975– retrata la crudeza urbana con un estilo directo, cotidiano y descarnado, que algunos críticos han calificado propio del ‘rap’”. Quizás en una línea más próxima a la de Fonseca esté la narrativa de Patrícia Melo, nacida en 1962. La escritora es autora de media docena de novelas negras y otros tantos libros de relatos, donde se narran las formas de supervivencia en la selva de asfalto y ladrillo, en los pasadizos laberínticos de sus avenidas, calles y callejas malolientes y sucias, llenas de peligros o de oportunidades para los más aventajados y audaces" (Maura 2013, s.p)

difusión de su literatura negra; así, en 2012 *Ambulantes* recibía en Buenos Aires el Premio Nacional Madre Teresa de Calcuta por el trabajo de difusión de la literatura brasileña en España, y en 2017 era galardonada con el Premio AfroEmprende en Madrid, destinado a la promoción de la cultura africana y afrodescendiente en España (web de Ediciones *Ambulantes*). Dicho esto, esbozaremos ciertas claves sobre el tratamiento específico que esta editorial hace de la literatura marginal, diferente de aquel inaugurado por Ferréz.

Veámos que en la publicación de Ferréz por el *Aleph* se producía un vaciamiento en la significación de la literatura marginal como consecuencia de un doble proceso. Por un lado, la absorción del mercado, que ya se veía en ediciones brasileñas anteriores (*Objetiva*), y que va en aumento en su publicación por la editorial española (*Aleph*): afectaba directamente al carácter colectivo de la obra, a la construcción del autor y al documento testimonial. Y, por otro lado, un vaciamiento como consecuencia del proceso de traducción, donde la parte más afectada era la experimentación lingüística, tan representativa de la literatura marginal. A diferencia del *Aleph*, cuya única representación de dicha literatura marginal es Ferréz, Ediciones *Ambulantes* sí lleva a cabo una acción original que ofrece una solución paliativa a la presencia de la literatura marginal en España. Para entender el proyecto de esta editorial conviene recordar las apreciaciones de Erica Peçanha (2009) de las que nos hacíamos eco en nuestro estudio. La autora enfatiza la diferencia entre: la literatura marginal que ya existía desde los años 70 y que hacía alusión a un tipo de circulación alternativa al mercado; la literatura marginal de los escritores de la periferia; y la nueva generación de escritores marginales de la periferia como aquellos que a comienzos del nuevo siglo se apropiaban del término marginal para referirse a un tipo de literatura muy concreta escrita en la periferia, cuyo ejemplo más representativo es Ferréz. Esto quiere decir que, además de la "literatura marginal" como marca asociada a una estética específica, ha habido antes y después del siglo XXI literaturas marginales y periféricas significadas de forma diferente. De este modo, como indica Peçanha (2009, 111), podría considerarse literatura marginal aquella que narra al "otro" marginal, aunque el autor no pertenezca al espacio y clase marginal que él narra: sería el caso de literatura brutalista de los 70, como Rubem Fonseca, y de los 90, como Patricia Melo o Marçal Aquino –ambos publicados en España–, que siguen cultivando esta estética bien entrado el nuevo siglo. Como podemos comprobar en nuestro corpus de autores y obras publicadas en España (anexo 1), este sería el tipo de literatura marginal –brutalista o de violencia urbana– que

más representación ha tenido en el espacio español. No obstante, también hay otro tipo de literatura marginal, en la que el autor y el objeto narrativo coinciden, en tanto pertenece al mismo espacio que narra y al que pretende dar voz mediante su experiencia testimonial: esta corriente ha estado principalmente representada en España por los casos de Ferréz y Paulo Lins, a partir de una marca "literatura marginal" que fue apropiada por un movimiento específico surgido a partir de *Caros Amigos*. Pero además de este movimiento específico, ha habido otras literatura marginales narradas por sujetos marginales, que no son necesariamente de la periferia geográfica, aunque es necesario aclarar que normalmente en Brasil la clase económica determina el espacio geográfico, de modo que una persona marginada por su clase económica normalmente va a vivir en un barrio periférico;¹¹⁵ del mismo modo, una persona de "raza"¹¹⁶ negra no necesariamente padece una marginación económica ni habita en un lugar periférico, pero sí hay una marginación histórica que hace que actualmente haya una gran proporción de personas de raza negra que vive en la periferia y que padece una condición marginada, tanto a nivel económico como a nivel social.

Es necesario tener en cuenta esta aclaración cuando nos referimos a la literatura negra como estética específica dentro de la literatura marginal –aunque no necesariamente a la marca vinculada a la propuesta por Ferréz–, que es la que ha puesto en marcha Ediciones Ambulantes. Augusto Medeiros, que realiza un exhaustivo análisis de la literatura negra como variante de la literatura marginal en *A descoberta do insólito: Literatura Negra e Literatura Periférica no Brasil (1960-2000)*, habla de la ambigüedad que implica definir estas literatura, no obstante, partiendo de su determinación más simple, argumenta: "Literatura Negra é aquela escrita por um *autor* auto-referenciado ou identificado; ou, ainda, um *eu-lírico/narrador* que se queira negro, o mesmo valendo para a questão marginal ou periférica" (2011, 19). Entendemos que Ediciones Ambulantes trae a España una nueva línea de literatura marginal brasileña, la literatura negra, que hasta el momento había permanecido prácticamente inexistente en

¹¹⁵ La periferia en ciudades como Rio de Janeiro no viene tan determinada por la distancia como por el posicionamiento de ese espacio: muchas favelas se encuentran en el centro económico de la ciudad, pero están posicionadas en pendientes de montañas –"morros" de la ciudad–, creando así lugares "periféricos" dentro de espacios "centrales".

¹¹⁶ Entrecorrimos debido a la problematización que implica el término: tenemos en cuenta que en la raza llega a ser en ocasiones una cuestión más cultural que física, aún más en países como Brasil donde la mezcla de razas ha dado lugar a la desdefinición del término. Esto no implica que no existe el término "negro" como forma de identificación identitaria, aún más si tenemos en cuenta que hay leyes raciales como "Ley de las Cuotas", entrada en vigor en 2008 con el presidente Lula, donde se establecen porcentajes raciales y ayudas económicas para estudiar en universidades federales.

dicho espacio. De entre las seis colecciones con las que cuenta su catálogo, nos interesa detenernos en dos de ellas, en lo que respecta a la cuestión de la literatura negra marginal.

Por un lado, la colección "Saudade" está dedicada, según la descripción de la página web, a los clásicos de la literatura brasileña, principalmente de la narrativa de los siglos XIX y XX. Si echamos un vistazo a la colección, vemos que se conforma de solo tres obras: dos libros de crónicas de João do Rio y una novela de Lima Barreto. En el capítulo 4 volveremos a incidir en la estrategia de rescate de autores por la que se caracteriza esta editorial, y que se puede ver principalmente a partir de estos dos autores: mientras que Lima Barreto sólo había sido publicado anteriormente una sola vez; João do Rio es la primera vez en ser publicado en España. Además ambos tienen características comunes: desarrollan su producción entre finales del XIX y el primer cuarto del siglo XX, produjeron novelas y son reconocidos por su labor de cronistas, a partir de la que visibilizaron la realidad de ciertos sectores marginalizados de la sociedad de su tiempo. Aunque ambos autores podrían ser considerados como: voz negra, en el caso de Lima Barreto, y voz mulata, en el caso de João do Rio,¹¹⁷ ninguno de los dos se integra dentro de ese sector económicamente marginalizado, esto es, ninguno destaca por narrar la marginalidad a partir de su experiencia propia, aunque sus estilos de vida –basadas en el dandismo, para João do Rio, y la bohemia, para Lima Barreto– los hicieran experimentar muy de cerca esa realidad.¹¹⁸ En este sentido, podemos considerar a estos como autores marginales principalmente por la temática y por la visibilidad que dan en sus obras a esas realidades marginalizadas.

Más interesante es la colección "Cuatro Mil Millas", sobre "la actualidad literaria de Brasil", como describen en la propia web de la editorial. En esta colección observamos obras de diferentes géneros, temas y estilos, pero destacamos principalmente tres publicaciones:

¹¹⁷ Raul Antelo describe a João do Rio en su estudio sobre el autor como "obeso, mulato y homosexual", un dandi que quedó olvidado por largo tiempo por parte de la Academia (1989, 20). Para el caso de Lima Barreto, hay más estudios que han tenido en cuenta su raza negra como forma de determinar su posicionamiento dentro del espacio literario, el reciente estudio de Schwarz (2017) deja entrever que el autor haya sido rechazado por largo tiempo, no solo por estética bohemia (a la que también alude Antelo 1989), sino por una cuestión de raza.

¹¹⁸ En *João do Rio. O dandi e a especulação*, el crítico Raul Antelo realiza una comparación entre estos dos autores, sobre los que establece puntos en común, como el hecho que han sido olvidados por largo tiempo dentro de la Academia, pero también establece importantes diferencias estéticas entre sus crónicas.

1. En 2012 la editorial edita el ensayo *Biblioteca Favela*, de Octavio Junior, en el que explica el proyecto social que ha desempeñado en su favela como forma de activismo político. El autor cuenta como ideó la creación de una biblioteca como forma de ofrecer a los niños del barrio una elección alejada del tráfico de drogas, cebo cotidiano de muchos jóvenes, que se ven atraídos por el narcotráfico debido a los rápidos beneficios económicos que obtienen.

2. En 2017 publica el libro de teatro *Siete Vientos. El feminismo será negro o no será* de Débora Almeida. Esta es una obra que fue lanzada en 2016 en Salvador y continuó la gira en diversos estados de Brasil a lo largo de todo el año. La autora da voz con sus diálogos a mujeres que muestran su experiencia y reivindican sus raíces africanas mediante un amplio universo simbólico, que se ve completado con la puesta en escena de las palabras, los cuerpos, colores y símbolos que constituyen el performance.

3. En 2018 publica las poesías de *Negra Desnuda Cruda* de la rapera y *slamer* brasileña Mel Duarte. La autora destaca por ser la primera *slamery* rapera brasileña en ser publicada en España, abriendo paso dentro del espacio editorial a un tipo de literatura que, como indicaba Tennina (2015)¹¹⁹ había estado siempre vinculado a la marca literatura marginal de la que se hizo eco Ferréz en *Caros Amigos*, ya que gran parte de los escritores que participan de la revista eran raperos y habían participado en *saraus* de la periferia, que comienzan a multiplicarse desde la primera edición de *Caros Amigos*, extendiéndose a otros lugares de Brasil.¹²⁰ Los *slams* y poemas recitados en los *saraus*, debido en gran medida a la puesta en escena y al carácter performativo que implican –muchas veces en forma de batallas donde los poetas compiten entre ellos–, han permanecido a la sombra por haber ofrecido una resistencia a su absorción y transformación por el mercado editorial. Esto es, aunque sí haya publicaciones de poesía

¹¹⁹ Lucia Tennina (2015) en su análisis sobre la literatura marginal, además del caso de la novela representada principalmente por Ferréz, dedica una parte importante de su investigación a analizar la poesía periférica o slam.

¹²⁰ En palabras de Tennina: "Los *saraus* son centrales en la profundización de la producción de la literatura marginal de la periferia. Son, en palabras de Allan da Rosa, "el alma creativa del movimiento", es decir que funcionan como una especie de taller literario informal de declamación de textos donde conviven todos los lectores, los poetas y escritores de las regiones alejadas del centro. En ellos, además de la declamación, circulan publicaciones en formato libro de los autores presentes. Muchos de los *saraus* tienen hoy en día sus propias editoriales, sus propias estéticas, sus propios poetas. Y todos ellos son puntales fundamentales para la difusión de las producciones de estos escritores ya sea por medio de la divulgación de los libros autorales como por medio de Antologías de los *saraus* que cada uno viene organizando" (2015, 23).

de la periferia, no son comparables a la asimilación que la novela ha experimentado en relación al mercado: mientras que la poesía suele circular en pequeñas editoriales, la novela marginal, sobre todo a partir del *boom* de Lins y posteriormente Ferréz, ha experimentado una gran acogida por parte de grandes editoriales brasileñas.

Sin querer detenernos demasiado en la estética propia de estos tres autores, muy diferente unas de las otras, sí identificamos una reivindicación de tipo político mediante la experimentación literaria –sobre todo en el caso de Mel Duarte y de Débora Almeida–, es decir, su propuesta se asemeja a la de la "literatura marginal" impulsada por Ferréz principalmente en su objetivo de visibilizar y hacer oír voces que hasta ahora habían permanecido silenciadas. Esto es, se encaminan dentro de una propuesta política literaria, en el sentido en que lo entendía Rancière y que hemos comentado anteriormente como característica propia de la literatura marginal del siglo XXI. No obstante, la manera de hacerlo es diferente de aquella propuesta por Ferréz y los autores que se integran en su estética marginal; esas diferencias se perciben principalmente a partir de tres aspectos fundamentales.

En primer lugar, vemos cómo Ediciones Ambulantes elige publicar dos mujeres, Débora Almeida y Mel Duarte, como voces negras marginales. Si tenemos en cuenta los análisis de Peçanha (2009), Tonani (2011) y Tennina (2015), nos damos cuenta de que en la construcción de una marca literaria marginal liderada por Ferréz y el movimiento en torno a *Caros Amigos* hay una carencia de voces de mujeres. Según Tennina, las mujeres comienzan a tener una mayor presencia dentro de los *saraus* como espectáculo literario propio de la periferia, de modo que, "a diferencia de lo que ocurre con la producción novelística de la literatura marginal [...] la problemática femenina hoy en día forma parte de las temáticas y cuestiones que los *saraus* se proponen resignificar" por lo que no es extraño que se convierta en tema central de "debate en Seminarios o Muestras organizadas por los grupos que gestionan dichos espacios" (2015, 195). La decisión de Ediciones Ambulantes de publicar a estas mujeres implica la visibilización de una doble marginalidad: de una parte la económica, racial y geográfica –que compartirían con Ferréz o Paulo Lins–; y de otra parte, se sumaría la marginalidad de género. En esta misma línea, la editorial también se decanta por géneros marginales dentro de la literatura marginal –que ha sido principalmente monopolizado por la novela–, de este modo publica ensayo, teatro y poesía.

Por otro lado, los autores publicados por Ediciones Ambulantes no llegan por medio de una legitimación y visibilidad previa, como ocurría con Ferréz: no han asistido

a ferias internacionales como la de Frankfurt o el Salón del Libro de París; no han sido debatidos por la crítica académica brasileña al nivel que lo ha sido Ferréz o Paulo Lins, que cuenta con una amplia cantidad de análisis críticos sobre sus obras; y, si hacemos una rápida búsqueda por la web, también percibimos como su presencia en los medios de comunicación brasileños es mínima en comparación a estos dos autores y al movimiento asociado a *Caros Amigos*. Esto es importante tenerlo en cuenta porque implica que las obras de estos autores no cargan con una connotación tan amplia, controvertida y mediática como la de la literatura marginal de Ferréz y, por tanto, el proceso de (re)significación no experimenta una transformación tan radical. Podemos decir que, dentro de la estética marginal apropiada por Ferréz y un grupo determinado de escritores, la editorial se decanta por publicar a autores marginales que no se incorporan dentro de esta estética marginal.¹²¹

Por último, las dos características anteriores estarían íntimamente relacionadas con la estereotipación y exotización de la literatura marginal en el proceso de recepción, que sí experimentaba la obra de Ferréz. Ediciones Ambulantes no sólo huye de una marca de literatura marginal al traer voces doblemente marginales, sino también por presentar obras con estrategias y lenguajes que se alejan de aquella marca construida en torno a Ferréz y a *Caros Amigos*. Hacen una forma diferente y original de reivindicación periférica, que amplía el concepto marginal que estaba quedando restringido en el mercado editorial por formas narrativas específicas de violencia urbana y por las figuras de Lins o Ferréz. Vimos como el proceso de recepción a España tenía como consecuencia en la obra de Ferréz un vaciamiento en su fuerza testimonial y en la experimentación lingüística, que la asemejaban a una novela brutalista de violencia urbana, que podía conducir a una estereotipación y exotización de aspectos que no se insertan del mismo modo dentro del horizonte referencial español, como la delincuencia, la violencia armada –tanto por parte de los bandidos como de la policía– y la cultura de la periferia afavelada. En el caso de los tres autores de Ediciones Ambulantes, se busca visibilizar realidades por medio de estrategias diferentes que no apelan directamente a la violencia. Por ejemplo, en el libro de Débora Almeida se inciden sobre referencias culturales y simbólicas propias de la cultura afrobrasileña, además son ellas –mediante diferentes voces– las que cuentan su experiencia y

¹²¹ En el capítulo 4, cuando nos detenemos en el caso de esta editorial, vemos como los autores no han sido legitimados ni visibilizados nacionalmente, así como tampoco han sido conectados por gatekeepers de impacto como *Granta*. En este sentido podemos decir que es la propia editorial española *Ediciones Ambulantes* la que actúa como *gatekeeper*.

sentimientos como mujeres negras. De otro modo, Octavio Junior cuenta la experiencia del narcotráfico y de la violencia dentro de la favela, pero –a diferencia de Ferréz– lo hace desde el ensayo y desde el relato de un proyecto educativo basado en la apertura de nuevas posibilidades para los niños, huyendo de este modo del sensacionalismo de la violencia armada que ha caracterizado la narración de la favela. En lo que respecta a Mel Duarte, sí toma como referencia el rap y el hip-hop como estética propia, al igual que Ferréz, pero lo hace de forma diferente a este, ya que Mel Duarte asimila la estética en la propia estructura de su poesía,¹²² y además, su voz marginal apunta al empoderamiento de la mujer negra dentro de una sociedad aún anclada en un machismo estructural.¹²³

De este modo, Ediciones Ambulantes marca un antes y un después en la forma en que la literatura marginal es traída a España, ya que amplía la marca que viene siendo promocionada en Brasil e internacionalmente por medio de autores como Ferréz o Paulo Lins, y apuesta por voces realmente marginales: marginales por el género literario, monopolizado por la novela hasta el momento; marginales por ser mujeres negras –en el caso de las dos autoras–; marginales por no contar con una legitimación y visibilidad previa al nivel de Ferréz o Paulo Lins; y marginales dentro de una marca marginal asociada a la violencia urbana, de la que se alejan a través de nuevas estrategias de reivindicación de sus propias voces y experiencias marginales.

5.2. Literatura cosmopolita en España: cinco paradigmas de (re)significación

A diferencia de lo que ocurre con la literatura marginal, sí encontramos en España una amplia diversidad de ejemplos que muestran síntomas de esta nueva estética cosmopolita o "deslocada" –como hacía referencia Resende–, que comienza a publicarse a principios de siglo y, sobre todo, a partir del año 2012, cuando se inicia el intenso periodo de promoción de la literatura brasileña en eventos internacionales y el aumento de la financiación de la Biblioteca Nacional. La forma de circulación que los autores experimentan hasta su llegada a España, los *gatekeepers* que actúan sobre ellos y las editoriales que los publican son diferentes, lo cual parece apuntar a intereses de recepción también diferentes: Luisa Geisler (Siruela, 2016), Laura Erber (Adriana

¹²² Esto es algo que Ferréz hacía en ciertos pasajes de *Capão Pecado*, pero termina desapareciendo en su segunda edición por Objetiva y en la producción de nuevas novelas como *Manual práctico del odio*, cuyas referencias al rap desaparecen aún más en el proceso de traducción al español.

¹²³ No pretendemos con estas descripciones hacer una generalización de la obra de estos tres autores, en las que se podría profundizar mucho más, simplemente esbozar ciertos rasgos que permitan marcar una diferencia con respecto a la estética marginal apropiada por Ferréz.

Hidalgo, 2016), Ricardo Lisias (Adriana Hidalgo, 2014), Daniel Galera (Random House, 2014), Michel Laub (Random House 2013), Carol Bensimon (Continta me tienes, 2015 2016) y Antonio Xerxenesky (Continta me tienes, 2016)¹²⁴ llegan después de haber sido seleccionados por la revista *Granta* para su tomo "Os melhores jovens escritores brasileiros". Por otro lado, João Paulo Cuenca llega el mismo año de su selección en *Granta* pero el impulso parece venir de otra fuerza, su participación en el proyecto de Companhia das Letras, Amores Expressos, con el mismo libro publicado en España (Lengua de Trapo, 2012). El caso de Chico Buarque cuenta con el carácter mediático que conlleva su figura, en lo que podría encontrarse una respuesta a su presencia desde el año 92 por varias editoriales, algunas de ellas de gran visibilidad como Salamadra del grupo Planeta (2013) y Mondadori (2015). La autora Tatiana Salem Levy (Aleph, 2009), aunque fue seleccionada por *Granta*, llega a España antes de su aparición en la revista sin el impulso aparente de grandes *gatekeepers* como *Granta*, la Feria del Libro de Frankfurt o la Biblioteca Nacional. Otros, sin embargo, vienen impulsados por la acción conjunta de varios *gatekeepers* de gran fuerza como Marcos Peres, que llega a partir de la legitimación de varios premios nacionales –Sesc, Jabuti y São Paulo– y la concesión del apoyo a la traducción de la Biblioteca Nacional a la editorial Maresia (2017); o Marcelino Freire, que llega por Adriana Hidalgo (2014) con la novela que ese mismo año es finalista del Prêmio Jabuti y tras haber acudido en 2013 a la Feria de Frankfurt; otros autores, como Marcelo Ferroni (Alfaguara, 2010) o Paula Gicovate (Maresia, 2014) llegan a España con obras que muestran de un modo u otro características propias de esta estética de lo cosmopolita sin haber pasado previamente por un gran órgano de legitimación o *gatekeeper* de amplia visibilidad.¹²⁵ Aunque muchos de los autores publicados en España, cuyas novelas podrían ser significadas bajo una suerte de cosmopolitismo, llegan por medio de la selección de la revista *Granta*, vemos que hay otras vías de importación de autores, lo cual revela un interés generalizado por la recepción de nuevos autores brasileños. No obstante, esta

¹²⁴ Aunque nos consta la publicación del autor en Continta me tienes debido a los datos facilitados por la financiación de la Biblioteca Nacional, el libro desaparece del catálogo al poco tiempo de ser publicado debido a motivos que no hemos conseguido determinar.

¹²⁵ El hecho de mencionar sólo a estos autores no implica que no haya otros cuyas obras también muestren ciertas características cosmopolitas, pero exponemos esta muestra como forma de visibilizar las diferentes vías por las que estos autores penetran, que van más allá de la acción de *Granta*, un *gatekeeper* que, como veremos en el próximo capítulo, ha ejercido un papel fundamental en la exportación de una nueva marca cosmopolita. Así mismo, es necesario mencionar que los autores que aquí se mencionan –aunque no sea analizada directamente en esta investigación–, han sido leídos y analizados como forma de identificar ciertas estrategias cosmopolitas.

unificación de autores bajo el término “cosmopolita” no implica que sus características estéticas sean iguales, sino que hay en ellos diferentes formas de cosmopolitismo que los atraviesa y que, al mismo tiempo, los distancia dentro de esa misma estética.

Aunque no encontramos en España un eco mediático explícito sobre una "literatura cosmopolita", "internacional" o "globalizada", si hacemos una búsqueda por la web sobre "nueva literatura brasileña"¹²⁶ encontramos tres artículos donde se hace referencia a un cambio de paradigma dentro de las letras brasileñas, contando entre ellos el mencionado artículo de *El país* en el que a partir de la Feria del Libro de Frankfurt de 2013 se retrataba una nueva literatura brasileña "joven, blanca, urbana y de clase media" que "se distancia del exotismo y cultiva una narrativa cosmopolita y global"(Ballesteros 2014, s.p). Por otro lado, un titular de *Gurb Revista* anuncia: "La nueva literatura brasileña llega para quedarse". El artículo describe esta nueva literatura como "urbana, moderna y rupturista con la tradición clásica", a la que califica como "una perfecta desconocida" dentro del ámbito español a pesar de "la vitalidad creativa" y del "reconocimiento internacional" que están teniendo estos autores; además, como muestra de la lucha que ciertas editoriales están llevando a cabo en España para abrir un hueco a la literatura brasileña, el artículo hace un análisis de las voces que la joven editorial Maresia—que será analizada detenidamente en el capítulo 4—guarda en su catálogo y que se aleja, según el artículo, de los estereotipos de "la samba y la caipiriña"(Antequera 2015, s.p). También hace alegato de esa nueva literatura que lucha contra los estereotipos que la han significado hasta el momento otro artículo *El país* que se refiere a Brasil como "El gigante invisible", debido a la inaccesibilidad de su literatura en Europa en comparación a otras literaturas hispanoamericanas mejor difundidas; un alcance que ha sido limitado —según el artículo— por la falta de "promoción cultural de los sucesivos gobiernos brasileños" y por el interés de muchas editoriales que hasta el momento se han interesado por estereotipos de "fútbol, samba y favela", contra la que los nuevos escritores luchan por superar (Jiménez Barca 2016, s.p).

Ahora bien, la cuestión que estos artículos nos sugieren es: ¿esta nueva literatura joven, blanca, urbana y de clase media que lucha contra estereotipos nacionales es la

¹²⁶ Los resultados obtenidos vienen de la búsqueda en la web de "nueva literatura brasileña". De entre las diferentes opciones hemos restringido el análisis a aquellos artículos que habían sido publicados sólo por medios españoles.

misma literatura cosmopolita a la que se refiere la crítica brasileña¹²⁷ y que exportan revistas como *Granta*?,¹²⁸ ¿cuál es el vínculo –si realmente lo hay– que se establece entre dicho cosmopolitismo y una literatura joven, blanca, urbana y de clase media?, ¿esta (re)significación española atraviesa todo el cosmopolitismo literario que es exportado desde Brasil o se refiere tan solo a un tipo concreto de cosmopolitismo? Para indagar en posibles respuestas tomamos como ejemplo algunos de los autores en los que identificamos un modo de cosmopolitismo estético, de este modo, comprobamos, por un lado, cuál es ese cosmopolitismo –recordemos que la propia crítica brasileña diferenciaba formas diferentes– que se recibe en España y, por otro lado, qué vinculación establece con la resignificación que sobre esta literatura ofrecen los medios de comunicación españoles. A diferencia de la forma que analizamos la literatura marginal de Ferréz, como su principal representante, a partir del que valoramos las transformaciones de la estética marginal en el proceso de recepción; en este caso tomaremos sólo algunos aspectos específicos de las obras traducidas que nos indiquen el tipo de cosmopolitismo que elaboran y si estas características específicas padecen alguna transformación sustancial en el proceso de recepción, como ocurría en la obra de Ferréz. Consideramos al menos cinco formas de cosmopolitismo a partir del análisis de ciertos autores concretos, en los que nos detenemos por mostrar en sus obras algunas de las características mencionadas por la crítica que hemos reseñado previamente—lo cual no implica que no haya más formas diferentes de cosmopolitismo estético que hayan sido soslayadas en esta investigación—.

5.2.1. El cosmopolitismo en el espacio (inter)nacional: *Budapest* de Chico Buarque

Chico Buarque es uno de los autores que ha sido señalado por la crítica como articulador de un cosmopolitismo identitario como consecuencia de la disolución del sujeto nacional. A pesar de que hay otros autores como João Gilberto Noll o Bernardo Carvalho que también han sido destacados por la crítica dentro de esta estética cosmopolita (Siskind 2011), lo interesante de Chico Buarque es que a pesar de todas las connotaciones que su nombre carga como una de las principales voces y rostros de la música popular brasileña a nivel internacional, ha conseguido, si no despojar aquella carga, al menos sí darle espacio a su vertiente de escritor sin que se vea contaminada por las significaciones musicales que lleva consigo. Artículos como los de *El país*

¹²⁷ Hacemos alusión directa a los críticos brasileños con los que hemos cartografiado este tipo de literatura: Rissardo, Resende, Schøllhammer y Siskind.

¹²⁸ Analizaremos el caso de *Granta* de forma especial en el capítulo 3.

(Solano 2005, s.p), *El cultural* (Marco 2005, s.p) o *La voz de Galicia* (Soto 2005) entre otros medios que han difundido la figura de Buarque como escritor en España,¹²⁹ describen al autor partiendo de su recorrido como figura musical nacional para después introducir una nueva faceta de Buarque como escritor: no solo enraízan su literatura con la de otros grandes clásicos "universales"¹³⁰ y destacan los premios que la crítica le ha concedido como forma de legitimación, sino que describen su literatura mediante una estética propia que no se ve atravesada por la música que le dio visibilidad internacional; asimismo, subrayan como uno de los principales rasgos de su literatura la "búsqueda de la identidad" (Soto 2005, s.p), la exhibición de una ambigüedad identitaria estrechamente vinculada con la lengua (Marco 2005, s.p) y la pérdida de la identidad a partir del exilio interior –y no solo geográfico o lingüístico– (Solano 2005, s.p). Esto apuntaría a una resignificación que parece concordar con la que críticos como Mariano Siskind apuntaban sobre la literatura de este autor, en concreto sobre el caso de su novela *Budapest*:

Lo que leo en estas novelas es la negación de la posibilidad de cualquier inscripción firme del sujeto, no en un hogar (patria, casa, familia, o cualquier otra institución ligada a una imaginación de particularidades culturales), ni en la universalidad del mundo global en el que no se puede hacer pie. Se trata del cosmopolitismo [...] como la disolución de esas formas de subjetividad en el contexto de la globalización. (2011, 188)

Subscribimos las afirmaciones de Siskind sobre la imposibilidad de reducción del argumento de la novela ya que "ésta trabaja, justamente, en contra de la trama como estructura discernible, transparente, lineal, sintetizable" (2011, 189). Asimismo, tomamos las claves interpretativas que Siskind señala como principales dentro del juego entre identidad y cosmopolitismo que *Budapest* articula, en aras de probar cómo en el proceso de recepción no hay una transformación sustancial de dicha estética.

Por un lado, la centralidad que adquiere la profesión del escritor-protagonista como *ghostwriter*, que es ampliamente reconocido y copiado por otros *ghostwriters*. La novela nos presenta, por tanto, desde el inicio a un protagonista cuya identidad se construye mediante una situación ambigua: una profesión que consiste en la

¹²⁹ De entre todos los escritores trabajados podemos decir que este es, junto a otros como Paulo Coelho, Jorge Amado o Clarice Lispector, uno de los autores brasileños más visibilizados por la media española.

¹³⁰ Mientras que *El cultural* lo vincula a Chejov, Kafka y Borges, *El diario* hace una comparación de su literatura con la de Chesterton.

invisibilidad y el anonimato: "[José] Costa apenas si vive su propia vida, y tampoco vive plenamente las vidas de aquellos cuerpos que habita de manera contingente" (2011, 190). El protagonista, José Costa, anula su vida personal para poder dedicarse de lleno a su trabajo como escritor de escritores, y alcanza tan bien su propósito que es conocido por otros colegas por su profesionalidad a la hora de ser invisible tras las letras. Esto hace que su jefe contrate a los que podríamos llamar "clones" de Costa para sacar un mayor beneficio, dándose así una sucesión de pérdidas de identidades que exhiben la liquidez—en el sentido de Bauman— del protagonista. Ya nos habíamos referidos anteriormente a esta liquidez cuando describíamos a partir de los supuestos de Schøllhammer y Siskind una suerte de cosmopolitismo negativo. A la sustitución profesional se le suma la sustitución que padece en su relación matrimonial, cuando su mujer es cautivada por el éxito del escritor para quien Costa escribe como fantasma. Ante la amenaza de esta sustitución identitaria, Costa aprovecha un viaje a Budapest —donde toma el nombre de Zsozsé Kosta— para quedarse allí, donde formará, en una sucesión de idas y venidas Rio/Budapest, una vida paralela con otra nueva mujer.

En ambas ciudades los escritores a los que escribe terminan siendo famosos y en ambas emprende una guerra por conseguir la admiración de sus mujeres a través de su escritura, pero sin hacer desaparecer su anonimato. De este modo valoramos un doble final en la novela —en Rio y en Budapest— donde su identidad, de un modo u otro, resulta pervertida. A nivel profesional, su identidad se pierde al revelar a su mujer carioca que él es el autor del libro que ella admira, y en Hungría también la pierde al ser publicado un libro que lleva su propio nombre: "no podría ser yo el autor de un libro que llevase mi nombre en la cubierta" (2003, 70), llega a afirmar Costa/Kosta. En un final ambiguo en el que el propio libro *Budapest* se incorpora a la ficción, el lector queda atrapado en ese mismo juego de identidades al no saber quién escribe el libro que está leyendo, y cuya acción ficcional se conforma al mismo tiempo que el escritor —o lector— escribe —o lee— el libro que acaba: "Entonces movió levemente una pierna sobre la otra, dejando nítido el dibujo de sus muslos bajo la seda. Y al instante siguiente sintió vergüenza, porque ahora yo leía el libro al mismo tiempo que el libro ocurría" (2003, 70)

La segunda de las estrategias cosmopolitas está íntimamente asociada al proceso de aprendizaje de la lengua húngara, por la que Costa se siente cautivado. En Budapest ve una salida por construir la identidad que estaba perdiendo con su profesión de *ghostwriter* en Rio de Janeiro, de modo que verá en el aprendizaje de la lengua, que

aspira a perfeccionar como nativo, una forma de construir una nueva identidad, tomando a su mujer húngara como herramienta lingüística, a la que desea en la medida que desea su lengua. Para ello, intentará cortar todo contacto con su lengua materna, dando lugar a una relación de deseo y rechazo hacia el portugués, lengua de la que nunca puede despojarse del todo: "Pero para quien ha adoptado una nueva lengua, como si eligiese a una madre, para quien ha buscado y amado todas sus palabras, la persistencia de un acento era un castigo injusto" (2003, 54). Cada vez que el protagonista se siente ajeno a la lengua y al espacio en el que está, vuelve a su otra tierra –de Rio a Budapest, de Budapest a Rio–, siempre en búsqueda de nuevas experiencias que lo hagan descubrir y conocer la identidad de aquel espacio y lengua que les son desconocidas en su cotidianidad:

Allí, durante unos segundos, tuve la sensación de haber desembarcado en un país de lengua desconocida, lo que para mí era siempre una buena sensación, era como si la vida fuese a comenzar de cero. Luego reconocí las palabras brasileñas, pero, aun así, era casi un idioma nuevo el que oía, no por algún que otro término en argot más reciente, vocablos corrompidos, confusiones gramaticales. Lo que me llamaba la atención era realmente una nueva sonoridad, había un metabolismo en la lengua hablada que tal vez sólo percibirían los oídos desacostumbrados. Como una música diferente que un viajero, después de una ausencia prolongada, pudiese sorprender al abrir de pronto la puerta de una habitación.(2003, 63)

En ese proceso de adquisición de una nueva identidad lingüística, el protagonista percibe cómo va perdiendo la identidad anterior que, sin embargo, nunca desaparece del todo; y, al mismo tiempo, cuanto más dominio del húngaro alcanza mayor es la imposibilidad de construir una identidad húngara nativa. Es, como afirma Siskind, un *antibildungsroman* en la medida que el proceso de aprendizaje de la lengua no lo lleva a una afirmación identitaria sino a una disolución, al no poder construirse ni en una lengua ni en otra, ni es un espacio ni en otro, ni en una cultura ni en otra; esto es, nunca deja de pertenecer a pesar de la pérdida de un pertenecimiento: "se trata sobre todo, de la extranjería del cosmopolita cuya pertenencia universal se vuelve no-pertenencia y desarraigo. La condición extranjera del personaje (o de los personajes) de la novela es una forma de extrañarse hasta volverse otro, otros, tantos otros hasta ya no ser nadie, nada" (Siskind 2011, 191). Costa/Kosta adquiere una identidad líquida, en tanto–como apunta Bauman– fluye, se derrama, se desborda, salpica, se vierte, se filtra, gotea,

inunda, rocía, chorrea, mana, exuda (2002, 8), se disuelve en el espacio y se (des)define en el tiempo que lo modifica.

En el proceso de recepción en España sí hay modificaciones que salen del horizonte referencial de los lectores: por ejemplo, el juego entre Zé –diminutivo portugués de José que permanece en la edición española a pesar de la no referencialidad– y Zsozsé, que no obstante es paliado por el de Costa y Kosta; la alusión a espacios de Rio de Janeiro que pueden resultar tan extraños como los mencionados sobre Budapest para un lector español; o expresiones referentes al portugués: "haría un pronunciamiento en lengua portuguesa, en un portugués brasileño y muy rudo, con palabras agudas terminadas en ao, y con nombres de árboles indígenas y platos africanos que le diesen miedo, un lenguaje que redujese su húngaro a cero" (2003, 28). A pesar de ello, estas modificaciones no producen una alteración sustancial en el juego cosmopolita e identitario que resulta clave de la obra, ya que dependen principalmente del tema y de la propia estructura narrativa, que permanece inalterada.

5.2.2. El cosmopolitismo en el "no lugar". *Un billar bajo el agua* de Carol Bensimon

Una de las estrategias puestas en prácticas dentro de este cosmopolitismo estético era la articulación narrativa del no lugar que Marc Augé proponía como espacio propio de la sobremodernidad (2000). Rissardo (2015) señalaba a Bernardo Carvalho como uno de los principales representantes de una literatura que busca el extrañamiento por medio de la vivencia y relación de los personajes con los no lugares: "seja na Mongólia, na Rússia ou no Japão, seus personagens constumam transitar pelo que Marc Augé denominou de "não lugar": lugares de passagem e impessoais, típicos da contemporaneidade, tais como aeroportos, autoestradas, quartos de hotel, shopping centers, entre outros" (2015a, 110). Si bien este autor no ha experimentado una recepción tan amplia en España como en Francia,¹³¹ sí tenemos el caso de una joven autora, Carol Bensimon, que ha sido recientemente editada en España con dos de sus últimas novelas, en las cuáles se puede ver el dominio que sobre esta estrategia cosmopolita lleva a cabo.

Carol Bensimon, tras haber sido seleccionada por la revista británica *Granta*, es editada por una pequeña editorial española, Continta me tienes, que publica la última novela de la autora en 2015, y en 2016 vuelve a apostar por otra de sus obras con *Un*

¹³¹Mientras que sólo encontramos un libro del autor (451 Editores, 2010) en Francia Rissardo nos indica que han sido editados casi todos sus libros (2015a).

billar bajo el agua. El ejemplo de esta pequeña editorial muestra el poder de difusión que tiene el proyecto de apoyo a la traducción impulsado por la Biblioteca Nacional, ya que los tres títulos brasileños que la editorial incorpora vienen de la financiación dada por este *gatekeeper*; jóvenes autores cuya visibilidad y valor simbólico –en sentido de Bourdieu– son muy reducidos en comparación a escritores como Chico Buarque o Ferréz, cuya promoción mediática tanto en Brasil como en España es, por unos intereses u otros, mucho más potente que la de la autora. A pesar de que apenas encontramos mención a esta escritora en artículos de prensa española, su literatura sí ha captado la atención de la crítica académica española, como demuestra la investigadora Helena González, profesora de la Universitat de Barcelona, que desarrolla un análisis sobre su primera novela publicada en España, *Todos adorábamos a los cowboys*. Sobre ésta resalta su articulación como un *bildungsroman* donde lo "queer satura cualquier definición da subjetividade, das identidades (cultural, nacional, decolonial) e de qualquer diferença que atravesse os corpos das protagonistas e pretenda encaixa-los em definições restritas" (2017, 1). Como forma de rechazo a cualquier reduccionismo, desarrolla la historia sobre el marco de una *road fiction*, un viaje sin rumbo fijo sobre largas carreteras de alguna zona de Rio Grande do Sul, un lugar de transición hacia otro lugar, un no lugar –en el sentido de Augé– cuyo carácter transitorio define la propia transitoriedad identitaria de las protagonistas. Como contrapunto, proponemos aquí un análisis de su última novela publicada en España, *Un billar bajo el agua*, donde podemos ver cómo se produce una disolución identitaria o liquidez, pero esta vez con base en el cosmopolitismo del no lugar.

Al igual que en su anterior novela, en *Un billar bajo el agua* la carretera también funciona como espacio de tránsito de los sujetos, cuyas experiencias de cambio se articulan sobre la ausencia de Antonia –personaje principal– como punto ciego desde el que se estructura el relato. 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: el hermano conflictivo, que siempre era iluminado por la influencia de su hermana; el eterno enamorado de Antonia; el niño que la vio morir desde la ventana; el hombre del bar que la sintió como la hija que no tuvo, etc. Un libro que no gira tanto sobre las voces que narran como sobre el sujeto narrado, que es Antonia, sobre la que cada perspectiva subjetiva va añadiendo nueva información que difumina y hace más inestable la identidad del personaje. En ese proceso, la narrativa transcurre sobre un juego espacial que se torna clave de la

articulación argumental. Por un lado, el relato se enuncia desde voces en tránsito, no solo como forma de afectación traumática tras la muerte de la joven, sino porque físicamente los espacios desde los que se enuncia y construye a Antonia –normalmente desde monólogos internos– son lugares de tránsito. No es casualidad que ella muera en un accidente de tráfico, yendo para algún lugar que supone una incógnita para todos los personajes; tampoco es casualidad que su amigo, Bernardo, vea en la carretera una forma de búsqueda de Antonia; ni que su hermano, Camilo, la encuentre en un sueño entre la multitud que se mueve veloz y difusa en un metro en movimiento. Todos los personajes parecen ir a algún lugar, como si aquel espacio al que van tuviera una especial relevancia; afirma Bernardo sobre la casa de cambio en la que se detiene en medio de la carretera:

Detesto este tipo de sitios porque, cuanto más nos lían con sus medidas de seguridad, más nos da por imaginar que algo puede pasar en cualquier momento, que sería algo natural que pasase porque estamos todos ansiosos esperándolo [...]. Cámaras, eso es. Cámaras preocupadas por los delincuentes y los ladrones. Cámaras que nos muestran lo que no vio nadie. (2009, 52)

En este lugar que nos recuerda a la descripción que Marc Augé hace de los no lugares,¹³² Bernardo descubre en esas cámaras una forma de saber cómo murió Antonia, pero cuando logra dar con la cámara más cercana al accidente, la incógnita ante los últimos movimientos de ella solo aumenta la incertidumbre. El tránsito de los personajes se exhibe como un rumbo sin punto de llegada: saben que están en camino, pero no saben hacia donde. La ansiedad por descubrir los lugares se convierte en eje central y puede entenderse como una forma de orientación identitaria que coloca a los diferentes espacios ante una disyuntiva: si tienen el suficiente poder de afectación identitaria como para convertirse en un *lugar*, o si simplemente continuarán siendo un espacio de tránsito cualquiera, un *no lugar*.¹³³ Esto se torna evidente cuando en el recuerdo de Camilo, su amiga Tati le habla del Cubo, un lugar restringido para el que se necesita una entrada determinada como forma de paso:

¹³² Marc Augé identifica en los lugares de tránsito o no lugares la necesidad de una identificación, por medio de pasaporte, tarjeta de embarque, DNI, etc. como un contrato que garantiza un tránsito inocente dentro del no lugar: "El control a priori o a posteriori de la identidad y del contrato coloca el espacio del consumo contemporáneo bajo el signo del no lugar: sólo se accede a él en estado de inocencia. [...]. No hay individualización (derecho al anonimato) sin control de la identidad. (106)

¹³³ Para Marc Augé si "un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definiría un no lugar" (83).

Me levanto y le digo que tiene que contarme todo lo que sabe sobre ese lugar, todo y ahora [...]. «Tranquilo, solo es un lugar. Es un lugar un poco esnob en que no dejan entrar a cualquiera».

–¿Y eso? ¿Qué hay que hacer para entrar?

–No hay que hacer nada. Hay que tener. (2009, 37)

Tati le enseña un pequeño cubo, un objeto insignificante que, sin embargo, hace del lugar un fetiche para quien no lo posee. Cuando tras la muerte de su hermana Camilo consigue descubrirlo a través de una ventana, siente un gran rechazo hacia aquel lugar: "Unos segundos me bastan para entender que el Cubo es un lugar para idiotas, con sus paredes pintadas de rojo, sus sofás de cuero negro, rock independiente y gente bebiendo en vasos de cristal" (2009, 99). Tanto este bar como el bar del billar, espacios protagonistas de la novela, son descritos desde una suerte de cosmopolitismo, en la medida que no hay una referencia cultural nacional que caracterice a alguno de esos lugares; tan solo en una ocasión uno de los personajes se pide para beber una cachaça –bebida nacional brasileña–, pero en el resto de los casos predominará el güisqui. Asimismo, el billar y las numerosas referencias al rock inglés y americano, hacen del bar del billar un lugar "desnacionalizado", cuya identidad depende del billar, la música y el lago que está junto a él, características que podrían darse en cualquier bar del mundo.¹³⁴ El valor y la significación que hacen de aquel espacio cualquiera, de aquel no lugar, un lugar con identidad, es el que cada sujeto que lo atraviesa le da: para Bernardo o para el Polaco, solo aquel bar tenía vistas hacia Antonia; el valor que ese personaje tiene en la conformación identitaria de ellos, es el valor que ese lugar tiene. El rechazo de Camilo hacia el Cubo, que simulaba un lugar especial, fetichizado, debido a la privatización de su entrada, es una muestra de que cualquier lugar es susceptible de ser cualquierizado, de convertirse en un no lugar más. Esta cualquierización de los lugares parece extenderse a toda la ciudad cuando el Polaco, uno de los narradores principales, dueño de un bar con billar situado a las afueras de la ciudad, lo describe como un espacio prescriptivo, ya que sólo sirve como forma de identificación, la ciudad como un

¹³⁴ Cabe aclarar que esta noción de cosmopolitismo al que aquí nos referimos se suscribe a los análisis de críticos que, como Jonathan Arac (2002), identifican una globalización en la que el inglés tiene un lugar protagónico, es decir, una falsa globalización en la medida en que se produce un imperialismo de la lengua inglesa y de su cultura al mismo tiempo que se ensombrecen y desaparecen culturas por efecto de ese imperialismo. El cosmopolitismo aquí podemos entenderlo como un efecto de la globalización donde la desnacionalización del bar se produce como efecto de un imperialismo inglés, reflejado en las múltiples referencias a música inglesa y americana.

espacio de límites estrechos donde no hay lugar para sorpresas, donde "serás aquello que estaba escrito", lugares que nos dicen: «naciste aquí, si no, no estarías aquí» (2009, 63). Él se describe a sí mismo como aquella persona que quería escapar de esa prescripción, emprender un camino que no sabe dónde termina pero que encuentra su punto de llegada en Antonia, frente a cuya casa decide instalar su bar, al sentirse atraído por su figura desencajada dentro de un contexto estereotipado de familia de clase media-alta:

El problema es que ella siempre fue demasiado para aquella casa. La casa color salmón en que había una familia que intentaba comprenderse. [...] Había un chico problemático, un padre conservador, una madre que escuchaba a Julio Iglesias, viajes a la playa, piscina en las tardes de verano, ese chico dejándose crecer el pelo, ese padre frecuentando puticlubs, esa madre regando las plantas, [...]. (2009, 65)

Para el Polaco la ciudad es un lugar despreciable, donde todo sucede, pero donde no sucede nada, y por eso decide hacer su vida en un bar frente al lago situado a las afueras de la ciudad: "Todo sucede bien lejos de aquí, donde hay abogados, médicos, floristas, comida italiana o tailandesa, donde hay calles con cruces, y aceras con papeleras, y apartamentos de alquiler donde viven tus amigos. Todo está a kilómetros de distancia. Son los de aquí que deben ir para allá" (2009, 11). A pesar del rechazo por la ciudad, es la ciudad la que se desplaza hacia ese bar, convirtiéndose en el único espacio estable, en el único *lugar*. Un bar aparentemente cualquierizado, con música rock, güisqui, un billar, un lugar estándar que podría estar en cualquier parte del mundo, se convierte en el eje del relato y un espacio de afectación fundamental que atraviesa a toda la ciudad. Este lugar aparentemente cualquierizado podría entenderse como la corporeización de Antonia: situado frente a la casa de ella, el Polaco lo funda tras conocerla, Bernardo la observa allí desde la ventana, Camilo jugaba en aquel lugar con su hermana desde la infancia. Una vez que ella muere, el espacio es demolido: "Yo vine el día de la demolición. Y no solo yo. También vinieron otros. Gente de toda las edades, que sentían que aquel bar era parte de algún momento de sus vidas. Todos se cogieron de la mano, en un abrazo simbólico, después aplaudieron durante un largo rato" (2009, 147), afirma Bernardo. La ausencia del bar que atraviesa y es atravesado por todos, es una analogía de la ausencia de Antonia, que también atraviesa y es atravesada por todos. "No hubo ningún tumulto. Los brazos caían en silencio de quienes mirábamos" (2009,

147). La reacción ante la demolición del bar es la misma que ante la muerte de Antonia, un trauma silencioso como consecuencia de la destrucción –disolución–del único lugar y del único sujeto que parecían sólidos, a los que poder aferrarse en el devenir identitario de cada personaje.

Para el Polaco, la auténtica ciudad, no es la que ocupamos físicamente, sino la idea de ciudad que habita dentro de nosotros y "que es más fuerte que la idea de ciudad que no es una idea, la que está ahí fuera", y aunque se viva físicamente en esa ciudad, es la otra, la idea de ciudad la que "se expande y se contrae, según sientes que necesitas más o menos espacio" (2009, 63). Antonia es, como aquel bar, un espacio de tránsito más, un no lugar cualquierizado que, sin embargo, adquiere importancia en la medida que los otros se la dan mediante su idea de quién es Antonia, dándose así un proceso de resignificación de su identidad. Los no lugares de *Un billar bajo el agua* son espacios en devenir, que solo adquieren la categoría de lugar en la medida que las personas encuentran en ellos una forma de identidad que los hace detenerse y reconocerse en medio de la velocidad y porosidad identitaria. El billar, demolido, acaba absorbido por el lago y, al igual que Antonia, se pierde en la liquidez del recuerdo. La aparente solidez del bar y la de Antonia también revelan su vulnerabilidad, en tanto que al final se sostienen solo como un recuerdo. *Los lugares* son realmente *no lugares* sobre los que se construye una idea de lugares, espacios efímeramente estables, potencialmente líquidos, en constante devenir.

Al igual que en la novela de Chico Buarque, también hay una disolución del sujeto, que se vuelve líquido en su relación con otros espacios y sujetos; la diferencia radica en que mientras en Budapest hay un extrañamiento de lugares nacionales –da igual que sea en el lugar de donde vengo que en el lugar a donde voy–, en la novela de Bensimon hay un extrañamiento que supera cualquier nacionalización, y que se centra en la articulación del microespacio –un bar, un parque, una gasolinera, una casa de cambio, etc.–: cualquier microespacio es susceptible de convertirse en un no lugar.

5.2.3. El cosmopolitismo de clase. *Quizá* de Luisa Geisler

El cosmopolitismo negativo descrito en los anteriores casos tiene su contrapunto en el cosmopolitismo positivo de Luisa Geisler. Esta autora, al igual que Carol Bensimon, llega a España tras ser seleccionada dentro de la revista *Granta* con la publicación del libro *Quizá*, que recibe el Prêmio Sesc de Literatura un año antes de ser editado por Siruela (2012). Si en el caso de la anterior autora la resignificación crítica y mediática

era muy limitada –nos referíamos específicamente al artículo de la investigadora Helena González– en el caso de Geisler esta recepción es más restringida aún, ya que no hay ningún investigador ni medio español que haya dedicado algún artículo al caso concreto de la autora. A pesar de ello, su nombre sí resuena en artículos como el de *El País* donde se la incorpora como una de las nueva autoras de literatura "joven, blanca, urbana y de clase media" que se distancian del exotismo mediante una nueva "narrativa cosmopolita y global"(Ballesteros 2014, s.p).

Al igual que en las anteriores novelas, de nuevo nos encontramos aquí con una suerte de *bildungsroman*, pero articulado de un modo inverso. Si con Chico Buarque la liquidez del sujeto se fundamentaba en la travesía internacional y en la identidad profesional como autor de autores; y con Carol Bensimon se tejía en torno a la travesía de lugares y personas en disolución; en el caso de Luisa Geisler el *bildungsroman* se dirige hacia la construcción de una solidez identitaria a partir de un contexto familiar cuya noción se vuelve una "categoría zombi" como efecto de la liquidez.¹³⁵ Es decir, en lugar de girar en torno a *ausencias* –viaje en *Budapest* y muerte en *Un billar bajo el agua*–, el motor argumental parte de las *presencias*, y de la posibilidad de dar respuestas identitarias sólidas dentro de un contexto familiar líquido: dos primos, Clarissa y Arthur, comienzan a vivir juntos a raíz del intento de suicidio del primero, momento a partir del que se iniciará un proceso de cambio y crecimiento personal que vendrá de la afectación mutua, y que tendrá un punto de llegada fijo. Clarissa es una preadolescente sobreprotegida de 11 años con carencias afectivas sociales y familiares, siguiendo el ejemplo de sus padres –que pasan el día trabajando al tiempo que sustituyen sus ausencias con regalos materiales para ella– dedica su vida al colegio y a sus actividades extraescolares. Arthur, por su parte, es un adolescente conflictivo de 18 años que perpetra un intento de suicidio y que viene de una situación familiar no normativa –madre soltera que ha empezado a vivir con otra mujer–. Esto llevará a un consenso familiar en que se decide que Arthur pasará a vivir con sus tíos, cuya estructura familiar tradicional, asociada a un carácter sólido, se propone como la mejor solución para su rehabilitación. La desarticulación de la noción de estructura familiar normativa como equivalente de solidez viene de la contradicción entre: la afirmación de una familia

¹³⁵ Bauman toma el concepto de "categoría zombi" acuñado por Jonathan Rutherford para referirse a aquellas nociones que, como la de familia, están "muertas y todavía vivas", existen pero no con las mismas características sólidas de antes, se han vaciado de las características que la hacían un solo bloque, y como resultado se han vuelto líquidas: "¿Qué es una familia en la actualidad? ¿Qué significa? Por supuesto, hay niños, mis niños, nuestros niños. Pero hasta la progenitura, el núcleo de la vida familiar, ha empezado a desintegrarse con el divorcio" (12)

normativa como contexto prescriptivo para un desarrollo psicológicamente estable, y acciones que demuestran cómo tanto Clarissa –de una familia normativa– como Arthur –de una familia no normativa– padecen una falta de afecto equivalente. Esta disolución de la noción de familia como marco afectivo sólido es lo que lleva a un proceso de liquidez, de tránsito identitario en Clarissa y Arthur, que se afectan mutuamente. "A veces ser una mala influencia es mejor que no ser influencia alguna" (2012, 47) apunta el padre de Clarissa a la madre en una discusión sobre las consecuencias de acoger a Arthur en casa. Clarissa aprende a relacionarse socialmente y a ser menos estricta con ella misma, a la vez que Arthur toma la responsabilidad de liberar de esos constreñimientos a su prima, y en esa relación ambos fijan una solidez afectiva mutua. Cabe aclarar que el hecho de que se construya un afluyente afectivo sólido entre ambos primos no significa que haya una negación de la liquidez identitaria de los adolescentes, sino que en el proceso de conformación de esa identidad líquida –y la liquidez se demuestra en la transformación identitaria que experimentan ambos– se construye un puente afectivo entre los dos primos que conlleva una transformación paralela que se retroalimenta la una de la otra, creando así una suerte de solidez basada en la constante de una afectividad mutua.

A diferencia de las anteriores novelas, podemos decir que hay una cadencia positiva en la narración, no porque haya una resolución con final feliz a todos los problemas afectivos que se plantean, sino porque, en vez de un bloqueo –aislamiento de Clarissa– o huida –intento de suicidio de Arthur–, hay un enfrentamiento y adecuación a estos *impasses*, que hacen posible un reconocimiento y aceptación identitaria que se forja en la relación que establecen entre ambos. La prueba más gráfica de esa resolución positiva es que a lo largo de la novela se presenta de forma fragmentada una conversación sobre el supuesto padre de Arthur, una incógnita que se va tensando a lo largo de la narración hasta que se resuelve en el último capítulo; dejando de este modo patente la posibilidad de una afirmación identitaria que, sin embargo, en las anteriores novelas siempre era incapaz de sostenerse, dando lugar a identidades negadas o disueltas.

El cosmopolitismo de la obra se afirma, además, por su definición como una suerte de antropología de la clase media blanca urbana, que traspasa cualquier tipo de identificación nacional. Arthur y Clarissa hablan sobre formas idealizadas de comportamiento según las fases de la adolescencia: "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" (2012, 85-86). Cuando Clarissa observa los comportamientos de los compañeros de su edad que la rodean se siente ajena a aquella pequeña sociedad: "Todo aquello formaba parte de un país que Clarissa conocía con fines antropológicos. La tribu X se comporta de tal manera cuando..." (2012, 17). 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 entre unas identidades y otras, que tienen en común: por un lado, el *estar/ser en* tanto cuerpo que ocupa el mundo como forma de comunidad; por otro lado, los afectos generados entre los sujetos como consecuencia de ese *estar/ser en*, es decir, un *estar/ser con*; y, por último, la muerte como aquello que a todos nos aproxima; es decir, se hacen reflexiones sobre sujetos que habitan el mundo y que se aproximan por medio de los afectos de otros sujetos sobre ellos, un sentido de comunidad que se forja en las teorías desarrollado por Nancy (2003). De este modo, fragmentos sobre la vida de Clarissa y Arthur, sobre su familia, sobre pensamientos desordenados en torno a ellos, sobre la muerte, sobre los otros, alternan con otros fragmentos con los que no hay una vinculación directa relacional o espacial. Por ejemplo, la descripción a modo de diario de las personas sentadas en un tren (2012, 126), la presencia de citas como la de Umberto Eco o Saramago sobre la muerte como punto de llegada en la vida (2012, 86-66). La presentación de una chica en Japón –lo sabemos porque paga en yenes– que se siente afectada por la sociedad de la misma forma que Clarissa: "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. Alguien con las mismas pequeñas inseguridades, [...]" (2012, 163). La reflexión de una mujer francesa en contra del aborto que apoyaba su estado de ilegalidad en Brasil (2012, 104). O reflexiones sobre la estructura del mundo en base a las muertes y nacimientos recogidos por la ONU:

La ONU estima que nacen 4,4 personas por segundo en el planeta y mueren 1,8 por segundo

Tic, 4,4

Tac, 1,8

Y ahora eres más viejo de lo que jamás has sido

Tic

Tac

Y ahora eres (2012, 26)

La novela nos presenta una serie de *impasses* situados más allá de cualquier espacio nacional, pero que sin embargo recorren una posición, el cosmopolitismo de clase media urbana: no se nos habla de las favelas, ni de las desigualdades económicas, ni de la criminalidad, ni de los problemas derivados de esas marginalidades. Se nos presenta a sujetos de clase media enfrentando los *impasses* propios de una clase social que está en Brasil –en São Patricio, ciudad donde se desarrolla la novela– pero también en Francia, en Japón o en cualquier parte del mundo. No es casualidad que en el relato se insista en los objetos materiales como forma de retratar el espacio social y, al mismo tiempo, como crítica irónica al valor por objetos de última generación como forma de posicionamiento en la jerarquía social: cada vez que menciona la televisión de Clarissa, señala entre paréntesis "(Full HD, conexión a internet, 3D, 52 pulgadas)", llegando a repetirlo más de tres veces en la misma página; utiliza la misma estrategia cuando habla del teclado del ordenador "(Inue WX-500)" o de otros objetos tecnológicos de última generación.

También vemos referencias sobre la clase social en las otras dos novelas analizadas. Si en *Budapest* se describía a un protagonista que oscilaba entre la fama y la pobreza, pero siempre con la posibilidad económica de viajar para huir de sus problemas personales; en *Un billar bajo el agua* la alusión al nivel económico y la clase social de los protagonistas es mucho más explícita, sobre todo por medio de la voz del Polaco, único personaje que parece desencajar a nivel económico: describe la casa y a la familia de Antonia como una familia rica estereotipada, cuya atención reside en regar las plantas y tejer para la madre, en ir de puticlubs para el padre y en meterse en conflictos para el hijo, a la vez que se gritan unos a otros y fingen que no pasa nada (Bénsimon 2006, 65-67); asimismo, se nos habla de los ladrones y de los traficantes que acechan el bar desde el miedo de una clase media que desconoce esa realidad (2006, 21). Sin embargo, en la obra de Geisler se da un paso más allá: aunque el relato de los protagonistas se ubica en un centro urbano muy concreto de Brasil, São Patricio, no interesa tanto ese lugar geográfico como el lugar económico y social en tanto encrucijada ante la que los protagonistas se descubren limitados y con la que deben aprender a lidiar. Si en *Budapest* y *Un billar bajo el agua* la cuestión de clase era abordada desde un segundo plano, en *Quizá* se torna eje central del relato.

5.2.4. El cosmopolitismo en la desnacionalización. *Nuestros huesos* de Marcelino

Freire

En los anteriores casos veíamos cosmopolitismos que trabajaban en torno a la idea de la disolución del sujeto dentro de espacios en tránsito –como los viajes de ida y vuelta en *Budapest*–, que a veces venía unido a la disolución de espacios, que pasaban a ser considerados como no lugares –en *Un billar bajo el agua*–, o la disolución familiar como concepto sólido –en *Quizá*–. Todos ellos tienen en común la conformación de un cosmopolitismo que teje un diálogo entre lo nacional y lo internacional, que podemos ver en: los viajes Budapest-Rio de Chico Buarque; en los no lugares donde hay una intuición espacial brasileña –la cachaça como bebida– junto a múltiples referencias americanas o inglesas –además de músicas también se mencionan a escritores ingleses como a T.S. Elliot– en Carol Bensimon; o en los fragmentos que intercalan experiencias o sucesos de diversos lugares del mundo en Luisa Geisler. Este cosmopolitismo sería aquel que según Schøllhammer –en base a la propuesta de Silviano Santiago– se tejía como una dialéctica positiva, en la que el escritor no se torna cosmopolita por la manera particular en la que tratan los temas universales, sino por el desarrollo de lo nacional a partir de "un sentimiento que se alimenta de una cierta intimidad global y de una visión cuyo perspectivismo refleja la inserción de Brasil en el panorama mundial" (2016, 207). En estas tres novelas podemos ver como la disolución de los sujetos, de los espacios y de la familia como institución social, son articulados de forma bifronte, trabajando la afectación del cosmopolitismo en el espacio nacional, pero sin que ese espacio nacional se vuelva eje central del relato: aunque en *Budapest* y *Quizá* haya referencias explícitas e incluso descripciones de espacios brasileños, el sentido del libro no cambiaría si el espacio fuera otro diferente de Brasil. Uno de los principales ejemplos que Schøllhammer elige como paradigma de esta dialéctica positiva es la novela *Nuestros huesos* de Marcelino Freire, donde no solo no se retira la mirada del espacio nacional, sino que, al contrario de las otras novelas, sí se articula como eje central del relato; la disolución del espacio/identidad nacional en tanto afectación de la liquidez cosmopolita.

El caso de Marcelino Freire es ambiguo ya que, como hemos mencionado en el apartado dedicado a la literatura marginal, este autor ha sido en ciertos casos insertado dentro de dicha tradición, no tanto por su lugar de pertenencia – no viene de una favela urbana– como por su producción literaria –gana el Prêmio Jabuti con su obra *Cuentos*

negreros-.¹³⁶ Sin embargo, la recepción que España (Adriana Hidalgo, 2014) experimenta de este autor es por medio de la novela que Schøllhammer (2016) coloca como ejemplo de cosmopolitismo literario, una obra que también había quedado finalista del Jabuti y ganadora del Premio Machado de Assis el mismo año de su publicación por Adriana Hidalgo. Schøllhammer argumenta cómo se fundamenta ese cosmopolitismo por medio de una especie de *road movie* que articula un recorrido a la inversa de la emigración nordestina que se produjo hacia grandes centros urbanos –Rio de Janeiro o São Paulo– como una forma de escape ante la pobreza de esa región del país; de esta forma, se ensaya, como indica Schøllhammer, "una repetición de las historias de los protagonistas de la migración nordestina para las grandes ciudades, que en las décadas de los cincuenta y de los sesenta fue el gran tema de la literatura regionalista nacional", no obstante, ahora "con el destino invertido, invita a una necesaria reflexión contemporánea de las cuestiones regionales y culturales de Brasil" (2016, 211).

El protagonista es un autor de teatro nordestino que decide escapar de las cadenas morales de la sociedad que reprimen su homosexualidad y bloquean su ascenso profesional como dramaturgo; finalmente decide emigrar a la ciudad São Paulo, junto a su amante, Carlos, que termina convertido en gigoló. El proceso de disolución identitaria comienza en el momento en que le informan que su amante ha sido brutalmente asesinado y, tras reconocer el cadáver, se siente en la obligación de devolver a Carlos a sus raíces. El texto queda dividido en dos apartados de varios capítulos: mientras que en el primero todos los capítulos son nombrados como partes del cuerpo –"Los músculos", "Las articulaciones", "Los pechos", "Las fisuras", "Las cavidades", etc.–; en el segundo serán nombrados con partes de una estructura espacial imprecisa –"Las hélices", "Los arcos", "Las columnas", "Las plantas", "Las salientes", "Las cabezas", "Los caparazones", etc.–. En el primer apartado se narra de manera retrospectiva la decisión de marchar a São Paulo, la descripción de Carlos y la relación que establece con él y, por último, la suposición de los acontecimientos que llevaron al crimen no resuelto; en el segundo apartado, se narra el trayecto de vuelta y el extrañamiento cultural de sus propias raíces, que llevan al protagonista a descubrirse

¹³⁶ El propio Tonani describe la ambigüedad de Marcelino Freire porque es un autor legitimado por la crítica, como muestra el Prêmio Jabuti por su obra *Contos Negreiros*, pero al mismo tiempo también ha sido legitimado por movimientos literarios de la periferia como un autor marginal, debido a al vínculo que el autor ha forjado con esos espacios, así lo demuestra el Prêmio Cooperifa, que le fue entregado por los poetas participantes del Sarau da Cooperifa, un sarau que Marcelino solía frecuentar con regularidad (2011, 181).

muerto. Es decir, un relato que nos recuerda a un *Pedro Páramo* o un *Bras de Cuba* en tanto nos abren la posibilidad de que el narrador cuente su vida de manera retrospectiva desde el lugar de enunciación de su propia muerte, que se produce como impacto de la unión con unas raíces que, como los capítulos, han quedado desmembrados, fragmentados, disueltos. Esto no implica que no existan, sino que se produce una ambigüedad entre una identidad que, como cuerpo, existe; pero ese cuerpo –el del sujeto, el de la región de origen– está fragmentado, roto, como consecuencia del impacto de la vida cosmopolita, representada por la experiencia de vida –liberación sexual y ascenso profesional– y muerte –asesinato de Carlos– que encarna la ciudad de São Paulo: "[...] para esto mis manos siguen siendo callosas, clavo mis garras, nordestinas, ahora paulistanas, con ellas sería capaz de buscar oro en el desierto, del mar de polvo que es Sertânia, sería capaz de levantar, y de adentrarme, en verdaderos garajes de cemento." (2014, 112). Se apela de este modo a un *impasse* como producto de la incorporación de la contemporaneidad a la identidad nordestina: 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, pero que continuarán existiendo en la memorias de esos huesos y en la representación escenográfica, una suerte de simulacro teatral, de aquello que fue un día la identidad nordestina. La novela anuncia este final con una cadencia trágica a modo de teatro clásico –no es baladí que el protagonista tome el nombre de Heleno– y que hace de la identidad nordestina un héroe cuyo final no puede ser otro que el que anunciaba su destino, el sacrificio como forma de pervivencia identitaria encarnada en los huesos:

Esquelético, mi cuerpo, escenográfico, hete aquí que reaparece, menudo, mi vieja capa de cuero de vaca, la espada de fémur, la minifalda de cóccix, un guerrero noble, un canganceiro¹³⁷, todavía soy, y así me siento, un vencedor, mi padre tenía razón, sí, en el futuro, cuando otros hombres vengan a esta región, mi historia estará escrita en mis huesos, ellos sabrán de mi. (2014, 112)

Si consideramos el sertón como una tradición que ha significado una marca importante de identidad y exportación literaria y nacional brasileña durante todo el siglo

¹³⁷ Una suerte de bandolero nordestino huido de la ley propio de la cultura popular, en muchas ocasiones considerados como figuras heroicas por defender a los trabajadores de la acción despótica de los hacendados o terratenientes.

XX, podemos ver en esta novela no solo un *impasse* nacional identitario que se inserta en una tradición de disolución del sertón como estereotipo brasileño, sino un tratamiento de la voz periférica –el protagonista es un nordestino y es homosexual– en confrontación con la encrucijada entre identidad regional marginal y afectación de un cosmopolitismo: mientras que ese cosmopolitismo le propone una vida que antes le era negada –su liberación sexual y el ascenso profesional en São Paulo–; también le brinda un cadáver –el de sus raíces–, en cuyos huesos se halla su identidad fragmentada. De esta forma, incorpora al tema del cosmopolitismo una estética propiamente marginal que se comprueba en un juego entre realidad y ficción articulado en varios frentes, pero que se pierde –al igual que ocurría en la producción marginal de Ferréz– en su proceso de recepción. Por un lado, hay una conjugación entre el lenguaje periférico nordestino y el lenguaje paulista, que a su paso al español, pierde su homología sonora, mediante una cita o extracto de poema que abre la novela y que se enuncia como de "dominio público":

Se murió mi buey,
¿qué será de mi?
Manda traer otro,
hermanita, de Piauí.

Dominio público (2014, s.p)

En esa canción, la palabra "buey" –en portugués "boi"– sonaría igual que la palabra inglesa "boy", forma en la que es nombrado constantemente en la novela el amante de Heleno y manera coloquial brasileña entre los jóvenes de referirse a "novio". Aunque se mantiene la palabra inglesa "boy" en español, pierde su sentido original al perder la sonoridad que la relaciona con el buey como elemento propio del sertón; y además, crea una mayor ambigüedad ya que en español de España no existe esa forma de denominar al compañero sentimental.

Por otro lado, se produce un juego entre la realidad y la ficción, al incorporar en la solapa de la edición brasileña (Record 2013), en vez de un resumen del libro o una biografía del autor, una declaración dedicada al escritor Paulo Lins, donde el propio Heleno, que firma la dedicatoria y se enuncia como voz ficcional perteneciente a Marcelino Freire, antecede mediante un resumen la tragedia a la que da paso.

Meu nome é Heleno. *Sou dramaturgo, protagonista deste prosa longa, primeiro romance de Marcelino Freire*, e tenho um corpo morto de um michê para entregar ao seu pai e à sua mãe, mas não sei quem são e nem onde estão.

[...]

Heleno de Gusmão,
em depoimento ditado para
Paulo Lins (grifos nossos) (2013, s.p)

Tanto la conjugación del nordeste y del novio en la sonoridad de la palabra "boy" como la creación de un vínculo con lo marginal al colocar en la solapa la dedicatoria ficcional a Paulo Lins, se pierden en el proceso de recepción en España por Adriana Hidalgo. La única estrategia que de cierto modo permanece es un pequeño juego ficcional cuando el libro se cierra—tras la última página de la narración (112)— con un "Cae el telón". Esto abre la posibilidad de que este final dramático sea una impostura proposital, es decir, una ficción (teatral) dentro de la ficción (la novela), en la que el protagonista, Heleno —cuyo nombre sería un elemento más de la alusión trágica de la obra—, sacrifica de forma heroica su identidad regional. A pesar de la complejidad de la obra de Marcelino Freire, en la que hay una cierta estética marginal, ésta se incorpora como forma de cosmopolitismo, es decir, la articulación entre lo marginal (el sertón) y lo cosmopolita (São Paulo), implica la disolución de una marca identitaria nacional.

Por este motivo, aunque se producen ciertas pérdidas estéticas en el proceso de recepción español por Adriana Hidalgo, al igual que ocurre en los tres casos anteriores —Chico Buarque, Carol Bensimon y Luisa Geisler— no hay una alteración fundamental de las estrategias que construyen su estética cosmopolita, como si ocurría en el caso de la estética marginal de Ferréz, que quedaba prácticamente vaciada de sus elementos originales.

5.2.5. El cosmopolitismo cultural. *Ardillas de Pavlov* de Laura Erber

Laura Erber, al igual que Geisler y Bensimon, llega a España después de haber sido seleccionada por la revista *Granta*, mediante su publicación en la editorial argentina con sede en España. Adriana Hidalgo (2015). Al igual que esas autoras, su resignificación mediática y crítica es muy restringida dentro del espacio español, normalmente asociado a su selección por la mencionada revista británica y como ejemplo de nueva autora joven, blanca, urbana y de clase media (Ballesteros 2014, s.p). A pesar de ello, podemos establecer algunas diferencias: tanto por su vinculación con las artes visuales que

aproximan su obra a un "realismo rasurado" y al "arte inespecífico" que Resende y Garramuño¹³⁸ identificaban respectivamente en la literatura brasileña del presente; como por el modo particular de articular el cosmopolitismo de su obra.

Por un lado, el proceso de inserción que experimenta dentro del ámbito literario sigue un rumbo diferente: la legitimación crítica que la autora porta no viene tanto de premios literarios nacionales de gran envergadura como en los casos anteriores –como el Jabuti o el Sesc que habían sido concedidos a los autores anteriores– sino que viene del ámbito de las artes visuales, desde donde su figura de escritora es construida; la propia Adriana Hidalgo pone en la solapa del libro: "artista visual, escritora y editora" de una editorial de teoría y crítica de arte; además de mencionar sus poemarios anteriores y su selección en *Granta*, destaca su labor artística: "expuso en Brasil y en el exterior, y participó de residencias artísticas en Francia, Alemania, Cuba, Dinamarca y Bélgica". La mención a su formación como artista es fundamental para entender su obra, no solo *Ardillas de Pavlov*, que es con la que la autora llega España, sino todo su proceso creativo. Cabe destacar el revelador y exhaustivo artículo de la investigadora de la Universidad de Lisboa Alva Martínez Teixeira, "A ultrapassagem das fronteiras: hibridismo e universalismo na obra de Laura Erber" (2017), donde reflexiona sobre algunas características principales de la novela: una de ellas es precisamente su carácter híbrido mediante la incorporación del documento fotográfico (2017, 116), que si bien en algunos casos dialoga con el propio texto, añadiendo información y "rasurando" un realismo testimonial –con fotografías que parecen corresponder a la de la familia del protagonista–, en otros casos funciona como un extrañamiento, convulsionando el sentido de la narración e interrogando sobre la (im)posibilidad de una lógica realista –el relato de su nacimiento en la sala izquierda de un hospital azul va acompañado de una fotografía de una iguana. Otra de las características que la investigadora coloca como clave interpretativa es la "atualização do grande tema literário da viagem e dos diálogos culturais, assim como a renovação de uma certa escrita do eu" (2017, 112). Compartimos con Martínez Teixeira sus análisis sobre *Ardillas de Pavlov* como una historia de formación, que podemos interpretar como una suerte de *bildungsroman*

¹³⁸ A pesar de la hibridez de su obra –que analizaremos a continuación–, no identificamos en ella características propias de ese "nuevo realismo" teorizado por Schöllhammer, que se aplicaría mejor para el caso de la literatura marginal. Venimos así a demostrar nuestra afirmación dada previamente: aunque "novo realismo" de Schöllhammer, "realismo rasurado" de Resende y el "arte inespecífico" de Garramuño comparantan ciertas características vinculadas a la hibridez literaria y su diálogo con otras prácticas artísticas, son formas estéticas diferentes que no siempre pueden ser aplicadas por igual a todos los casos de análisis.

negativo, en el mismo sentido de *Budapest* o *Un billar bajo el agua*, donde se produce una liquidez identitaria. Ciprian, protagonista rumano nacido en los últimos años del comunismo socialista de Ceacescu, ve la salida del país y el viaje como una forma de huída y aprendizaje idealizado en el que pretende hacerse un lugar dentro del mundo del arte. La pregunta que su padre –artista surrealista reprimido por el realismo socialista que se ve obligado a ejercer– enuncia, muestra la ambigüedad sobre la que Ciprian desenvolverá su trayectoria: "He aquí el mundo, hijo. ¿Cabrás en él? Algunos caben, otros se atascan" (2015, 13). En ese proceso de formación artística cosmopolita lleno de estancias, becas, ferias y concesiones, se produce la formación identitaria del protagonista a partir de su profesión como artista y del propio concepto de arte posmoderno, que lo posicionan en un *impasse*: un arte que se dice muerto, pero que aún se produce, se expone y se vende en el mercado; es decir, como indica Martínez Teixeira, una dualidad que muestra un panorama cultural pesimista y, al mismo tiempo, contradictoriamente ufanista (2017, 123). El *bildungsroman* de Ciprian es, en realidad, el *bildungsroman* del arte moderno al arte posmoderno, cuyas ambigüedades producen una afectación directa en la identidad de los artistas que lo producen; entre ellos Ciprian, que Martínez Teixeira identifica en un lugar periférico, el del fracaso como artista, a partir del que es capaz de tomar distancia para interpretar el panorama cultural. No es casualidad que el protagonista se posicione al inicio de su relato de este modo: "Había una vez un artista contemporáneo y los abismos que arrastraba por donde iba" (2015, 15). Durante ese proceso de "arrastre de abismos" o de formación artística e identitaria se producen reflexiones que intentan definir la ambigüedad del arte posmoderno en aras de definirse a sí mismos dentro de ese arte–siempre dentro de una tónica irónica que inunda cualquier definición de arte a lo largo de la novela–. Una de las reflexiones que se muestran como inflexión en el doble *bildungsroman* son las enunciadas por Ulrika Pavlov, una artista que pretende deconstruir mediante su activismo político y artístico la propia noción del arte moderno: en un discurso público llama a los nuevos artistas a abandonar la identidad de artistas y a dejar de hacer arte, cuya noción ha sido distorsionada por las estrategias del mercado, en el que las ferias, las becas y las estancias se han convertido en un sistema de producción de artistas que no permiten al creador tener tiempo para hacer su arte. Los artistas se han vuelto ardillas que coleccionan ferias, becas y estancias como forma de aprendizaje que prometen proyectar en la gran obra de su carrera; una obra que, en el caso, de Ciprian, nunca llega a realizarse. Al final del libro, Ciprian cambia la pregunta que su padre había enunciado

al nacer: "La pregunta no es si lograré caber en el mundo o me atascaré. Sino: ¿podré caber en mí o me ahogaré? ¿Hasta dónde va mi barco? ¿Continuará sin mí?" (2015, 162). Ante el discurso de Ulrika Pavlov el protagonista concretiza la ambigüedad del arte posmoderno en una disyuntiva vital:

El problema no era lo que haríamos o dejaríamos de hacer, el problema era saber si nos importaría mucho o muy poco pasar de la arrogancia de un "soy artista, luego existo" a la falacia "existo, soy, y en las horas de inspiración, mientras todos se preocupan por los regalos de Navidad, yo hago mi arte; pero no es nada, nada, son sólo unas cositas que me distraen del peso de vivir y de la arrogancia de pensar". (2015, 125)

La propuesta de Ulrika se presentaba como una forma de activismo artístico con la que el protagonista se identificaba tras el desengaño de sus diferentes estancias en el extranjero, en las que siempre se había llevado la sensación del arte como una impostura tras la que en la mayoría de las veces no había nada sino premios o legitimaciones críticas que exprimían al artista hasta agotar su producto o vaciarlo. Pero "¿Y si aquella propuesta fuera más bien una trampa para nuestro orgullo herido?" (2015, 125). En algún momento de la novela, en el que Ciprian describe su vida de una forma retrospectiva, él mismo se enuncia como "una ardilla juntando cosas para un día renunciar y después renunciar a renunciar" (2015, 58). Martínez Teixeira sostiene en su análisis que el libro es la presentación de una "respuesta provisoria que intensifica a pregunta" (2017, 112) sobre qué es el arte y qué es ser artista en la posmodernidad. Ciprian fracasa dentro de ambas propuestas artísticas —en la producción de su arte lleno de becas, estancias y ferias y en la producción invisible de un arte dentro de un atelier— pero nunca deja de intentarlo; es decir, el arte, sea lo que sea y en cualquiera de las formas en las que se presente, como única vía para construir su identidad: "No tengo vergüenza de mi época, me gusta, no es épica ni gloriosa pero me gusta como me gusta un par de zapatillas usadas que no se pueden abandonar porque a pesar de todo ya se acostumbraron a nuestros pies, y porque son las únicas que restan, y porque son más" (Erber 2015, 163). La liquidez del concepto de arte posmoderno coincide con la liquidez de la identidad de Ciprian, que se construye desde su profesión como artista.

Martínez Teixeira (2017) observa en la obra varias formas de cosmopolitismo en las que se articula, al igual que en los autores anteriores, una "dialéctica positiva" (Schøllhammer 2016). Puede verse, por un lado, la disolución del viaje como un

concepto idealizado que abre las puertas a la formación y el progreso, es decir, no hay nada especial que un país te pueda aportar que el tuyo no pueda: el viaje como una falacia que en la posmodernidad es considerado una promesa de méritos. Por otro lado, y muy en relación a esto, Martínez Teixeira ve en la exposición de los diferentes lugares históricos por los que Ciprian transita "espaços próximos dos não lugares da pós-modernidade", en tanto que son presentados como "espaços de transitoriedade", es decir, no son aeropuertos o carreteras pero son lugares identitarios, sociales e históricos que se vacían al ser tratados como semejantes: simples espacios de paso cuyo valor reside en los "meritos" que incorpora el artista (2017, 124). Suscribimos aquí las interpretaciones que muy acertadamente apunta la autora, sin embargo, podemos ver también en *Ardillas de Pavlov* una forma diferente de cosmopolitismo que no se daba en los casos anteriores: si en los otros asistíamos a una suerte de "dialéctica positiva" definida por el tratamiento de lo nacional –de una forma más o menos central– desde un perspectivismo que refleja su inserción en el panorama mundial (Schøllhammer 2016, 207), en este caso se obvia a Brasil–la novela, a diferencia de las otras, no se ambienta en un espacio brasileño– a pesar de que en discurso elaborado en la novela se integra indirectamente su participación, así como la de cualquier otro espacio nacional. Esta perspectiva podría llegar a interpretarse erróneamente dentro de una "dialéctica negativa" como la que diferenciaba Schøllhammer en la consideración de un cosmopolitismo estético: según Machado de Assis la *brasilidad* se expresaba "no en el tema o en el escenario nacional –en el indianismo o en el color local–; más bien en un cierto tratamiento de aquello que no es característico de lo nacional, sino que es común a la humanidad" (2016, 207), no obstante, esta perspectiva ha podido dar lugar a interpretaciones que ven en ese cosmopolitismo una forma de dominación cultural encubierta en la que prevalece una dependencia eurocéntrica (2016, 209). Si bien Laura Erber no construye su literatura tomando a Brasil como eje nacional, ella participa directamente en una "dialéctica positiva" al realizar una intervención de la noción de arte, desapropiarla de una enunciación específicamente europea¹³⁹ y, desde ese centro

¹³⁹ En este sentido, cabe traer aquí la reflexión que Sarlo realiza en su consideración del valor como eje literario: "Todo parece indicar que los latinoamericanos debemos producir objetos adecuados al análisis cultural, mientras que Otros (básicamente los europeos) tienen el derecho de producir objetos adecuados a la crítica de arte. Lo mismo podría decirse acerca de las mujeres o de los sectores populares: de ellos se esperan objetos culturales, y de los hombres blancos, arte. Esta es una perspectiva racista aún cuando la adopte gente que se inscriba en izquierda internacional. Pero ese racismo no es sólo algo que pueda imputársele a ellos. También es nuestro. Nos corresponde a nosotros reclamar el derecho a la 'teoría del arte', a sus métodos de análisis" (1997, 38). Si bien Sarlo se refiere aquí explícitamente a una cuestión diferencial entre Estudios Culturales y Crítica artística o literaria, podemos extrapolarlo a la noción de

espacial, enunciarla desde diversidad de voces nacionales –artistas nacionales con los que convive el protagonista– que, sin embargo, no se construyen identitariamente a partir de esa nacionalidad, sino en a través de la noción de arte de la que se apropian y la función que ejercen como artistas. No es casualidad que todos los artistas con los que se encuentra Ciprian en su proceso formativo sean de distintas partes del mundo, y que muchos de ellos pretendan despojarse de los estereotipos que los categoriza como artistas con rasgos nacionales excluyentes; como si lo único que los pudiera aproximar fuera el arte como objeto común, y lo único que los pudiera diferenciar, las formas diferentes de intervención de ese arte. A lo largo de sus diferentes estancias, Ciprian se encuentra con artistas –o pseudoartistas– de diferentes partes del mundo, cuya concepción del arte no difiere por la nacionalidad a la que pertenecen, como si en terreno artístico no existieran las fronteras, o al menos, eso pretendieran ellos. Solo se presenta una escena donde hay una confrontación de nacionalidades, entre una artista brasileña y otra moldava, por cuál de las dos se había criado bajo experiencias más miserables: mientras que la brasileña reclamaba que su país era "tan miserable como Moldavia, sólo que bastante más caro y caluroso", la moldava "veía a la brasileña como una aventurera pedante, una Aukflärer del país del dulce de la guayaba, mientras que Chisinau sí era el fin del mundo, pues eran pobres todos, incluso los ricos" (Erber 2015, 56). Una discusión sobre la que Ciprian añade:

Fuera, ella [la brasileña] prefería decir que era colombiana o argentina para que no la vieran como dos enormes nalgas meneándose. La moldava tampoco decía que era moldava. Decía que era búlgara, húngara o rumana, irritada por tener que repetir una y otra vez el nombre de su país [...]. Ninguna de las dos había pasado hambre y el fin del mundo debe ser más una cuestión de tiempo que de lugar. Lo que había entre ellas era amor con barro y nadie osaba interferir. (2015, 57)

La elección de Laura Erber por un protagonista rumano nacido a finales de siglo, así como la elección de lugares europeos, no se debe simplemente a una ambientación "exótica" y superficial utilizada como marco, sino que se descubren propósitos análogos en la obra Erber y en la vida de Ciprian. Por un lado, la desmitificación de la expectativa idealizada de Europa –en el caso de Ciprian, de Europa occidental– como un lugar que ofrece la oportunidad de ascender socialmente, más concretamente, en la

arte como un tema que ha sido considerado por sectores de la crítica como propiedad eminentemente europea.

jerarquía artística. Tanto Ciprian como Erber vienen de países que según jerarquías globalizadoras, que se han demostrado inoperantes y perspectivistas, como la de Casanova (2001), han sido considerados como periféricos, por lo que, en este sentido cabe la posibilidad de entender a Ciprian como un alter ego de la autora: uno viene de un país situado al oriente y la otra de un país situado al occidente, mientras que Europa se torna eje de encuentro entre personaje y autora. En un momento determinado, tras observar la discusión entre la moldava y la brasileña, Ciprian afirma: "Y que yo fuera rumano o peruano al final de cuentas no era muy importante. Como los viejos pedagogos que no enseñan a los niños del desierto la palabra nieve antes de la palabra sudor, yo tenía prohibido ser cualquier cosa antes de ser quien era" (2015, 59). Que el protagonista sea rumano o sea un latinoamericano venido de Perú o Brasil no tiene relevancia en el relato; ya que lo que Erber parece articular es una desapropiación del arte como objeto europeo mediante una voz líquida, desnacionalizada, que no encuentra su identidad en el espacio sino en su profesión como artista.

6. Conclusiones

Teniendo en cuenta la complejidad del término "marca", nos proponíamos como objetivo principal de este capítulo analizar las (re)significaciones que actualizaban la literatura brasileña en el siglo XXI, especialmente en el caso español. Para ello, habríamos de tener en cuenta cómo opera el valor simbólico en ese proceso (re)significador. Algunas cuestiones enmarcaban nuestro propósito: ¿cómo se ha significado la literatura brasileña en el siglo XXI en España con respecto al siglo anterior?, ¿qué transformaciones y resistencias experimenta en su proceso exportación internacional?, ¿cómo influye esta circulación internacional en la forma en que es (re)significada en España?, ¿qué diferencias se establecen entre la forma en que es significada en su espacio de enunciación –Brasil– y en el espacio de recepción –España–?, ¿en qué medida es exotizada en ese proceso transatlántico?, ¿cuáles son los principales agentes encargados del proceso de (re)significación?

Teniendo en cuenta los análisis presentados en el estado de la cuestión, donde veíamos cómo las principales temáticas que habían sido tratadas dentro la institución académica española se habían centrado eminentemente en el siglo XX y en un tipo muy concreto de literatura, acudíamos como principal referencia a los relatos enunciados en la Feria del Libro de Frankfurt –de los que se hacían eco los análisis de Villarino y Rissardo– y en diferentes medios de comunicación españoles, en los que se detectaba un

alejamiento en el nuevo siglo de una marca brasileña que hasta el momento se había construido sobre los estereotipos exóticos y de violencia urbana. Nos proponíamos revisar esas marcas exóticas y de violencia urbana, en aras de determinar en qué medida la literatura brasileña del siglo XXI se desmarcaban de las propuestas estéticas del siglo anterior. Descubríamos, pues, que las marcas del siglo XX venían signadas por el elemento regionalista –principalmente nordestino– y el brutalista –que interpretábamos como una suerte de regionalismo urbano–, es decir, marcas que se habían configurado eminentemente sobre un carácter centrípeto. Asimismo, disponíamos que el exotismo, más que una marca, era una característica potencial que podía atravesar cualquier estética, en tanto que no depende solo del paternalismo desde la que se aborda al "otro" marginal, sino también del modo en que la obra es (re)significada en su proceso de recepción. Con el cambio de siglo, se articulaban nuevas manifestaciones literarias que modificaban dichas marcas y las resumíamos en base a un diálogo crítico brasileño que se tejía en tres vértices.

El propósito de presentar una cartografía de este diálogo crítico nacional era el de sentar una base referencial a partir del que analizar qué principales cambios se producían en el proceso de recepción español, esto es, qué elementos se mantenían como características fundamentales de la marca y cuáles quedaban inmunizados, resistentes a cualquier actualización, dando lugar a un vaciamiento y estereotipación de la marca, que podía derivar en una suerte de exotismo.

Por un lado, la crítica enunciaba como una de las mayores novedades el surgimiento de una literatura marginal, donde se daba espacio a nuevas voces que hasta entonces habían permanecido apartadas dentro de la tradición literaria. No obstante, veíamos como esta marca, pronosticada como una de las grandes innovaciones de la nueva literatura brasileña, se vaciaba en su recepción española de sus características originales, y era (re)significada en España como una suerte de brutalismo, donde lo que permanecía era el elemento superficial, temático y ambiental que, debido a su carácter de producto externo o extraño –sobre el que no hay un horizonte de referencia equivalente al de Brasil que pueda dotarlo de la misma fuerza significativa– corre el riesgo de ser interpretado en términos exóticos basados en la violencia urbana. Es decir, el valor –literariedad–y significación que esta estética tenía en su espacio nacional se pierde en gran medida en el proceso de absorción por el mercado –de la pequeña Labortexto a la editorial Objetiva– y en su proceso de traducción –mediante el Aleph–. Ante esta situación presentábamos como contraste el proyecto de Ediciones

Ambulantes, que traía a España una forma de literatura marginal diferente a la vinculada con Paulo Lins o Ferréz: una literatura doblemente marginal, con menos legitimidad y visibilidad mediática, esto es, con menos capital simbólico acumulado; pero que, sin embargo, no era vaciada de su significación original –no al menos al nivel que sí lo era Ferréz–, en tanto las vías de representación de lo marginal que ellos emplean supera cualquier reduccionismo que desemboque en el sensacionalismo de una violencia urbana

Por otro lado, mostrábamos el surgimiento de una estética cosmopolita, que a diferencia de la anterior, era producida y exportada por un gran número de autores que articulaban formas diversas de cosmopolitismo; y, además, presentaba una mayor promoción por parte de grandes eventos literarios internacionales como la Feria del Libro de Frankfurt o proyectos como el de *Granta*. Este cosmopolitismo se muestra novedoso porque, a diferencia del carácter centrípeto de la marca brasileña del siglo XX, se daba una literatura basada en propuestas centrífugas en las que se exponían cuestiones sobre identidad, familia, nación y clase social, entre otros motivos, en un contexto de globalización, en el que no se pretende articular un relato sobre una identidad original propia de Brasil –como sí parecía ocurrir en las marcas del siglo XX– sino sobre su inserción en un marco mundializado, su liquidez dentro de ese espacio y los vínculos que los sujetos que lo habitan encuentran con otros sujetos del mundo. Esta marca, sin embargo, ha sido (re)significada en España bajo el rótulo de una "nueva literatura brasileña joven, blanca, urbana y de clase media"(Ballesteros 2014, s.p). Esta (re)significación apuntaría, no obstante, a una recepción no exotizada –como sí ocurría con la literatura marginal de Ferréz– en tanto que las características fundamentales que construyen dicha estética se mantienen en su recepción, pues dependen eminentemente de un juego argumental y espacial que no se ve modificado por el proceso de traducción: al tratarse temas cuyo horizonte referencial no se cierne sobre particularidades brasileñas, el "yo" que enuncia y el "otro" que recibe se encuentran en el mismo horizonte referencial, por lo que el elemento exótico no se produce. No obstante, sí cabe hacer una reformulación en esta última marca y señalar que esa literatura, más que cosmopolita –que es como ha sido enunciada desde Brasil– realmente es una literatura de clase media, porque su horizonte referencial, las temáticas, espacios y problemáticas son enunciados desde un lugar de clase media. Podríamos hablar, por tanto, del cosmopolitismo como un término de doble cara, en tanto oculta en su promesa inter y transcultural una marginalización de clase. En este

sentido, cabe decir que la marca cosmopolita ha sido (re)significada en España en nuevos términos de clase, que descubrirían el falseamiento de una literatura que se dice cosmopolita, y que se ha articulado como motor de promoción y recepción dentro del mercado internacional –cuestión que será reafirmada en el capítulo 3, dedicado a *Granta*–.

Por último, observamos que uno de los efectos más evidentes en el proceso de (re)significación literaria es la pérdida del discurso que apuntaba a la articulación de la literatura brasileña con otros elementos extraliterarios, y que conducían a formas que han sido interpretadas bajo un "realismo rasurado", "novo realismo" y "arte inespecífico". Esto nos indica que la significación que más se resiste es aquella elaborada a partir de elementos estilísticos o formales de la propia obra, mientras que los temáticos y argumentales permanecen con mayor facilidad: este es el caso de Ferréz, donde la violencia urbana permanecía, pero su fuerza testimonial basada en elementos estilísticos y lingüísticos se vaciaba; en el caso del cosmopolitismo, que se armaba normalmente sobre elementos temáticos, permanecía prácticamente inalterable. Esta pérdida, además, serviría como prueba de la porosidad que implica hablar de "marca" cuando nos referimos a una literatura nacional, ya que esta marca se construye sobre puntos de fuga que resultan invisibilizados y que se resisten en su proceso de exportación internacional y de recepción nacional. Hablar de cosmopolitismo o de literatura marginal no significa que estas sean las únicas dos formas de (re)significación literaria brasileña en el siglo XXI ni que todos los autores que llegan a España sean atravesados por estas vías de significación. Una de las mejores muestras es que estéticas de autores como Clarice Lispector, Nérida Piñón o Ana María Machado –cuyo ejemplo es evidente por la amplia (re)presentación que han tenido en España, como veremos en el capítulo 4 (anexo 1)– no puedan ser explicadas a partir de las marcas regionalistas y brutalistas del siglo XX. Esto abre la posibilidad de otras vías de significación, que no dependan tanto de una unificación dentro de una marca concreta sino de una literatura de autor que escapa al bloque y al límite que impone la categorización de marca, esto es, que resiste a su explicación a partir de una marca literaria brasileña homogeneizadora. Podemos considerar, por tanto, la noción de "marca" como un instrumento práctico que nos permita dar cuenta de cuáles son las principales significaciones con las que un corpus literario penetra en otro espacio –a partir del mercado, de la institución académica y de los medios de comunicación–, pero hemos de tener en cuenta que esta

noción no sirve para explicar toda una literatura, ya que siempre habrá casos dentro de ese corpus que no puedan explicarse –al menos no únicamente– a partir de esas marcas.

Por último, es importante hacer una revisión de cuáles han sido los principales medios a partir de los que hemos determinado el horizonte de expectativas español sobre la literatura brasileña, esto es, a partir de qué agentes se conforman las marcas literarias brasileñas del siglo XX y XXI en España. Teniendo en cuenta la sesgada inserción que hay de la literatura brasileña dentro de la institución académica española –que exponíamos en el estado de la cuestión–, sobre todo en lo que se refiere a las nuevas literaturas del siglo XXI, acudimos a otras instancias significadoras, como son los medios de comunicación españoles, donde sí hay críticos españoles, como Antonio Maura, que desarrollan algunas ideas sobre literatura brasileña del siglo XXI (Maura 2013, s.p): destacábamos el artículo de *El país* (Ballesteros 2014, s.p), cuya significación era realizada en términos muy similares al relato construido por *Granta*¹⁴⁰ y por la Feria del Libro de Frankfurt –de la que los estudios de Rissardo y Villarino se hacían eco–; comprobamos así que hay una afectación internacional en el modo como es resignificada esta literatura en España. No obstante, también teníamos en cuenta que la visibilidad que los medios de comunicación españoles dan a algunos de estos autores también era muy limitada: mencionábamos a Chico Buarque como uno de los más visibles debido principalmente a su carrera música y a Paulo Lins debido al éxito fílmico de su obra; mientras que otros como Luisa Geisler, Laura Erber o Carol Bensimon–por señalar solo algunos ejemplos– apenas eran mencionados. Esto implica que los análisis realizados sobre la transformación y vaciamiento de las significaciones de las obras en proceso de recepción ha sido llevado a cabo a partir de análisis hermenéuticos propios, que se han visto respaldados y complementados por análisis críticos como los de Resende, Schøllhammer, Garramuño, Siskind, Dalcastagné, Tonani, Peçanha, Tennina, entre otros,¹⁴¹ y por algunas claves aportadas por medios de comunicación españoles, de entre los que destaca *El país* como uno de los medios que

¹⁴⁰ Sobre *Granta* nos hemos limitado a adelantar alguna información asociada al cosmopolitismo de la que la revista se hacía eco, cuestión que entraremos a analizar en el próximo capítulo de manera más exhaustiva.

¹⁴¹ De entre todos los críticos mencionados, la única española dedicada a la literatura brasileña es Alva Martínez, cuyo artículo hemos utilizado para el análisis de la obra de Laura Erber. No obstante, sus investigaciones se dan dentro del ámbito académico portugués, por pertenecer a la Universidad de Lisboa, de hecho, el artículo no está accesible en lengua española. En lo que respecta a la investigadora española Carmen Villarino, sus análisis son fundamentales para determinar la marca exportada en eventos internacionales, pero la autora no se detiene a significar y problematizar la aplicación de esas marcas en algún autor concreto, como sí hacía Agnes Rissardo para el caso del cosmopolitismo de Bernardo Carvalho.

más ha publicado artículos sobre literatura brasileña del nuevo siglo, un periódico de gran alcance mediático en España, cuyo suplemento cultural, *Babelia*, es uno de los medios donde más se promociona el panorama literario de actualidad. Teniendo en cuenta la inclinación del diario hacia un sector específico de la industria editorial española, es destacable el lugar que le presta a estos nuevos nombres, muchos de los cuales circulan por pequeñas editoriales alejadas de su círculo de influencia más directo.¹⁴² Asimismo, hemos de tener en cuenta que cuando hablamos de visibilidad mediática de la literatura brasileña, lo hacemos valorando un número muy limitado de artículos bosquejados a partir de análisis en la web, que nos permite concluir que la presencia de la literatura brasileña en España a nivel mediático sigue siendo aún muy minoritaria en relación a otras literaturas.

La posibilidad de un nuevo horizonte de expectativas para la literatura brasileña, hemos de aclarar, no implica un desplazamiento de la marca anterior, ya que sigue teniendo presencia en la escena editorial, académica y mediática, con cada publicación, reseña y análisis crítico de autores que quedan atravesados por dichas marcas de significación. Lo relevante del nuevo escenario internacional es la convivencia de aquellas marcas –regionalista y brutalista– con la posibilidad de nuevas vías de interpretación para la literatura brasileña del siglo XXI, que amplíen el horizonte de expectativas que había constreñido a la literatura brasileña hasta el momento.

¹⁴² Estudios críticos como el de "Alfaguarización de la literatura latinoamericana" de Gallego Cuiñas (2018) y entrevistas a editores como a Miguel Ángel del Arco de la editorial *Comares* (*Nuevatribuna.es* 18/03/2015), se hacen eco de la inclinación del suplemento *Babelia* hacia cierto sector editorial, principalmente a aquellas editoriales pertenecientes al Grupo Prisa.

CAPÍTULO 3

Gatekeepers: Granta

Writers do not get published without help –often a great deal of help– from other people. The older, romantic notion of authorship, of isolated genius, has been chipped away by studies showing that collaboration, copyright law, and changes in media have contributed much to literary invention. Friends, family, editors, agents, lawyers, bookstore owners, other artist, patrons, partners, and publishers play an important role in the creative process.

William Marling, *Gatekeepers: the emergence of world literature and the 1960s*

En el corazón de la política hay una doble distorsión, un conflicto fundamental y nunca librado como tal, sobre la relación entre la capacidad del ser parlante sin propiedad y la capacidad política.

[...]

Pero esta distorsión que no es zanjable no es sin embargo intratable. No se identifica ni con la guerra inexpiable ni con la deuda irrescatable. La distorsión política no se zanja –por objetivación del litigio y compromiso entre las partes–. Pero se trata –mediante dispositivos de subjetivación que la hacen consistir como relación modificable entre partes, como modificaciones incluso del terreno sobre el cual se libra el juego–.

Jacques Rancière, *El desacuerdo*

1. Introducción

En el capítulo anterior ofrecíamos algunas claves de cómo se estaban modificando las marcas que (re)significan la literatura brasileña en circulación su internacional y, específicamente en su recepción en el espacio español. Abordábamos estas cuestiones atendiendo a la crítica que está significando dicha literatura en el espacio brasileño, a los eventos internacionales y a los medios de comunicación españoles. Esto es, poníamos el foco en el valor simbólico –legitimidad–, en el valor literario –literariedad– y en la (re)significación que estas obras experimentan en su proceso de circulación internacional y recepción en España. No obstante, es necesario que nos detengamos en ese trayecto transatlántico –exportación/importación– para analizar cómo los mediadores son capaces de afectar en el modo en que es (re)significada y (re)presentada la literatura

brasileña en el siglo XXI, esto es, no sólo cómo afectan en su valoración simbólica y literaria, sino también cómo influye en la conformación de un corpus material.

La recepción de la literatura brasileña en el siglo XXI no puede entenderse sin la consideración de dos principales dispositivos y/o *gatekeepers* que promueven directamente su recepción en el espacio español: por un lado, uno de carácter internacional, que sería la publicación por parte de la revista británica *Granta* del tomo "Os melhores jovens escritores brasileiros"(2012), que analizaremos con exhaustividad en este capítulo; y por otro lado, uno de carácter local, el "Programa de Apoyo a la Traducción y Publicación de Autores Brasileños en el Exterior" por parte de la Biblioteca Nacional de Brasil, cuya acción valoraremos en relación con *Granta*, aunque su labor mediadora trascienda su influencia. Incidimos en que la inserción dentro de un espacio literario internacional no depende normalmente sólo de la mediación de un *gatekeeper* sino de un encadenamiento de *gatekeepers* que se interrelacionan unos con otros creando un puente para el autor y su obra. Por lo tanto, cuando proponemos un análisis de la recepción brasileña en el siglo XXI, hemos de tener en cuenta la acción de más *gatekeepers* que promueven la circulación en el espacio internacional. Hay mediadores que vienen de fuerzas eminentemente locales, como el "Programa de residencia de traductores extranjeros en Brasil" o "Programa de intercambio de autores brasileños en el exterior" impulsados también por la Biblioteca Nacional (web Biblioteca Nacional de Brasil), o el programa *Brazilian Publishers*, en colaboración entre la Câmara brasileira do livro y la Agência Brasileira de Promoção de Exportações que lleva a cabo políticas de promoción del sector editorial brasileño en el mercado internacional (web Brazilian Publisher) o la Fiesta Literaria Internacional de Paraty (FLIP). Hay mediadores que pueden venir de fuerzas locales e internacionales, como los agentes literarios.¹⁴³ Y hay mediadores que vienen de fuerzas eminentemente internacionales, como los eventos que han homenajeado la literatura brasileña de manera concatenada y en muy poco espacio de tiempo: la Europália de Bélgica en 2011, la Feria del Libro de Frankfurt en 2013, la Feria Internacional del Libro de Boloña en 2014, el Salón del Libro de Paris en 2015. El hecho de detenernos principalmente en un *gatekeeper*(*Granta*) y su relación únicamente con otro *gatekeeper*(el Programa de

¹⁴³ Recordemos que Carmen Villarino, en su análisis sobre los agentes literarios encargados en la actualidad de exportar literatura brasileña, señalaba que la mayor parte de los agentes vienen de espacios situados fuera de las fronteras de Brasil y que no ha sido hasta hace tan solo algunos años, cuando han empezado a surgir dentro de Brasil estos agentes, sobre todo a partir de la celebración de grandes eventos internacionales que han tenido de invitado de honor a Brasil, como la Feria del Libro de Frankfurt o la promoción realizada por la selección de la revista *Granta* (2018).

Apoyo a la Traducción de la Biblioteca Nacional) no significa que la acción de estos sea más relevante que la de otros, ya que, como hemos señalado, la mediación de estos dispositivos la mayoría de las veces se sucede en cadena. Tampoco pretendemos aquí explicar todo el proceso de recepción en España y las modificaciones que experimenta en el siglo XXI a partir de tan sólo la acción de dos *gatekeepers*. Sería interesante analizar en futuras investigaciones cómo la Feria del Libro de Frankfurt y otros eventos similares, la acción total de la Biblioteca Nacional –y no sólo en relación con *Granta*– y la labor de los agentes literarios influyen directamente en el proceso de recepción español.¹⁴⁴ Por ahora, si nos centramos en la acción de *Granta* es porque observamos una relación clara y directa entre el corpus elegido y un cambio en la (re)significación de una "nueva literatura brasileña" que parece estar siendo articulada por la revista, junto al apoyo de la financiación dada por la Biblioteca Nacional, que se manifiesta en España con la presencia de estos nuevos autores y en el discurso de algunos medios de comunicación sobre una literatura brasileña "joven, blanca, urbana y de clase media" (Ballesteros 2014, s.p), y no sobre una literatura de estética marginal y/o una nueva estética "realista", "rasurada" o "inespecífica", entre otras formas de significación. Esto nos llevaría a formular algunas cuestiones: ¿qué significa la noción de "nueva literatura brasileña" difundida por *Granta*?, ¿cómo contribuye en la (re)presentación y (re)significación de la recepción literaria brasileña en el espacio español?, ¿qué consecuencias se desprenden de la acción selectiva de este *gatekeeper* a nivel internacional?, cuáles son sus efectos en la tasación de los valores con los que son recibidos en el espacio español?, ¿qué significa *Granta* y que influencia tiene a nivel internacional?, ¿qué otros agentes hay detrás de la acción de *Granta*?, ¿qué conexiones establece con el proyecto de apoyo a la traducción de la Biblioteca Nacional?, ¿cuáles son los efectos de su acción conjunta en el espacio español?

En aras de bosquejar algunas respuestas haremos un análisis de la trayectoria de *Granta* como forma de determinar el valor simbólico y legitimidad que porta, su poder de influencia internacional y sus principales estrategias de intervención literaria –así como las problemáticas derivadas de ellas–; una vez mapeada su evolución diacrónica, determinaremos cómo se aplica todo esto al caso concreto de la literatura brasileña y a su recepción en el espacio español; por último, pondremos el foco en el Programa de

¹⁴⁴ Aunque la acción de estos mediadores para la internacionalización de la literatura brasileña ya han sido trabajados por Carmen Villarino, sus análisis no han examinado en profundidad sus efectos directos sobre la recepción en el espacio español.

Apoyo a la Traducción de la Biblioteca Nacional y cuáles son las relaciones que entre estos dos dispositivos se establecen en el proceso de mediación a España. Como base teórica, hemos de tener en cuenta que la cantidad de investigaciones realizadas sobre la revista británica han sido pocas y, normalmente, centradas en alguna característica o estrategia particular, en este sentido caben destacar los artículos de Cécile Beaufile "Outrageous Britain: Granta and the Rebellion Against the English Novel" (2013) y de Charles Sugnet "Vile Bodies, Vile Places: Traveling with Granta" (1991), donde se analizan determinadas características en la forma de articulación de *Granta* en algunos de sus tomos. Sí encontramos una mayor cantidad de artículos dedicados al caso concreto brasileño, muchos de ellos esbozos descriptivos donde se repiten datos y se mapea la estrategia de acción, pero sin valorar en exhaustividad el nivel de impacto de la promoción de los autores brasileños en el exterior—sería el caso de los artículos de Baranski Feres y Silveira Brisolará—. ¹⁴⁵ A pesar de que estos artículos dan algunas claves interesantes para su análisis, sería necesario una revisión más exhaustiva que pueda demostrar con datos concretos su impacto internacional, como los análisis de Magri para el caso de América Latina (2014); o de Claire William (2017), que analiza la influencia de *Granta* y de otras antologías de literatura brasileña en el aumento de traducciones al inglés, en concreto al espacio británico, así como su influencia en la creación de un nuevo horizonte de expectativas. También sirve como fuente documental importante el análisis realizado por Luis Augusto Fischer (2014), que analiza algunas evidencias cuantitativas aportadas por la selección de autores de *Granta* en "Os melhores jovens escritores brasileiros": edad, género, premios literarios, publicaciones anteriores, traducción, temas de las obras, entre otros, que nos sirven como referencial documental a la hora de realizar nuestros análisis, aplicados al caso español. En lo que respecta al apoyo dado a la traducción por parte de la Biblioteca Nacional habremos de tener presente, además del mencionado artículo de Magri (2014) y el esbozo de Baranski Feres y Silveira Brisolará (2016) y la reveladora entrevista realizada por Magri y Rissardo a la directora y al coordinador del programa (2015). Además de estas investigaciones, tenemos presentes como importantes fuentes documentales los numerosos artículos y crónicas sobre *Granta* que medios de comunicación ingleses y

¹⁴⁵ A pesar de que estas autoras tienen varios artículos sobre el tomo de *Granta* y sobre el apoyo económico de la Biblioteca Nacional, estos abordan cuestiones muy similares y sin una exhaustividad destacable sobre el impacto de estos gatekeeper en la exportación internacional de autores. Destacamos entre ellos tan sólo un artículo (2016), donde facilita datos concretos sobre la evolución del apoyo económico dado por la Biblioteca Nacional que nos sirven como referencia destacable.

americanos han publicado, aportando datos sobre sus estrategias y modo de intervenir la literatura a lo largo de su trayectoria; asimismo, también habremos de tener en cuenta la labor de los medios de comunicación españoles en el proceso de recepción de esta "nueva literatura" promocionada por *Granta*.

2. *Granta*: gatekeeper simbólico e internacional

Con 144 números durante cuarenta años de historia desde que es relanzada en 1979, *Granta* tiene como uno de sus principales méritos haber apostado por autores prácticamente invisibles que han sido posteriormente consagrados por premios de gran legitimación; por ejemplo: los integrantes del movimiento americano conocido como Dirty Realism, nombre acuñado por la propia revista –Richard Ford, Tobias Wolff, Ángela Carter, entre otros (tomo 8)–, o el caso de autores que como Kazuo Ishiguro (tomo 7), Salman Rushdie (tomo 3) o William Gass (tomo 1), iniciaron su despegue con la revista *Granta* para después ser laureados con premios como el Nobel de literatura, el Booker of Bookers británico o el American Book Award, respectivamente. Dichos premios servirían como dispositivos de legitimación (Gallego Cuiñas 2014a, Laera 2007), tanto de los autores visibilizados como de la propia *Granta*, cuya acción descubridora y creadora de literatura es acreditada por los propios premios; *Granta* se describe así en su página web:

From Nobel laureates to debut novelists, international translations to investigative journalism, each themed issue of *Granta* turns the attention of the world's best writers on to one aspect of the way we live now. *Granta* does not have a political or literary manifesto, but it does have a belief in the power and urgency of the story and its supreme ability to describe, illuminate and make real. [...] *Granta*'s Best of Young issues, released decade by decade, introduce the most important voices of each generation – in Britain, America, Brazil and Spain – and have been defining the contours of the literary landscape since 1983. (*Granta*, n.d, s.p)

En esta presentación *Granta* se afirma no como un manifiesto político y literario, a pesar de lo contradictorio de la afirmación, sino desde el ejercicio de una importante labor introduciendo las mejores voces de cada generación –en Gran Bretaña, en América, en Brasil, en España– mediante su estrategia "(The) Best of Young...", esto es, como la propia revista alega, definiendo los contornos del campo literario desde 1983. Si bien la revista comenzó fijando el foco en autores en lengua inglesa, después ha ampliado su atención y ha colaborado en la visibilización y mediación de muchos

escritores a nivel internacional, en gran medida mediante su expansión con versiones de la revista en diferentes lenguas y partes del mundo: *Granta* Brazil, *Granta* Bulgaria, *Granta* China, *Granta* Finlandia, *Granta* Israel, *Granta* Italia, *Granta* Japón, *Granta* Noruega, *Granta* Portugal, *Granta* España, *Granta* Suecia, *Granta* Turquía. El constante descubrimiento y lanzamiento internacional de autores a lo largo de todos estos años, han convertido a *Granta* en un mediador de "literatura mundial", una noción que nosotros problematizábamos en nuestro estado de la cuestión, pero que la revista afirma cuando –en la mencionada cita– describe entre sus labores la de hacer que *los mejores escritores del mundo* aborden entre sus páginas diferentes aspectos de formas de vida de hoy. Es decir, en dicha cita la propia revista afirma poseer el poder de la verdad sobre quiénes son los mejores escritores del mundo y cuál es el modo desde el que debe ser reflexionada la vida en ese (supuesto) mundo a partir de la prosa que la revista antologa.

No obstante, el poder de articulación y creación literaria que *Granta* toma en su labor de *gatekeeper* internacional no ha sido siempre el mismo, sino que ha ido conformándose paulatinamente en forma de capital simbólico acumulado—en el sentido de Bourdieu—desde que es relanzada por el periodista y escritor americano Bill Buford y su colega el escritor inglés Pete de Bolla hasta la actualidad. Aunque la revista es creada en 1889 por un grupo de estudiantes de la Universidad de Cambridge, es con este relanzamiento cuando la revista adquiere un papel clave como *gatekeeper* de la literatura británica y, más adelante, internacional. Beaufils describe como antes de su relanzamiento, *Granta* no era más que una revista de estudiantes asociada a la Universidad de Cambridge cuyo foco de atención residía en gran medida en su actitud crítica hacia ciertas figuras de autoridad de la universidad (2013, 2). Asimismo, dos artículos sobre la evolución de *Granta* realizados por *The Guardian* (Garfield 2007, s.p; "Then and now: Granta's best young British novelists" 2013, s.p) argumentan que antes de ese momento la revista ya había contado con la colaboración de escritores de importante reconocimiento como Arthur Conan Doyle, AA Milne, Ted Hughes, Sylvia Plath, Michael Frayn o Stevie Smith. Esto demuestra que, a pesar de su decadencia a mediados del siglo XX, esta era una revista con amplio recorrido que cargaba cierta controversia y un considerado valor simbólico dentro de la Universidad de Cambridge. Ambos análisis sobre la evolución de la revista coinciden, no obstante, en que es en su nueva etapa cuando se desprende de las barreras académicas que la vinculaban a la universidad y al ámbito británico y llega a situarse como una de las revistas fundadoras

de una nueva literatura en lengua inglesa, mediante la que pasará a ser una de sus fórmulas más efectivas, el "(The) Best of Young...", que se inicia con el tomo número 7, "Best of Young British Novelist" y que se repetirá desde ese momento cada diez años anunciando una nueva generación de novelistas británicos. Basándonos en dos principales análisis sobre el recorrido de la revista *Granta*, el artículo de *Cécile Beaufrils* (2013), los mencionados artículos de *The Guardian* (Garfield 2007, s.p;"Then and now: Granta's best young British novelists" 2013, s.p), así como en los datos facilitados por la propia página web de la revista en la que se recopilan todos los tomos publicados hasta el momento, identificamos algunas de las principales claves que pueden ayudarnos a contornar el valor e impacto de *Granta* a nivel internacional, sobre todo en lo que respecta al trayecto Brasil/España, así como a delinear problemáticas en torno a sus principales estrategias de acción: ¿puede una revista no ser política y, sin embargo, colaborar en la construcción de panorama literario?, ¿puede no tener un carácter de manifiesto a la vez que prescribe quienes son los mejores escritores de una determinada generación?, ¿en qué medida *Granta* actúa como *gatekeeper* mundial?

2.1.El intercambio de valor simbólico

A partir del (auto)posicionamiento de *Granta* dentro del espacio literario internacional y a partir de la consagración –como muestran los mencionados premios– de los autores que ella visibilizó en sus páginas, podemos deducir la acción de *Granta* como legitimadora y creadora de valor simbólico. No obstante, hemos de tener en cuenta que el valor simbólico no siempre ha sido el mismo y tampoco surge de manera espontánea, sino que se define –siguiendo a Bourdieu– mediante el sistema de relaciones con otros miembros del campo literario, en las luchas que en él se establecen, en las creencias específicas que en él se engendran, y que ayudan a confirmar y aumentar el crédito de la revista, esto es, su verdad literaria (1995, 255).¹⁴⁶

Como describe el mencionado artículo de *The Guardian*(Garfield 2007, s.p), cuando Bill Buford relanza la revista con su primer número, "The New American Writing" (1979), se propone como estrategia principal la publicación de un corpus de autores americanos que hasta el momento, según la introducción de Bill Buford y Pete

¹⁴⁶ Para Bourdieu, el capital simbólico "está inscrito en la relación con los escritores y los artistas que defiende [...] y cuyo valor en sí mismo se define en el conjunto de relaciones objetivas que los unen y los oponen a los demás escritores o artistas; en la relación con los otros marchantes y los otros editores a los que le unen y le oponen relaciones de competencia, especialmente en lo que a la apropiación de los autores y de los artistas se refiere; en la relación por último con los críticos, cuyos veredictos dependen de la relación entre la posición que ocupan en su propio espacio y la posición del autor y del editor en sus espacios respectivos" (255)

de Bolla, eran desconocidos en territorio británico. Esto es, *Granta* adquiere una labor visibilizadora de ciertos autores, aunque esto en ocasiones pueda ser confundido con un "descubrimiento". Reeconoce Bourdieu que hay que tener siempre presente que "el «descubridor» nunca descubre nada que no haya sido ya descubierto, por lo menos por unos cuantos" (1995, 255). De este modo, ya en su primer tomo cuentan con la colaboración de autores americanos que ellos mismos se encargan de destacar en la presentación, como William Gass, Joyce Carol Oates, Donald Barthelme y Susan Sontag, autores que habían comenzado a despuntar en torno a los años 60 y habían aportado contribuciones a revistas de gran difusión y poder de legitimización: Susan Sontag en *The New York Review of Books*, *The New Yorker*, *Harper*, *Partisan Review*, etc.; otros eran profesores de prestigiosas universidades –Columbia, Princeton, o Washington–, o en el caso de Donald Barthelme también director del Museo de Arte Contemporáneo de Houston. Todos habían sido publicados anteriormente, algunos de ellos como Joyce Carol Oates siendo una autora de las más prolíficas entre todos los elegidos; además, la mayoría ya había ganado algún premio –Joyce Carol Oates con el National Book Award en 1970– o habían sido seleccionados por la crítica como novelas que despuntaban dentro de su generación –William Gass, cuyas historias habían sido seleccionadas en varias ocasiones para *The Best American Short Stories*–. Por lo tanto, aunque eran escritores desconocidos en el espacio británico, ya tenían un importante valor simbólico en su carrera literaria, lo suficientemente legitimada para armar de crédito simbólico el primer tomo relanzado por Bill Buford y Pete de Bolla. A pesar de ello, muchos de estos autores aún estaban en proceso de construcción literaria y de acumulación de capital simbólico, que aumentará el crédito de la revista cuando autores como Susan Sontag –que aparece en el tomo 1– es galardonada con el Premio Jerusalén de Literatura en 2001 o el Premio Príncipe de Asturias en 2003; o cuando la obra de William Gass –elegida por *Granta* para formar parte también del tomo 1– es posteriormente premiada por el American Book Award.

La estrategia de este primer tomo será la clave que marcará su modo de articulación en los próximos números, una estrategia que podemos denominar de "ciclo de producción largo" –siguiendo la propuesta de Bourdieu–, ya que se basa en la promesa de nuevos autores en proceso de construcción literaria, que precisan de tiempo para remunerar simbólicamente –por medio de la legitimación con otros reconocimientos literarios, por ejemplo, los premios– la apuesta de *Granta*. Es decir, *Granta* y sus

autores establecen una relación de reciprocidad en el proceso tasación del valor simbólico que incorporan.

Una de las muestras más esclarecedoras de este modo de articulación se dará con la ya mencionada estrategia "(The) Best of Young...": el primer tomo de estas características, en 1983, hace una selección de los mejores jóvenes novelistas británicos que acababan de iniciar su carrera literaria, de este modo, *Granta* efectúa una apuesta de alto margen de riesgo sobre unos autores que pueden quedar en el olvido o pasar a ser clásicos, siendo el mejor ejemplo el de Kazuo Ishiguro, que en el momento contaba solo con una novela publicada, y en 2017 es galardonado con uno de los premios con mayor legitimidad en el espacio literario internacional, el Nobel de Literatura. De este modo, el crédito que *Granta* va ganando a lo largo de los años es depositado sobre nuevos autores, cuya futura legitimación –mediante publicaciones, reseñas y premios– también legitima y aumenta el valor simbólico de la propia revista. No es extraño, por tanto, encontrar autores que habían sido "descubiertos" por *Granta* en diferentes tomos junto con nuevos nombres, haciendo de este modo una transferencia de crédito simbólico: si el crédito depositado sobre un autor como Kazuo Ishiguro fue posteriormente ratificado por el Nobel de literatura –y al igual que éste, otros muchos nombres también fueron avalados por otras menciones literarias de reconocido prestigio–, significa que cualquier nueva apuesta realizada por *Granta* es susceptible de incrementar su capital simbólico.

Una de los pasos más significativos en la adquisición de valor simbólico, pero también de fuerza visibilizadora, fue la publicación del tomo 7, en 1983, cuando ponen en práctica por primera vez su fórmula "(The) Best of Young...", una estrategia que, como cuenta *The Guardian* en un reportaje sobre el éxito de este séptimo tomo, estaba basada en una propuesta del Book Marketing Council, una empresa dedicada al marketing de libros en un momento en el que era "universally assumed that successful enterprises had marketing" ("Then and now: *Granta's* best young British novelists" 2013, s.p). Así, esta empresa se propuso anunciar una lista con los 20 mejores escritores británicos menores de 40 años en 1982, pero no resultó el éxito esperado ya que las obras de tales escritores aún no habían salido al mercado; sin embargo, esta estrategia sí fue aprovechada por *Granta* que ya poseía 13 manuscritos de obras aún no publicadas de esos 20 escritores propuestos por el Book Marketing Council. El siguiente paso fue establecer un contrato con la editorial Penguin para que se encargara de distribuirlo, una editorial que, como relata en su página web, se convirtió en una de las editoriales con mayor alcance de ventas tras democratizar la literatura con precios más accesibles con

el formato libro de bolsillo, una visibilidad que se vio aumentada con las estrategias de marketing del grupo internacional Pearson. *The Guardian* ("Then and now: Granta's best young British novelists" 2013, s.p) relata que con esta editorial se convirtió en el número con más éxito de la revista lanzado hasta el momento, con 250 mil copias tras la campaña de Penguin, editorial que le otorgaba una mayor visibilidad respecto a tomos anteriores y una gran fuerza de legitimación. Su alianza con dicha editorial pasa a ser, pues, un paso fundamental en el posicionamiento de *Granta* como *gatekeeper* de aquello que viene siendo denominado –a pesar de nuestras reticencias– como "literatura mundial", una mundialización que habremos de poner en cuestión a medida que analicemos las dinámicas de acción de la revista.

2.2. Un manifiesto político y literario: "(The) Best of Young..."¹⁴⁷

Cabe tener presente que nuestra investigación no pretende desentrañar cómo surge el capital simbólico que le sirve como motor de despegue en sus inicios a *Granta*, en tanto que eso implicaría, como defiende Bourdieu, desplazar hasta el infinito la pregunta del "«creador» consagrado que descubre a un desconocido", ya que, como hemos dicho, "el principio de la eficacia de los actos de consagración reside en el propio campo" (1995, 255). No obstante, sí es fundamental tener presente toda esta red de relaciones que tasan el valor simbólico de *Granta*, ya que nos indica cuál es el poder de influencia de su toma de posición literaria.

En la definición que *Granta* hace sobre sí misma en su página –y que hemos expuesto anteriormente–, afirma: "Granta does not have a political or literary manifesto" (*Granta*, n.d, s.p). Sin embargo, esta afirmación no deja de ser contradictoria; ya en nuestro marco teórico explicábamos que todo ejercicio valorativo implicaba un "desacuerdo", en el sentido en que lo entiende Rancière(1996). Esto es, hablar del valor de una obra es hablar de quién tiene el poder de determinar qué es el valor; es un acto de envite en la lucha que define al "campo" elaborado por Bourdieu y, por tanto, también puede entenderse como "un ejercicio del poder", en el sentido en que lo define Foucault, es decir, como una forma de gobierno de unos hombres sobre otros (1988). Rancière retoma las consideraciones de Foucault para argumentar que "nada es en sí mismo político, por el solo hecho de que en él se ejerzan relaciones de poder", ya que, para que "una cosa sea política, es preciso que dé lugar al encuentro de la lógica

¹⁴⁷ Mientras que en los tomos americano y británico el título es "Best of Young...", para el caso brasileño y español es "The Best of Young...", motivo por el que decidimos poner entre paréntesis el artículo.

policial y la lógica igualitaria, el cual nunca está pre constituido"; de este modo, "ninguna cosa es por sí misma política" pero "cualquiera puede llegar a serlo si da lugar al encuentro de las dos lógicas" (1996, 48). Rancière hace una diferenciación entre la "policía" y la "política". Por un lado, la policía sería un conjunto de procesos o suerte de ley implícita que define "las divisiones entre los modos del hacer, los modos del ser y los modos del decir, que hace que tales cuerpos sean asignados por su nombre a tal lugar y a tal tarea", es decir, "hace que tal actividad sea visible y que tal otra no lo sea, que tal palabra sea entendida como perteneciente al discurso y tal otra al ruido" (1996, 45). Por otro lado, la actividad política es entendida como el contrario de la policía, en tanto "deshace las divisiones sensibles del orden policial mediante la puesta en acto de un supuesto que por principio le es heterogéneo, el de una parte de los que no tienen parte" (1996, 45), es decir, una acción política es aquella que "inscribe la verificación de la igualdad en la institución de un litigio" (1996, 47). Por tanto, cuando *Granta* publica su primer tomo lleva a cabo una acción política que es reforzada en el tercer tomo, al denunciar un estado literario anclado en ciertos modelos decimonónicos que impiden la visibilización de nuevos escritores, nacionales e internacionales; esto es: *Granta* expone una desigualdad en el modo en que es construido el espacio literario británico y pretende ser un mediador en la configuración de un nuevo espacio literario donde sea oído aquello que era silenciado. Dicha acción política, no obstante, llega un momento en que parece revestirse de una acción policial más que política; como nos recuerda Rancière, existe una "distorsión" a partir de la que se genera la acción política,¹⁴⁸ y que es infinita, en tanto siempre va a existir una parte que no tiene voz o que es invisibilizada. La política se lleva a cabo en el momento en que se revela un estado de litigio basado en la exposición de esa "distorsión" que antes era ocultada: "Una huelga no es política cuando exige reformas más que mejoras o la emprende contra las relaciones de autoridad antes que contra la insuficiencia de los salarios. Lo es cuando vuelve a representar las relaciones que determinan el lugar del trabajo en su relación con la comunidad" (1996, 48).

En el análisis de las estrategias de *Granta* cabe tener presente en qué medida manifiesta –aunque ella misma no se describa como un manifiesto– un proceso literario de litigio en aras de reivindicar la visibilidad de ciertas voces literarias que eran

¹⁴⁸ Para Rancière la "distorsión" "no es otra cosa que el enfrentamiento mismo, la contradicción de dos mundos alojados en uno solo: el mundo en que son y aquel en que no son, el mundo donde hay algo "entre" ellos y quienes no los conocen como seres parlantes y contabilizables y el mundo donde no hay nada" (1996, 42).

ocultadas. Asimismo, hay que tener presente, en qué medida la legitimación y valor simbólico que adquiere a lo largo de su trayectoria le dan el poder de impugnar; esto es, de llevar a cabo una actividad policial en la que ya no se revele más aquella "distorsión" ni ninguna otra, una actividad que tiene el poder de actuar sobre el orden de lo "sensible"—en el sentido de Rancière— y decidir a quiénes se ve y a quiénes no se ve. En este sentido, lanzamos la hipótesis de que la estrategia de *Granta* pasa por un proceso de acción política —puede verse en los tomos 1 y 3, por ejemplo—y que, en determinado momento, se convierte en una actividad policial, lo cual se vería claramente en la toma de posición que implica la selección "(The) Best of Young...".

The Guardian (Garfield2007, s.p) narra el éxito de la revista tras la publicación de su primer tomo, con una tirada de 800 copias y la consecuente reimpresión, dando así cimientos al proyecto que pasó a ser dirigido por Buford. La clave de ese éxito radicaría por tanto, no solo en la legitimidad y valor simbólico que la editorial Penguin y los autores que aparecían entre sus páginas proporcionaban—así como los premios que contribuían a su proceso de consagración—, sino también en la estrategiapolítica que la revista pone en marcha y que, Cécile Beaufils denomina como "outrageous":

Outrage, in its OED definition, is essentially dependent on violence, but the dictionary also stresses the origin of the word, which stems from transgression and the existence of a threshold which, when crossed, causes the outrage. The outrage displayed by Granta goes beyond mere dissatisfaction or subversion, being an anger aiming at crossing boundaries. Outrage then seems, in this particular case, to become the core of a paradox as it is used, from the beginnings of the magazine, as a marketing and editorial tool. Anger becomes a selling point. I therefore propose to consider the way in which Granta has used outrage to challenge the boundaries of the English novel as an aesthetic and national model, the better to map out the landscape of contemporary British writing. (2013, 3)

Lo interesante de la definición de Beaufils es que considera el "outrageous" de *Granta* como una estrategia basada en la violencia, que va más allá de la insatisfacción y subversión, en tanto lo que propone es la ruptura de los límites impuestos que definían el campo literario británico, en aras de superarlo y contornar un nuevo panorama. Esta estrategia —a la que nos referimos en su traducción como "subversivo"—, que Beaufils identifica como un instrumento de marketing, termina por definir a la propia revista, ya que, como apunta la autora, es una estrategia que permanece a lo largo de su trayectoria en diferentes tomos —el 56, el 114 o el 117—, en los que no pretende superar los límites

que contornaban un campo literario –como ocurría con los tomos 1 y 3– sino que va más allá, al asumirlo como una forma de promover un diálogo que permita reajustar constantemente los límites preestablecidos y cambiar el horizonte de expectativas del lector (2013, 8). Si bien compartimos con Beaufils la presencia de una actividad política subversiva, hemos de matizar que ésta no se encuentra en todos los tomos; es cierto que la revista parece asumir esa estrategia como un instrumento de marketing que termina por definirla a ella y a su propio discurso, pero es un instrumento de doble filo: no siempre aquello que parece subvertir realmente lo hace, ya que muchas veces se limita a reproducir de una forma diferente un estado del campo sobre el que no revela ninguna "distorsión".

En el primer tomo se produce una crítica directa al estado actual de la literatura en el espacio británico mediante una introducción a modo de manifiesto donde Buford y de Bolla contraponen la decadencia de la literatura inglesa frente al despegue de la americana: "Current fiction does not startle, does not surprise, is not the source of controversy or contention: what is written today, what has been written since the time of the Second World War, can hardly rival what was written in the time immediately before it" (Buford y de Bolla 1979, s.p). Es decir, para conseguir el éxito de la revista Buford y de Bolla consiguen identificar un momento, un lugar y un estado de lucha dentro del "campo" –en términos de Bourdieu–, ante el que adquieren una toma de posición, que es legitimada por algunas voces críticas que ya venían denunciando dicha situación: "It is increasingly a discomfoting commonplace that today's British novel is neither remarkable nor remarkably interesting", y menciona directamente las críticas realizadas por autores como David Lodge o Robin Rabinovitz (Buford y de Bolla 1979, s.p). *Grantase* presenta, además de visibilizador y legitimador de nuevos escritores, como un arma en el proceso de lucha entre los dos polos del campo–en el sentido en que lo teoriza Bourdieu–: el dominante, la literatura inglesa del momento, que es declarada como "acabada" en el tomo 3; y el polo dominado, que sería la literatura británica en un primer momento. En el manifiesto que introduce el primer número ambos editores argumentan como la literatura inglesa se posicionaba en aquel momento en un lugar aislado y encerrada sobre sí misma, incapaz de abrirse a influencias externas, lo cual complica el conocimiento de autores que sí estarían abriendo nuevos horizontes, como el caso de la literatura americana: "Since the Second World War, American fiction has emerged as some of the most challenging, diversified and adventurous writing today. To describe what is happening now in the States as a literary renaissance does not seem

inappropriate. A new voice has developed, a new kind of dialogue in fiction" (Buford y de Bolla 1979, s.p). El carácter subversivo de este primer tomo será continuado en un tercero, en el que proclama "The end of the English novel, but also the beginning of British fiction" (Buford 1989, s.p), presentando algunos nombres que, a pesar de su desconocimiento generalizado –como indica en la presentación del número–, sí estaban renovando el panorama en el espacio británico. Este número vino a completarse con un séptimo número, en el que se instaura la fórmula "(The) Best of Young..." (1983). Este tomo pretende visibilizar a los mejores escritores británicos, que hasta el momento habían permanecido invisibles –sin voz– dentro del campo británico. Tras el éxito de la revista, *Granta* se propondrá publicar cada diez años un nuevo estado del campo, no solo británico (7,43, 81, 123) sino también americano (54, 97, 139), en lengua española (113) y brasileño (121). Si bien, Beaufil ve esta fórmula como una en las que mejor se manifiesta su carácter subversivo –"outrageous"–, hemos de tener en cuenta que la estrategia que lleva a cabo no solo implica una subversión que no es igual en todos estos tomos, sino que además se basa en una selección, a partir de la que se decide visibilizar a unos para negar a otros. Se hace necesario analizar cómo se ejecuta dicha selección para determinar la actividad política o policial que la revista perpetra.

Teniendo en cuenta, además, la legitimación y valor simbólico otorgado por la editorial Penguin y por los escritores que la revista ha ido apostando a lo largo de los años, identificamos tres principales trazos que conformarían la acción subversiva de *Granta* y que explicarían el mantenimiento de su poder de influencia dentro del espacio literario internacional durante tantos años: sensacionalismo, actualidad y legitimación. A pesar de que *Granta* aborda, como vamos a ver, otros asuntos en los que pueden verse reflejadas dichas características, es en "(The) Best of Young..." donde mejor se ejemplificarían.

2.2.1. Sensacionalismo o subversión

Cuando Beaufile (2013) describe el "outrageous" no tiene en cuenta una característica esencial en la que se apoya esta estrategia violenta y subversiva: el *sensacionalismo* de la revista, que se convierte en clave de marketing. Si entendemos sensacionalismo como aquella manera de dar una noticia o información, normalmente asociada a medios de comunicación, en el que se pretende causar un impacto, sensación, emoción o escándalo

en el público receptor,¹⁴⁹ vemos como el "outrage" que según Beaufils definía a *Grant* puede considerarse una consecuencia de su carácter sensacionalista, manifestado en la forma de narrar o presentar las novedades en aras de captar al público. Ese sensacionalismo se pone de manifiesto en los títulos de algunos de sus tomos, que no necesariamente coinciden con la temática que realmente exponen en sus páginas, y en los que se hace referencia a: encrucijadas políticas y culturales –"Literature for Politics" (6), "In Trouble Again" (20), "What Went Wrong?" (33), "The Unbearable Peace" (35), "They Family" (37)–; el final de etapas políticas o literarias que suponen un conflicto –"The End of the English Novel" (3), "The Deep End" (98)–; incertidumbre por la superación de dichas etapas –"Beyond the Crisis" (4), "After de Revolution" (13), "The Snap Revolution" (18), "What happened next" (99), "After the War" (125), "Fate" (129), "After the Fact" (143)–; el comienzo de otras nuevas –"New American Writing" (1), "New World" (29), "New Europe!" (30), "The New Nature Writing" (102), "New Fiction Special" (106), "New Irish Writing" (135)". Asimismo, muchos de estos títulos parecen apuntar a asuntos que normalmente son tratados como tabúes, como el tomo dedicado al sexo (110), dinero (49), muertes o asesinatos (25, 27, 34, 46) o la mención al nazismo mediante la exhibición de su esvástica en la portada de algunos números (22, 42); así como fenómenos que han pasado a formar parte de la cultura popular y son de interés mediático, como un tomo sobre vida alienígena (114), o referencias a grupos musicales de éxito como Rolling Stones o Beatles (12, 54, 76).

Estos títulos que giran en torno a cuestiones críticas o problemáticas provocan un impacto sensacionalista no solo por abordar una cuestión controvertida sino por la forma de narrar mediante un lenguaje violento, que posiciona a la revista en un lugar reivindicativo y subversivo ante la problemática que presentan. Este tratamiento sería el que provocaría en el receptor la sensación, impacto o escándalo –"outrage"– propio del lenguaje sensacionalista. Una de estas formas de lenguaje sería la mordacidad e ironía que encarna visualmente el meditado diseño de portada de cada tomo: en "After the Revolution" (13) una imagen de militantes levantando una bandera del McDonald anuncia el fracaso de las revoluciones comunistas y la imposibilidad de escapar del poder de absorción del capitalismo; en "New World" (29), las carcajadas de la Estatua de la Libertad contrastan con un fondo que colorea un atardecer de aspecto lóbrego; en "France, the outsider" (59), como analogía de un desplazamiento francés en su posición

¹⁴⁹ Definición dada tras la puesta en común de diccionarios de diferente procedencia: Diccionario de la Lengua Española, Oxford English Dictionary, Novo Dicionário da Língua Portuguesa.

dominante de influencia cultural, aparece la imagen de una rosada Torre Eiffel que desaparece en varios fotogramas, quedando al final solo una incógnita rosa; en "what we think of América", en un momento de empoderamiento americano a nivel internacional, una bandera de los EEUU se extiende en el suelo ante un fondo nublado; en "Sex" (110), un monedero rosa se abre en forma de genital femenino; en "Britain" (119), una taza de té correctamente colocada, símbolo del "polite" británico, se cae en pedazos.

El mejor ejemplo del carácter sensacionalista de la revista puede verse en su estrategia de "(The) Best of Young...", ya que condensa todos los factores principales: exhibición y crítica de una encrucijada o problemática a nivel cultural y su abordaje mediante una reivindicación "violenta", que supone la superación de la encrucijada presentada. Como ya hemos descrito anteriormente, la problemática que da origen a la fórmula "Best of Young British Novelist", donde queda fijada por primera vez dicha estrategia, ya venía fraguándose desde el primero de los tomos, en el que se hace un manifiesto acusando al estado de la literatura británica: al haber quedado estancada en la reproducción de una literatura propia del siglo XIX de la que no consigue despegar la mirada, una de las principales consecuencias sería la ausencia de valor literario extranjero, al no publicar obras fundamentales que ya estaban presentes en otros lugares, como el caso de Borges que la propia *Granta* relata en su introducción, que ya había sido editado en Estados Unidos y Francia mucho antes de su reciente aparición en Reino Unido. Esa crítica adquiere un carácter violento al atacar directamente una literatura que se había mantenido posicionada durante mucho tiempo –desde la Segunda Guerra Mundial, según indican Buford y de Bolla– en el polo dominante del campo literario inglés, sin haber conseguido ser vencida por las nuevas voces que emergían dentro y fuera de las fronteras nacionales:

It is increasingly a discomfoting commonplace that today's British novel is neither remarkable nor remarkably interesting. Current fiction does not startle, does not surprise, is not the source of controversy or contention: what is written today, what has been written since the time of the Second World War, can hardly rival what was written in the time immediately before it.(Buford y de Bolla 1979, s.p)

Con esta afirmación, *Granta* se erige cabeza de una afirmación que no deposita sobre ella misma, sino sobre un "discomfoting commonplace", que difumina la autoría

de la crítica para hacerla voz de una mayoría generalizada. Al mismo tiempo, plantea una escena bélica o de litigio al emplear la expresión "can hardly rival", que supone una situación de ataque imposible de generar un derrocamiento y victoria: la literatura actual inglesa no puede competir con la literatura inglesa anterior. Este sensacionalismo viene incrementando con el tomo 3, "The End of the English Novel", donde el diseño de la portada encarna el manifiesto que la revista exhibe: una lápida adquiere la forma de una mujer que parece dormir, lamentarse o llorar sobre la inscripción de "Loving Memory". Es decir, la batalla iniciada en el primer tomo pone fin en el tercero donde se anuncia el fin del pasado literario que se ha mantenido sacralizado hasta el momento, e iría seguido de un séptimo tomo donde se augura un renacer de la novela inglesa ahora convertida en novela británica, que sí es capaz de competir con aquella literatura anterior a la Segunda Guerra Mundial, posicionándose en el lugar dominante que aquella ocupaba. De nuevo el diseño de la portada del "Best of Young British Novelist" muestra un acto de violencia, al exhibir la imagen de un estoque entre dos plumas estilográficas, cuyo choque genera una explosión que provoca la ruptura de la bandera británica.

No obstante, hemos de tener en cuenta que el sensacionalismo al que aquí nos referimos, revelaría la otra cara de la (supuesta) estrategia subversiva –"outrageous"– que, según Beaufils, parece estar presente durante toda la trayectoria de *Granta*. La autora identificaba como ese carácter subversivo podía llegar a cambiar el horizonte de expectativas de los lectores cuando algunos tomos, por ejemplo "Aliens" 114, captaban mediante el título y el diseño de la portada (anexo 8), la atención de los lectores, que esperaban encontrarse en este caso con una antología de ciencia ficción, mientras lo que realmente revelaba es un tema candente en el que se exponen críticas y problemáticas sobre inmigrantes en América –siempre narrado a través de la ficcionalización de los cuentos que antologa–. Identificamos, por tanto, un sensacionalismo mediante la "falsedad" de su título, en tanto que porta un significado diferente del que los lectores esperarían: hay una trampa en el sensacionalismo de *Granta*, ya que capta la atención mediante un tema tabú o atractivo para el público, pero desvía la atención hacia otro lugar que la revista pretende subvertir. Afirma Beaufils: "Granta remains a cultural icon caught between the 'Great British Public' and a desire to locate and test borders" (2013, 10). Beaufils identifica este hecho como una forma de subversión, no obstante, este "falso título" sensacionalista lo que nos lleva aquí es a identificar la posibilidad de otros "falsos títulos": bajo la promesa de "los mejores jóvenes escritores" se esconde la

posibilidad de una verdad impuesta, la verdad de una desigualdad: qué es y qué no es lo mejor, qué es y qué no es literatura en un determinado campo.

2.2.2. Actualidad o moda

En el trayecto de la revista encontrar tomos en los que se conmemoran los 50 años de independencia de la India (57), o en el que se trata la muerte de Diana de Gales, que llega a aparecer en la portada del tomo (60), el debate sobre el calentamiento global (83), el problema sobre el terrorismo musulmán en Gran Bretaña (103), o el conflicto por Crimea tras las tensiones ocurridas recientemente entre Ucrania y Rusia (132).

El hecho de que la revista aborde temas sobre noticias de actualidad funciona como otra estrategia subversiva que pretende captar la atención del público, no obstante hay que tener en cuenta que no es lo mismo la *actualidad temporal* del tema que la *actualidad simbólica*: Como explican Buford y de Bolla en la introducción del primer tomo, la necesidad de una renovación literaria venía incrementándose desde hacía tiempo, pero es en ese momento, tras la preparación del "terreno" con diferentes tomos –1 y 3 principalmente– y tras la propuesta del Book Marketing Council, cuando *Granta* anuncia a sus mejores escritores británicos. Advertimos, por tanto, que el sensacionalismo de estas temáticas viene del tratamiento de la actualidad simbólica, que podríamos denominar como "moda"; una moda de la que participa y también construye mediante su enunciación. El concepto de "modernidad" que aquí utilizamos no es entendido, por tanto, como un derivado de la periodización literaria "Modernismo", sino como la renovación de un estado y/o momento literario que es "superado",¹⁵⁰ es decir, aquello que Bourdieu viene a referir como "lógica de la moda": la expansión entre los diferentes agentes que conforman el campo literario –escritores, periodistas, aquel público interesado en su distinción cultural– de un esquema de pensamiento que justifica la condenación de una tendencia, corriente o escuela en la creencia de que ha sido superada o agotada y, por tanto, necesita ser desplazada por otra nueva tendencia que produzca aquello que la tendencia pasada de moda ya no puede producir (1995, 192).

El carácter subversivo de *Granta*, como veíamos, se materializaría en la utilización de un lenguaje violento en su toma de posición ante ciertos problemas y encrucijadas, por ejemplo, mediante el perspectivismo extremo: en la cima o en el

¹⁵⁰ Una corriente literaria no se supera, como tal, pero acudimos aquí a este término al referirnos a la lógica bélica del campo defendida por Bourdieu.

abismo, en el principio de una nueva etapa o en el fin de la misma, generando así una incertidumbre hacia momentos que nunca están en proceso o en posición intermedia, sino en posturas, como decíamos, extremas –"The End of The English Novel", "Beyond the Crisis", "After de Revolution", "New World", "New Europe", "The new Nature Writing", "New Fiction Special"–. En este sentido, la estrategia del "(The) Best of Young..." se imbrica dentro de esta lógica que, desde una postura extrema, anuncia la construcción de una modernidad literaria mediante la exposición de una serie de voces cuya renovación recae en el término "joven". Es en la determinación de lo que es joven donde radica uno de los principales motores, pero también problemáticas, en el establecimiento de una modernidad literaria. No es de extrañar que Bourdieu, en su distinción entre "vieja vanguardia" y "nueva vanguardia", coloque la edad como clave de superación y desplazamiento dentro de la lógica de la moda literaria:

Las diferencias en función del *nivel de consagración* separan de hecho a *generaciones artísticas*, definidas por el intervalo, a menudo muy corto, apenas de unos años a veces, entre unos estilos y unos estilos de vida que se oponen como lo «nuevo» y lo «viejo», lo original y lo «superado», dicotomías decisivas, a menudo casi vacías, pero suficientes para clasificar y hacer que existan, al menor coste, grupos designados –mejor que definido– por etiquetas que responden al propósito de producir las diferencias que pretenden enunciar. (1995, 188)

Según Bourdieu, el criterio de juventud estaría cargado simbólicamente de originalidad y cambio (235), de modo que, aunque la "edad social"¹⁵¹ sea independiente de la "edad biológica", en la demarcación de una nueva tendencia ideológica o estética, es común apelar a la edad biológica como arma revolucionaria en el desplazamiento del polo dominante (190). De este modo, los escritores que ocupaban esa posición privilegiada serían desplazados hacia nuevos lugares: bien pasarían a ser olvidados, "descatalogados" o "fuera de la historia"; o bien a formar parte de los "clásicos" o de la "historia", es decir, del "eterno presente de la *cultura* consagrada donde las tendencias y las escuelas más incompatibles «en vida» pueden coexistir pacíficamente, porque están canonizadas, academizadas, neutralizadas" (190). Así, cuando *Granta* hace una

¹⁵¹ Con edad social, Bourdieu se refiere al valor simbólico del que va cargado cualquier determinación de "viejo" o "nuevo" y que implica una posición dentro del campo más que una edad real: mientras que el mercado de gran consumo y la parte más conformista de la vanguardia consagrada gozan de beneficios económicos y títulos de legitimación simbólica (academias, premios, condecoraciones etc.); la nueva vanguardia se legitima mediante el rechazo o reivindicación de un vacío de dichos privilegios propios de una posición consagrada y dominante. (1995, 190)

exhibición de los escritores jóvenes que están reformando el panorama literario, se apoya en la edad biológica y en el valor simbólico que carga como arma de revolución ante la lógica dominante para hacerla pasar de moda e instaurar una nueva, a pesar de las contradicciones que este término implica.

Por un lado, una de las principales problemáticas que conlleva el término "joven" (biológicamente) es la subjetivación inherente a la delimitación del propio término y que *Granta* fija en cuarenta años(en el 7 tomo), redondeando una cifra que tiene como evento de referencia la Segunda Guerra Mundial, a pesar de que desde su fin hasta la publicación del tomo de *Granta* van 38 años y no 40. Redondear la cifra implicaría contar con autores que, como Pat Barker o Philip Norman,¹⁵² ya habían sobresalido por la publicación de sus primeras obras, por lo que precedimos un conflicto de interés en la exposición de ciertos autores que determina el límite biológico del término joven. Por otro lado, existe la contradicción de que no todo lo nuevo biológicamente es necesariamente nuevo simbólicamente, es decir, revolucionario a nivel estético, a pesar de que la apelación a la edad sea un factor de legitimación que incrementa el crédito simbólico depositado en esa nueva generación de autores como una generación renovadora a nivel estético y/o ideológico. Es decir, podemos entender que *Granta* visibiliza una escena de litigio donde los que no tienen voz son los más jóvenes, aquellos que sí deberían tenerla en tanto encarnan el proceso de una revolución literaria hasta el momento anclada en cánones antiguos.

No obstante, este acto político conlleva un acto prescriptivo, que se materializa con el segundo calificativo utilizado en dicho tomo: "best" –"Best of Young British Novelist"–. La imposición de una jerarquía ya implica el reconocimiento de una "distorsión" que se visibiliza a la vez que se niega, esto es, *Granta* no sólo visibiliza un estado de litigio, sino que también lo genera.

2.2.3. Prescripción o negación

Uno de los aspectos por los que se hace necesaria una selección de "los mejores" es que pondría solución a la problemática que implicaba el término "joven" al equipararlo a "modernidad literaria". Si, como hemos visto, la edad biológica no es un indicativo totalmente fiable de renovación –a pesar del crédito simbólico que porta y que la

¹⁵² Por un lado, Pat Barker gana el Fawcett Society Prize por su primera novela el mismo año de su aparición en *Granta*, mientras que Philip Norman que pasa a tener el reconocimiento del público y de la crítica (véase *New York Times*, 1981) tras el éxito de ventas de su primer libro, una biografía de los Beatles.

posiciona como arma revolucionaria—, seleccionar un corpus de escritores con base en su calidad complementaría el criterio de juventud y daría solidez al propósito de "renovación" que la revista pretende.

Pero para realizar dicha selección sería necesario hacer una reformulación sobre el estado de la literatura británica del momento que, como habíamos mencionado, coloca en un momento de crisis (Buford y de Bolla 1979, s.p) De este modo, en el tercer tomo desvía la acusación hacia una carencia por parte de la industria editorial británica, ya que son las que no ponen al servicio del público una nueva literatura que, de hecho, sí se está produciendo, pero permanece casi invisible debido a la mala gestión editorial: "I am not urging booksellers to create a 'market'. I'm saying that the market exists and has existed for some time: it's made of people not getting the books they need, and everybody – from author to reader – is suffering" (Buford 1980, s.p). De este modo, cuando en la introducción del tomo 1 Buford y de Bolla afirman que la novela británica actual "is neither remarkable nor remarkably interesting", se refieren a toda aquella producción que estaba siendo trabajada por un mercado editorial precario, pero no a toda la producción de los escritores británicos del momento, de entre los cuales sí existían unos pocos escritores que estarían renovando la literatura británica del presente. Estos contarían con el apoyo de editoriales que, como Virago o Picador,¹⁵³ según la introducción del tomo 3, sí estarían cultivando un nuevo mercado para un público diverso, no homogeneizado: "It is time that publishers, distributors, and booksellers recognize that this Public is not one public, perversely homogeneous, but many publics with many needs to be served" (Buford 1980, s.p). El tercer tomo y, más adelante, el séptimo, pondrán en evidencia el principal público al que está destinado la revista; no se prescribe o legitima a una serie de autores si la mayor parte de las obras de los mismos aún no han sido producidas por un mercado, lo cual indica que uno de los principales receptores a los que quiere dirigirse la revista sería a toda aquella serie de agentes productores de literatura dentro del campo, desde las editoriales, a las que se dirige directamente en el tercer tomo,¹⁵⁴ hasta la propia crítica, a la que está apelando desde el

¹⁵³ Dos pequeñas editoriales de reciente formación en el momento que hacían inversiones de autores poco visibles y de alto margen de riesgo: mientras que *Viragos* estaba especializada en literatura de mujeres, muchas de ellas nóveles; *Picador* publicaba autores internacionales que hasta el momento no habían llegado a Reino Unido.

¹⁵⁴ Sirva de ejemplo la siguiente afirmación: "The present issue of *Granta* is aspiring to illustrate that today's novel is in fact far more novel than it is commonly understood to be: it is not the novel which is dying, although it may well be the old ways of its production which are, a disjunction made particularly acute by the coincidence of this Great Publishing Crisis and the development of a new kind of fiction. What it means to tell a story has, virtually unnoticed, taken on a new set of meanings, even if the most

primero.¹⁵⁵ *Granta* lleva a cabo, por tanto, un ejercicio prescriptivo dirigido a dichos agentes de producción literaria, es decir, asume la función de guiar la construcción de un nuevo campo literario mediante una división de lo sensible –en términos de Rancière–: por un lado, lo antiguo –que ella denomina como novela inglesa– y por otro lo joven –the british fiction–. Hasta ahí podemos considerar que lleva a cabo un acto político, incluso el tomo 7 –"Best of Young British Novelists"–, si lo asumiéramos como una muestra de esos nuevos nombres a los que pretende dar voz, puede llegar a considerarse como un acto político; el problema radica en la prescripción, no solo de lo que significa ser joven sino de lo que significa ser mejor.

Si, como ya vimos, la determinación de una juventud literaria genera una serie de controversias con respecto al límite etario, la consideración de una lista de los 20 mejores escritores británicos del momento lo es aún más, ya que no se trata de establecer una modernidad literaria a partir de una edad, sino una calidad literaria determinada por el ejercicio prescriptivo de la propia *Granta*, que asume el poder de designar quiénes son los mejores. Para ello, los editores llevan a cabo una apuesta, que no en todos los casos ha dado lugar a la posterior legitimación que ellos esperaban en todos los autores; en *The Guardian* el editor del tomo 81 admitía que selecciones de corpus pasados habían resultado en "false prophecies": "perhaps only a dozen out of our 20 have proved their right to be there. Of the rest, one has published only one novel since, while two of them, so far as I can tell, have never published another word" ("Then and now: Granta's best young British novelists" 2013, s.p).

En el mencionado artículo tres editores principales que han pasado por *Granta* reflexionaban sobre el conflicto que suponía el proceso de selección de "(The) Best of Young...": si bien para la formación del corpus del tomo 7 la lista fue dada por el Book Marketing Council, con la formación del siguiente corpus (tomo 43) la responsabilidad recaía sobre el propio editor de *Granta* y el equipo que había seleccionado como jurado, principalmente conformado por escritores que ya habían pasado anteriormente por la revista; Buford cuenta cómo surgió la incertidumbre de si realmente estaban eligiendo a

obvious and unfortunate one of them is that the story may never appear in hardback or, worse, never reach its potential readers." (Buford 1980, s.p)

¹⁵⁵ Sirva de ejemplo la siguiente afirmación: 'The critical mood in England,' Rabinovitz observed eleven years ago, 'has produced a climate in which novels can flourish but anything out of the ordinary is given the denigratory label "experiment" and neglected'. And the neglect persists. [...] I think the point is clear. Despite the exemplary effort of a few literary critics, Tony Tanner, Christopher Ricks, Favid Lodge, Malcolm Bradbury, American fiction is still not recognized in England; or if recognized, that recognition is not acknowledged. (Buford y de Bolla 1979, s.p)

los mejores o estaban dejando de lado a escritores sin visibilidad, del mismo modo también surgía la cuestión de si deberían ampliar el número de escritores seleccionado o la edad límite considerada como joven, ya que mujeres que no estaban en la lista del tomo 43 habían producido grandes obras con más de 40 años lo que indicaba la posibilidad de que hubiera una diferencia de género en el momento en que ellas comenzaban a escribir ("Then and now: Granta's best young British novelists" 2013, s.p). Muchas de estas problemáticas irían surgiendo en la selección de nuevos corpus década tras década bajo la responsabilidad de cada nuevo editor de *Granta*, lo que daría lugar a pequeñas modificaciones futuras adaptadas a cada nueva selección, siendo el segundo tomo de los mejores jóvenes novelistas americanos el pionero en introducir grandes cambios: por un lado, disminuye la edad de los 40 a los 35 para dar espacio a nuevos escritores y no verse en la obligación de volver a incluir a otros que ya estaban en listas anteriores y, por otro lado, cambia el proceso de selección, que hasta el momento se había basado en elección de los escritores por medio de consejo externo, es decir, mediante la investigación de los coordinadores de la revista y el contacto con agentes, editores y críticos que colaboraban aportando nombres;¹⁵⁶ a partir de ese momento, pasa a hacer un llamamiento al envío de textos por parte de los propios suscriptores, que será posteriormente evaluado por el jurado ("Then and now: Granta's best young British novelists" 2013, s.p); con la primera selección de autores españoles se hará un corpus de 22 escritores también de 35 años como límite; en el realizado sobre Brasil volverá a ser una lista de 20 pero de nuevo el límite de años estará en 40; y en el tercer tomo de los mejores jóvenes novelistas americanos la cifra de autores aumentará a 21.

A pesar de estas pequeñas variaciones que intentan solventar problemas en la creación debido a nuevas necesidades, el carácter prescriptivo continuará manteniéndose en su estrategia: exponer un estado de litigio y proponer una mayor igualdad literaria por medio de la visibilización de voces es un acto político; prescribir

¹⁵⁶ En la crónica realizada por *The Guardian*, el editor del tomo de "Best of Young British Novelist 2" cuenta cómo se llevó a cabo el proceso de selección: "The first problem was how to make sure we had read all the likely books – young writers often have only one available book to consider, and are easily overlooked. Here John's knowledge of what had been published was invaluable. And friends and colleagues were helpful. [...] We had several meetings and talked on the phone. [...] Our discussions were both excited and careful. Finally we made lists, numbering the writers and knocking off the ones with the fewest votes, and then making new lists. We produced a final list that pleased us – some well-known names, some new ones. You always worry about the writers who are – just – left off" ("Then and now: Granta's best young British novelists" 2013, s.p)..

un número limitado de voces, no como ejemplo seleccionado de muchas voces, sino como aquellas voces que son las mejores y encarnan la renovación, es un acto prescriptivo y de elitización literaria.

2.3. Expansión internacional

Una de las principales señas de identidad de la revista desde sus inicios es su carácter internacional, que se manifiesta de forma más contundente en los temas que trabaja, bien con cuestiones de países en concreto –"Greetings from Prague" (11), "India" (5), "France" (59), "Russia, the wide east" (4), "What We Think of América, sobre los Estados Unidos" (70), "Pakistán" (112), "Britain" (119), "Japan" (127), "Canadá" (141)–; bien con regiones de algunos de esos países –London (65), Chicago (108)–; o bien con referencias a continentes –"New Europe" (30), "África" (48)–. Del mismo modo, también apela a temas que atraviesan las fronteras, como demuestran todos los tomos dedicados a los viajes –"Travel Writing" (10), "Travel" (26), "New World" (29)–; o la puesta en común en un mismo tomo de conflictos que se han dado en diferentes lugares –"After de Revolution" (13) en el que se reflexiona sobre las consecuencias de revoluciones acontecidas en la Unión Soviética, Checoslovaquia, Alemania del este, China o Cuba, o en "In trouble again" (20), donde los relatos suceden en el Amazonas, Nicaragua, China, Angola, Cuba o Afganistán–.

Este carácter internacional puede llegar a ser confundido con un afán globalizador, es decir, *Granta* como *gatekeeper* de literatura mundial; en palabras de la revista: "each themed issue of *Granta* turns the attention of the *world's best writers* on to one aspect of the way live now" [la cursiva es nuestra] (web de *Granta*). En el artículo "Vile Bodies, Vile Places: Traveling with *Granta*", Charles Sugnet muestra como la revista *parece* adquirir una toma de posición política: "a literature that is an adversary to oppression and not an accomplice to it", afirma en el tomo 6 ("A Literature for Politics" 1982, s.p). Para ello, incorpora en sus páginas nuevos autores y temas que involucran otros espacios, más allá del europeo y americano. No obstante, en ese proceso, Sugnet identifica como *Granta* reproduce clichés imperialistas sobre raza y geografía, que se ponen de manifiesto, sobre todo, en los tomos dedicados a los viajes (10, 20 y 26):

[...] travel too often means a rational, detached, slightly disillusioned writer making a foray out from the center (usually London or Oxbridge) to the peripheries (Uganda, Benin, Vietnam, Borneo) where he (and it's almost always

a he) sees that, as usual, the peripheries are uncivilized, and the people of color who live there are making a botch of running the place. Though the traveler no longer represents a literal imperial power and may specifically disclaim such complicity, he still arrogates to himself the rights of representation, judgment, and mobility that were effects of empire. (1991, 72)

La reproducción de una serie de estereotipos neocoloniales vendría a poner de manifiesto aquella falsa subversión que habíamos mencionado anteriormente: esto es, hay un revestimiento subversivo en el hecho de autodefinirse como *gatekeeper* de literatura mundial –expositor de los mejores escritores del mundo–, ya que la revista lo que hace es reproducir una falsa idea de mundialización: abordar temáticas propias de otras partes del mundo, seleccionar autores que no sean americanos ni europeos, no hace que su literatura sea más mundial; o exhibir la decadencia de paradigmas coloniales, no lo exime de reproducirlos. Una de las formas donde mejor se revela el carácter implícito de esa falsa mundialización se da cuando en algunos de sus tomos plantea problemáticas desde una perspectiva (aparentemente) global, es decir, que parece aunar al sujeto de enunciación como una voz común e internacional. Este tipo de "mundialización" se manifiesta mediante estrategias que normalmente apelan a:

1. Una posición ideológica común que se pone de manifiesto cuando, por ejemplo, Buford y de Bolla tratan de ganar fuerza en su manifiesto: "It is increasingly a discomfoting commonplace that today's British novel is neither remarkable nor remarkably interesting" (Buford y de Bolla 1979, s.p). De este modo, diluye la responsabilidad de la afirmación y le da fuerza al hacerla un pensamiento compartido por un gran grupo de personas culturalmente privilegiado que ha sido capaz de percibir el surgimiento de un estado literario –el de la nueva novela británica, que anuncian en el tomo 3– diferente al *establishment* literario defendido por un grupo contra el que se posicionan –los que defienden el paradigma de la antigua novela inglesa–: "It is, at last, the end of the English novel and the beginning of the British one" (Buford 1980, s.p).

2. La apelación a un "nosotros" que se extiende a nivel global. Este es, por ejemplo, el caso de "Ambition" (58), donde la propuesta del tomo sería la siguiente: "The things we desire – love, money, wisdom, power – have not changed since the world began, but it seems we want more of them, and now" (Ambition 1997, s.p). El problema y la ventaja de la apelación a un "nosotros" globalizado es que no se especifica en muchas de las

ocasiones a quiénes engloba ese nosotros, creando una falsa o aparente internacionalización que sirve como forma de ideologización. De este modo, ese nosotros se constituye en muchas ocasiones de una multiplicidad de voces que darían diversidad internacional, como el caso del tomo 77 –"What We Think of America"–, donde se pretende conformar una visión externa sobre aspectos negativos y positivos de Estados Unidos a través de la mirada de escritores de diferentes nacionalidades; del mismo modo, también encontramos tomos donde el nosotros se torna una voz concreta que sí se especifica, como en el caso del tomo 56 –"What Happened to Us"–, donde el nosotros se refiere a una problemática propiamente británica. No obstante, el peligro radica en casos como en el de "Ambition" (58) o en "Work" (109), donde se trata de alcanzar una voz global mediante voces de diferentes nacionalidades a pesar de que las voces de los escritores que más se repiten son británicas o americanas. Uno de los ejemplos más destacables a este respecto es el de "África" (48), donde de los diez textos mediante las que se pretende reflexionar sobre los cambios acontecidos en el continente sólo tres voces pertenecen a autores africanos, mientras que la nacionalidad que más se repite es la de los escritores americanos.

Si bien a lo largo de su recorrido *Granta* ha ido diversificando las voces y temáticas de sus tomos, haciéndolas cada vez menos focalizadas en la lengua inglesa –principalmente Estados Unidos y Reino Unido–, esta aún a continúa siendo la voz central, tanto por los temas que aborda¹⁵⁷ como por una mayoría de escritores procedentes de tales nacionalidades. En este sentido, cuando *Granta* se posiciona como *gatekeeper* de literatura mundial –como parece exhibir en la presentación de su página web–, hemos de matizar que sería menos reduccionista y más igualitario hablar de *Granta* como *gatekeeper* de literatura internacional. De este modo, reafirmamos las problemáticas que implica hablar de literatura mundial, y que ya habíamos expuesto en nuestro marco teórico. Lo internacional como aquello que trasciende las fronteras de una nación, que implica un trasvase y un contacto entre diferentes espacios nacionales, lingüísticos o culturales, pero que no pretende englobar todo un proceso mundial, sino un aspecto o una parte de ese espacio mundial.

¹⁵⁷ Aunque *Granta* trabaja temas de diferentes nacionalidades, la mayor parte de los temas que aborda vienen de intereses americanos y europeos, así dedica tomos a analizar formas de enfrentarse al mundo y de significarlo por parte exclusivamente de los Americanos –"Overthere" (84)–; o cómo la mirada internacional percibe a América –"What We Think of América" (77)–; asimismo, los únicos tomos dedicados a regiones de países son sobre Londres y sobre Washignton.

Además de la inclusión de autores y de temáticas propios de otras nacionalidades o de carácter transnacional, la internacionalización de *Granta* revelaría, además, por medio de otra estrategia, su expansión en diferentes versiones nacionales y lingüísticas de la revista: además de la *Granta* original común para América y Reino Unido, se han ido creando *Grantas* de diversas nacionalidades,¹⁵⁸ entre ellas una *Granta* en portugués –que hasta 2018 se mantenía como dos proyectos nacionales diferentes, Brasil y Portugal–¹⁵⁹ y una *Granta* en español, siendo estas dos las únicas versiones además de la original inglesa que son comunes para todo un conjunto de países aunados por la misma lengua. Esto daría lugar a toda una galaxia de *Grantas* que girarían en torno a una central, la de lengua inglesa; esta centralización se refleja en diferentes formas de articulación de las que podríamos denominar como "satélites *Granta*": todas siguen el padrón de la original, es decir, reflexionan sobre modernidades coyunturales mediante un lenguaje sensacionalista e intentan tener una perspectiva "mundial" uniendo en sus tomos diferentes escritores internacionales; aunque mantienen una cierta independencia temática, en la que los editores de cada revista eligen a los escritores que van a participar en cada tomo, sigue dándose una dependencia de la lengua inglesa, de modo que, como explica la web de la *Granta* em lingua portuguesa:¹⁶⁰

Uma das grandes vantagens que estas edições têm é o acesso ao imenso baú da *Granta*, onde estão disponíveis para publicação textos de dezenas de autores incontornáveis, como Martin Amis, Saul Bellow ou Salman Rushdie. A *Granta* portuguesa será composta, em partes iguais, por textos da edição inglesa ou de alguma das outras edições-irmãs e por material de autores lusófonos, que serão convidados a escrever textos inéditos.(web *Granta* em português)

Mediante esta estrategia *Granta* se convierte en un punto de emanación de literatura en lengua inglesa que llega a las diferentes *Grantas* de otros países, como se deduce del primer tomo de la *Granta* Brasil dedicado exclusivamente a "Os melhores jovens escritores norte-americanos"; del mismo modo, la primera edición de la *Granta* español es una compilación de autores británicos que ya habían hecho su aparición en la

¹⁵⁸ Por ahora están disponibles para: lengua portuguesa, para lengua española, Bulgaria, China, Finlandia, Israel, Italia, Japón, Noruega, Portugal, Suecia, Turquía.

¹⁵⁹ A partir de este momento distinguiremos entre *Granta en portugués* cuando queramos referirnos al proyecto en conjunto creado en 2018, *Granta Brasil* y *Granta Portugal* cuando queramos referirnos a los proyectos individuales que funcionaban antes de esa fecha.

¹⁶⁰ Surge en 2018 de la unión de la *Granta* de Brasil y la de Portugal.

Granta original. De esta forma, se crea un vínculo con la original y una relación de jerarquía en la que se vendría a demostrar el origen de la revista brasileña y española como emanación de una original inglesa, consolidada, legitimada y con una amplia vitrina de autores que traducir y exhibir en su propia vitrina nacional y/o lingüística.

Por otro lado, además de servir como emanación de literatura inglesa, también serviría como conector entre los diversos espacios nacionales y de la lengua, de manera que autores que son expuestos en una *Granta*, por ejemplo la española, pueden pasar a otra *Granta*, como la brasileña, habiendo circulado o no anteriormente por la traducción y exposición en la original inglesa. Uno de los ejemplos más esclarecedores es cuando sale simultáneamente en las tres *Grantas* –español, inglés y portugués– el tomo de los mejores jóvenes escritores en español. No necesariamente es producido este tomo en otros satélites *Granta*, pero sí es una opción a la que la versión brasileña se acoge, dando protagonismo y visibilidad a la literatura en lengua española.¹⁶¹ *Granta* sería, por tanto, el ejemplo de un *gatekeeper* que sirve de punto de encuentro internacional, en tanto acoge a autores y perspectivas de diversas partes del mundo, que guardan en común la legitimación y visibilidad a través de la revista. No obstante, cabe dejar patente que este perspectivismo sigue siendo atravesado por una mirada eminentemente británica y americana, que vendría a corroborar teorías como las de Marling (2016) o Arac (2002), que proponen un protagonismo de la lengua inglesa en los trasvases literarios propios de la literatura mundial.

Teniendo en cuenta el alcance, valor y contradicciones propias de la estrategia "(The) Best of Young..." dentro del marco de referencia de lo que es y significa *Granta* como *gatekeeper* simbólico e internacional surgen nuevas cuestiones que vendrían a complementar aquellas que proponíamos al inicio de este estudio: ¿por qué una selección de mejores brasileños y no una de mejores en lengua portuguesa o de cualquier otra nacionalidad?, ¿cuál es el significado e impacto de un "(The) Best of Young..." dedicado a Brasil dentro del contexto *Granta*?, ¿cómo se lleva a cabo la estrategia de selección en comparación a otros corpus, como el inglés, americano o español?, ¿qué problemáticas propias de la estrategia "(The) Best of Young..." el corpus brasileño continúa reproduciendo?, ¿cómo afecta en la significación de una

¹⁶¹ Este es un protagonismo no correspondido por parte del satélite *Granta* en español ya que la versión de los mejores jóvenes novelistas brasileños nunca llega a ser publicada, a pesar de que sí hay otras selecciones como la de los mejores jóvenes narradores de Estados Unidos o de los mejores jóvenes novelistas británicos.

nueva literatura brasileña?, ¿cómo afecta en su internacionalización, específicamente en lo que se refiere a su recepción al espacio español?

3. "The Best of Young Brazilian Novelist": "Os melhores jovens escritores brasileiros"

Tanto en su versión inglesa como en portugués, el tomo dedicado a los mejores jóvenes escritores brasileños comienza con una introducción de contenido muy similar entre ambas en la que se dan algunas claves sobre el proceso de selección del corpus, el jurado que lo compone, objetivos y justificación, así como una propuesta de cuáles son los trazos más significativos que definen a esa nueva generación de autores. Partiendo de los datos aportados en la introducción, ponemos sobre la arena algunos de los factores que han generado más controversia en torno a la construcción y significación de esa generación de autores en el marco de la estrategia "(The) Best of Young..", con problemáticas que devienen en gran medida, como veremos, de la reproducción e importación del modelo y forma de articulación de la *Granta* original inglesa.

3.1. ¿Por qué Brasil?

Una de las principales diferencias que encontramos entre los diferentes corpus de "(The) Best of Young..." es que en algunos casos es aplicada para lenguas, como en el español –"The Best of Young Spanish Language Novelist–, y en otros casos es aplicada sobre nacionalidades, como en lengua inglesa –Best of Young American Novelist y Best of Young English Novelist– y portuguesa –The Best of Young Brazilian Novelist– para la que aún no existe una versión de los mejores de Portugal. Ante esta problemática, el editor de la *Granta* Brasil, Roberto Feith, declaraba al medio de comunicación *Ípsilon* que la decisión se debía a una falta de información y preparación para abordar un corpus en portugués y a una cuestión de tradición cultural muy diferente de la española: "A comissão julgadora que pensamos para esse projecto é qualificada, o que é fundamental para que dê certo, e precisaríamos que essa comissão julgadora incluísse editores, críticos e autores portugueses. Não nos sentimos prontos para dar esse passo, mas pensamos poder fazê-lo em breve"; y añade, "A tradição de intercâmbio da literatura latino-americana com Espanha é muito consolidada, diferentemente do que acontece com o Brasil e Portugal. Existe uma facilidade pelo facto da língua falada em Espanha e nos países sul-americanos ser virtualmente idêntica" (Coutinho 2011, s.p). No obstante, la explicación dada por el editor de *Granta* no deja de ser controvertida, en tanto que impone una separación lingüística mediada por una tradición cultural sobre la lengua

inglesa y portuguesa que, sin embargo, no parece afectar al caso de la lengua española. Esta respuesta provisoria encontraría un mayor solidez si tenemos en cuenta como uno de los principales motivos el económico: Brasil había adquirido en los primeros años del siglo XXI un protagonismo económico del que se hacía eco, como vimos, la revista británica *The Economist*, lo cual tendría una relación directa con una mayor promoción cultural de Brasil en el exterior. Así lo demuestra el director general de la revista original inglesa cuando le preguntaban por la atención que recibía Brasil en el momento como consecuencia de un diálogo eminentemente económico: "O mesmo vale para a China. O país está crescendo muito rápido, está em uma posição semelhante ao Brasil, mas se não há escritores ou músicos ou cineastas contando a história do país como ele é, você começa a tratar os países como motores do capitalismo. E o capitalismo é algo maravilhoso, mas também algo destrutivo" (Días Carneiro 2012, s.p).

Como ya veíamos en el caso de la original inglesa, una de las principales motivaciones de *Granta* en su selección de autores venía de su interés por captar, construir y hacer de vitrina de modernidades (modas) literarias; podemos considerar a Brasil como un país de moda a principios de siglo, principalmente como consecuencia de la visibilidad que había adquirido en los medios de comunicación –recordemos la investigación de Massucci (2011) sobre el aumento desde el cambio de siglo de artículos periodísticos en España dedicados a algún tema de actualidad de Brasil—. Advertimos en esta motivación una justificación del tomo en base a un criterio nacional y no lingüístico –a diferencia del tomo en español–, que repercutiría directamente en la marginalización de la literatura portuguesa frente a la brasileña. No obstante, esta marginalización es tan solo una reproducción que *Granta* hace del panorama literario del momento, y eso se demuestra cuando "The Best of Young Brazilian Novelist" de la original inglesa comienza su introducción apelando a la atracción global que Brasil ejerce en diferentes ámbitos de la economía, el deporte y la cultura: "Brazil will host the next World Cup and the 2016 Summer Olympics, and Brazilian music is as vibrant today as when bossa nova swept the world in the 1950s. Yet, when one considers literature, what is written and read in Brazil at this moment is still largely unknown outside the country" (Feith y Ferroni 2012b, s.p). *Granta* se propone mediante este tomo contribuir en el aumento del protagonismo brasileño dentro de la escena literaria internacional, un protagonismo que, como indica la introducción de la *Granta* Brasil, ya venía construyéndose en varios frentes, como por ejemplo, por medio de la elección de

Brasil como país homenajeado en ferias literarias internacionales como la de Frankfurt 2013:

Hoje, entra-se gradualmente no mapa da literatura mundial; contamos com um programa mais consistente de apoio à tradução, editoras e agentes estrangeiros demonstram interesse em encontrar novos talentos escrevendo em português, e, com a escolha do Brasil como país homenageado na Feira de Frankfurt em 2013, a tendência é que mais escritores sejam reconhecidos internacionalmente".(Feith y Ferroni 2012a, 9)

Después de la selección de *Granta*, otros eventos que colocan a Brasil en un lugar protagonista se suceden rápidamente: además de la Feria de Frankfurt, también la eligen como país homenajeado en la Feria de Bogotá (2012), de Boloña (2015) o en el Salón del libro de París (2015). Podemos sostener, pues, que *Granta* es uno de los primeros agentes dentro del campo literario en captar a Brasil como moda literaria y visibilizarla, una moda que ya venía gestándose en otros ámbitos culturales y económicos. No es de extrañar, por tanto, que, como relata la *Granta* original en la introducción del tomo, fuese en 2010 –tan solo un año después de la publicación de *The Economist*– cuando comenzase a fraguarse el proyecto de un corpus de mejores jóvenes novelistas brasileños. Reafirmamos así que el interés literario de *Granta* por Brasil, y no de una literatura en lengua portuguesa, viene, por tanto, de un motor económico que posiciona a Brasil en un lugar protagónico en varios ámbitos de la cultura, como demuestra la celebración de la Copa Mundial de Fútbol de 2014 y los Juegos Olímpicos de 2016. Como ya hemos mencionado anteriormente, cualquier corpus se construye sobre una afirmación que lleva inevitablemente a la negación: al mismo tiempo que incrementaba el interés por la literatura brasileña se colocaba en un lugar marginal toda la literatura en portugués que no fuese brasileña, más aún cuando tan sólo dos años años antes había creado un tomo por criterios lingüísticos, "The Best of Young Spanish Language Novelists". Esto lanza la incógnita que puede servir de base para futuras investigaciones de por qué *Granta* decide cambiar una estrategia que había sido eminentemente nacional –Best of Young British Novelist, Best of Young American Novelist– otra basada en criterios lingüísticos para el caso de la literatura en español. Por otro lado, coloca a Brasil en un entrelugar difícil de contornar: el hecho de no crear una vinculación lingüística con Portugal –algo que, como hemos visto, sigue latente en el caso de los estudios de literatura brasileña en España– ofrece nuevas perspectivas

desde las que abordar su literatura sin estar sujeta a criterios basados en vestigios coloniales y eurocéntricos; no obstante, el hecho de no estar introducido dentro de un tomo latinoamericano implica un distanciamiento en el tratamiento de Brasil con respecto al resto de los países latinoamericanos, que vuelve a colocar como elemento distanciador a la lengua. Vemos, por tanto, como Brasil ocupa un entrelugar conflictivo, que sigue reproduciendo problemáticas como las que Candido hace constar en *Más allá del Boom*; afirma el autor al respecto de la necesidad de hablar concretamente del caso de Brasil dentro de un *Boom* latinoamericano:

Es curioso que en el temario de este encuentro, el único país expresamente referido sea el Brasil. Los otros temas aluden de modo explícito o implícito a una totalidad de naciones que integran la realidad cultural llamada "latinoamericana". Si sólo hubo necesidad de especificar a propósito de una de esas naciones, es porque debe haber algún problema con ella (como en efecto hay). (1981, 166)

La separación o unión de Brasil en la consideración de una literatura latinoamericana es algo que ya veníamos trabajando desde el capítulo anterior, cuando hablábamos de la entrada de latinoamericana en el horizonte de la modernidad a través de una literatura con una marca definida a partir del *Boom*, y cómo Brasil había entrado a partir de una significación diferente, atravesada por diferentes formas de regionalismo. El tratamiento que *Granta* hace del español como punto de unión entre Hispanoamérica y España, y de Brasil como caso nacional aislado reproduce la problemática derivada de una definición identitaria latinoamericana. Quizás el *impasse* aquí se encuentre en intentar definir una identidad a partir de criterios anclados en la lengua o en la nación, tal vez sería necesario explorar nuevas vías de intervención literaria a través de criterios "afectivos", como ya proponía Silviano Santiago en su definición del "entrelugar" latinoamericano como una metodología poscolonial que permite pensar a Latinoamérica, y en concreto a Brasil, en un lugar situado entre lo europeo y lo nacional:

[...] el entrelugar debe ser leído desde las teorías postcoloniales y tomando el debido cuidado para que éste no se confunda con las formas identitarias del nacionalismo. El *entre* está allí justamente como el mejor antídoto ante ese nacionalismo estrecho, que da la espalda a lo extranjero, sobre todo en cultura, en arte, en educación o en la formación de los jóvenes; y que obviamente tiene la actitud de un contraque no desconoce el hecho de que todos estamos, en

primer lugar, en un continente y en un mundo. Esa sería una primera actitud. La otra actitud, de la que ya hablé y que es un poco caricaturesca, es aquella que asimila el entre lugar a todo y a cualquier cosa. Es una lectura equivocada. (Santiago por Fielbaum y Errázuriz Cruz 2014, 316)

La metodología de Santiago nos ayudaría a pensar el lugar de lo latinoamericano y, en concreto brasileño, desde un punto de vista "antropófago", capaz de sortear lo nacional y lo europeo pero sin evitarlo, asumiendo la afectividad que conforma una cierta identidad y/o producción literaria. No pretendo aquí ahondar sobre una cuestión metodológica tan compleja como la de Santiago sino apuntar hacia la posibilidad de nuevas vías de definición capaces de sortear la problemática que implica la catalogación de *Granta*: desde una marca meramente nacional –como lleva a cabo con los mejores escritores brasileños– o meramente lingüística –para el caso de los mejores escritores en lengua española–.

3.2. La selección del corpus

El proceso de selección se pone en marcha tras ser anunciado en 2011 en la Feria Literaria de Paraty un comunicado de prensa, del que se hicieronec numerosos medios de comunicación, entre ellos la revista *Época*:

Estão abertas as inscrições para integrar os mais altos postos no futuro da literatura brasileira. Desde o dia 10, a cultuada revista literária inglesa *Granta*, editada no Brasil pela editora Alfaguara, recebe material para compor sua primeira antologia de autores brasileiros com menos de 40 anos. O volume *Os melhores jovens escritores brasileiros* será publicado no Brasil em julho de 2012 e depois terá edições traduzidas no Reino Unido e nos países de língua espanhola. O anúncio, que ocorreu no início do mês, durante a Festa Literária Internacional de Paraty (Flip), causou uma súbita mobilização de escritores interessados em integrar a lista dos 20 escolhidos. [...].Superadas as restrições de idade e de ter ao menos um texto publicado em livro, o principal critério para entrar na seleção brasileira da *Granta* será a qualidade dos textos inéditos (contos ou trechos de romances) que devem ser enviados para avaliação. “Vamos avaliar a produção anterior dos inscritos, mas os textos que eles enviarem é o que mais importa”, afirma Marcelo Ferroni. (Shirai 2011, s.p)

A este concurso se presentaron, según indica la presentación del tomo de *Granta*, 247 inscripciones válidas, es decir, que cumplían los requisitos propuestos por la revista. La selección fue realizada por un jurado que la coordinación de la revista *Granta* Brasil conformó en base a su interés por un equipo que ella misma define como cualificado, editorialmente independiente y perteneciente a diferentes áreas de la escena

literaria (Feith y Ferroni 2012a, 8). El equipo quedaba configurado por la escritora y antigua coordinadora de *Editora 34* Beatriz Bracher; escritor y exprofesor universitario Cristovão Tezza; editor, profesor y traductor Samuel Titan; crítico y periodista Manuel da Costa Pinto; el editor, escritor, profesor y crítico Italo Moriconi; el escritor y uno de los editores de la *Granta* Brasil Marcelo Ferroni,¹⁶² y como único recomendado de la *Granta* original inglesa, traductor de portugués y escritor norteamericano Benjamin Moser. Mediante el anuncio para participar en el concurso se reproducía la fórmula puesta en marcha en recientes versiones de *Granta*: en el primer "Best of Young..." los escritores fueron elegidos por el Book Marketing Council; en el segundo, realizado en 1996 la selección se lleva a cabo por la labor investigadora de un jurado que se sirve de la colaboración y recomendación de editores, agentes y críticos;¹⁶³ a partir del segundo tomo de "Best of Young American Novelist" en 2007 se pone en marcha un proceso de suscripción de obras concursantes enviadas por editores y agentes; en el caso de los dos últimos "Best of Young..." en español y portugués de Brasil, los textos son enviados por los propios autores. Ellos mismos son los que optan a su selección como mejores escritores, lo cual no deja de ser controvertido, ya que, aunque parece ser una postura más democrática que las anteriores al ceder el derecho de concursar a los propios autores, ésta selección continúa siendo limitadora. De este modo, por un lado, encontramos autores que cumplirían los requisitos solicitados en el comunicado pero no participaron del mismo, bien debido a la *desinformación* del comunicado o por una *posición de rechazo* ante la fórmula del "(The) Best of Young..."; por otro lado, encontraríamos autores que no podrían haber participado ya que no cumplían los *criterios de selección* propuestos por la revista; y, por último, encontramos aquellos que sí cumplían los criterios y participaron del proyecto pero que fueron sometidos a los criterios subjetivos del jurado en los que se ponían sobre la balanza cuestiones de *valor literario*—entendido en términos de calidad literaria, literariedad—.

¹⁶² Si bien los textos seleccionados vienen de autores que han pasado por editoriales diferentes, el hecho de elegir como uno de los miembros del jurado a Marcelo Ferroni, editor de la editorial Objetiva (Alfaguara) y editorial bajo la que se publica el tomo, indica una parcialidad que puede contradecir la pretensión de independencia del corpus.

¹⁶³ En la crónica realizada por *The Guardian* ("Then and now: Granta's best young British novelists" 2013, s.p), el editor del tomo de "Best of Young British Novelist 2" cuenta cómo se llevó a cabo el proceso de selección: The first problem was how to make sure we had read all the likely books – young writers often have only one available book to consider, and are easily overlooked. Here John's knowledge of what had been published was invaluable. And friends and colleagues were helpful. [...] We had several meetings and talked on the phone. [...] Our discussions were both excited and careful. Finally we made lists, numbering the writers and knocking off the ones with the fewest votes, and then making new lists. We produced a final list that pleased us – some well-known names, some new ones. You always worry about the writers who are – just – left off.

3.2.1. Desinformación

Para el caso de autores que no concursaron debido a la escasa difusión del comunicado y la consecuente *desinformación* sirva como ejemplo la declaración del escritor Victor Heringuer, posteriormente ganador del Prêmio Jabuti 2013, que afirma el desconocimiento del comunicado hasta la difusión que la revista hace de la lista de seleccionados: "Não participei nem soube que existia até que publicaram a revista. Na época, eu ainda não tinha publicado meu primeiro romance, só um pequeno livro de poemas".¹⁶⁴ El anuncio fue realizado en la Flip (Fiesta Literaria Internacional de Paraty) en julio de 2011, seguidamente fue difundido en su web oficial y por algunos medios de difusión nacionales, como el periódico *Globo* (Shirai 2011) o *BBC Brasil* (Carneiro 2012), pero la dificultad de hallar noticias al respecto que se revela de la búsqueda por la web, manifiesta el alcance reducido del comunicado. Como comentábamos anteriormente, en el primer "(The) Best of Young...", la selección se había llevado a cabo a partir de la recomendación del Book Marketing Council; en el caso del segundo tomo dedicado a los mejores británico y el primero dedicado a los americanos, la selección se hizo a partir de un estudio panorámico dirigido por los editores de la revista y por colaboradores externos, editores, agentes y críticos literarios; es a partir del segundo tomo dedicado a los mejores americanos cuando cambia la dinámica, haciendo un llamamiento al envío de textos. Si bien es cierto que el hecho de no contar con un consejo de recomendación externa reduce la posibilidad de una selección subjetiva basada en redes de contactos; también es cierto que fundamentar una selección de mejores escritores en la propia suscripción, hace que el criterio de calidad –"los mejores"– pierda fuerza, al no venir sostenido por un estudio panorámico previo que contemple autores que, como en el caso de las declaraciones de Victor Heringuer, no hayan sido informados.¹⁶⁵

A esta situación se suma el corto espacio de tiempo que los autores tuvieron para preparar un texto y mandarlo a la revista, ya que la noticia se dio a principios de julio y las inscripciones se cerraron a mediados de octubre, tras lo cual el jurado analizó las propuestas durante cuatro meses. El objetivo era tener el anuncio de "(The) Best of Young Brazilian Novelist" en julio de 2012 en aras de conseguir el impulso

¹⁶⁴ Entrevista personal realizada vía e-mail, agosto de 2018.

¹⁶⁵ En este sentido sería interesante abrir una nueva vía de investigación –que sale de los límites de este estudio– sobre el papel de los agentes literarios en este proceso de recepción.

promocional que suponía su lanzamiento en la Flip. Este es un evento realizado todos los años desde 2003 en la ciudad brasileña de Paraty organizada en base al modelo de ferias internacionales de reconocido prestigio, como las FIL de Guadalajara o Frankfurt, en las que se realizan promociones de libros editados recientemente, debates sobre temas literarios, culturales y de actualidad, firmas y lanzamientos de libros. Es decir, la Flip como un punto de encuentro donde editores, agentes, críticos y autores brasileños dialogan y dan a conocer su obra en aras de una proyección nacional e internacional. El corpus que recoge *Granta* está conformado en gran medida por autores que han comenzado su carrera recientemente y/o que han tenido hasta el momento un modo de circulación por medio de pequeñas y medianas editoriales nacionales –7Letras, Livros do Mal, Editora 34, Cosac Naify, Não Editora, Casa de Palavra, entre otras– con un alcance mediático reducido. La Flip sería, pues, el espacio idóneo tanto para hacer el anuncio de la constitución de un tomo de "Los mejores..." en *Granta*; como para, una vez finalizado, dar a conocer la lista de los seleccionados, ya que el evento se ofrece como vitrina de editores, críticos y agentes literarios brasileños, es decir, como un espacio donde impulsar la promoción mercadológica y crítica del tomo y sus autores.¹⁶⁶

3.2. Rechazo

Asimismo, algunos autores no participaron como una posición de *rechazo* manifiesto a la fórmula "(The) Best of Young..." defendida por la *Granta*. Este es el caso de la escritora vencedora del Prêmio Jabuti 2017 Verónica Stigger que, en unas declaraciones realizadas para la *Folha de São Paulo* (Stigger 2012) hacía una crítica ante la estrategia de *Granta* por imponer un "modelo dominante de literatura de língua inglesa" que invisibiliza la diferencia, la diversidad y la experimentación en pro de "um padrão comercial de legibilidade e valor" que se asienta sobre la narrativa: "Não é por acaso que a edição em inglês da revista traz o título "The Best of Young Brazilian Novelist", e não "Brazilian Writers": "afirma-se assim, uma suposta primazia do romance (novel) sobre as demais formas e gêneros, mesmo que para isso seja preciso apresentar contos como se fossem capítulos de romances em andamento"(Stigger 2012, s.p). No obstante, de entre todas estas problemáticas, una de las más controvertidas surge de la propia

¹⁶⁶ En el resumen realizado tras la celebración de la feria de 2018, la FLIP aportaba los siguientes datos sobre el alcance mediático que habían conseguido: "Em 2018, a Flip superou R\$ 300 milhões em valoração de mídia espontânea em jornais, revistas, sites e emissoras de rádio e TV. Dessa forma, a Festa Literária se estabelece como um dos projetos culturais de maior visibilidade midiática do país" (FLIP, 2018).

traducción del título, ya que si bien en inglés este formato se viene denominando "The Best of Young Brazilian (Spanish-Language, American) Novelist", la traducción realizada al portugués quedaría como "Os melhores jovens escritores brasileiros". Verónica Sttiger apunta directamente a una crítica sobre el modelo que viene defendiendo y definiendo a *Granta* desde su primer "Best of Young..." y que supone un ataque directo hacia formas narrativas como el cuento corto, modalidad por la que la escritora resultó ganadora del Prêmio Jabuti 2017. El hecho de proponer a los mejores novelistas mediante extractos que mutilan la novela o mediante cuentos de narradores que son automáticamente designados como novelistas, supone un límite sujeto a criterios de marketing: el espacio de la revista no permite mostrar la novela completa, pero interesa anunciar una novela porque es el formato más consumido, con mejor circulación y visibilidad. No obstante, en el caso del tomo brasileño el "The Best of Young Brazilian Novelist" es traducido como "Os melhores jovens escritores brasileiros", un término que puede parecer más justo, ya que con el término "escritor" en vez de "novelista" la revista parece abrirse a un mayor abanico de géneros y formatos literarios, pero esta denominación, no obstante, no afecta al contenido propuesto por *Granta* Brasil, por lo que no deja de suponer ciertas contradicciones: tradicionalmente este formato de la revista *Granta* ha sido conformado mediante corpus de novelistas,¹⁶⁷ dejando claro el foco que siempre ha tenido sobre el discurso en prosa; con la elección del término "escritor" y no "novelista" la *Granta* Brasil hace una selección de los mejores escritores sin tener en cuenta la poesía, ni el teatro, ni el ensayo, es decir, se estarían colocando a esos géneros literarios en un lugar marginal en la consideración de lo que para *Granta* es ser escritor. En este sentido, es mucho más acertada la solución ofrecida mediante la traducción que *Granta* hace al español de su "The Best of Young Spanish-Language Novelist" a "Los mejores narradores en español", ya que especifica mejor el tipo de literatura que acoge, que puede ser cualquier narración en prosa, tanto cuento como novela.

3.2.3. Criterios de selección

Como principal filtro encontramos las limitaciones que se derivan de los propios *criterios de selección* impuestos para la conformación del corpus. Con base en el

¹⁶⁷ Un término que no es poco contradictorio, ya que en algunos de sus "Best of Young..." se han tenido en cuenta autores narradores pero no novelistas, como es el caso de Philip Norman (tomo 7), que era conocido principalmente por ser el biógrafo de los Beatles mediante una biografía que puede calificarse más como ensayo que como novela.

comunicado de los editores de la revista, realizamos un análisis de las problemáticas y limitaciones derivados de estos criterios selectivos.

a) Haber nacido en Brasil o ser nacionalizado brasileño, lo cual no significaba un sesgo para aquellos autores que habían nacido en otros países y tenían orígenes culturales diferentes. Esto explicaría la diversidad cultural del corpus de autores: algunos de procedencia brasileña nacen en el extranjero como consecuencia del exilio de la dictadura militar a pesar de instalarse en Brasil al poco tiempo de vida, como Tatiana Salem Levy en Portugal y Chico Mattoso en Francia; otros, a pesar de haber nacido en Brasil, tienen raíces familiares y culturales latinoamericanas, como Javier Arancibia Contreras de Chile, Julián Fuks de Argentina y Miguel del Castillo de Uruguay; o el caso de Carola Saavedra que sí nace en Chile y se muda junto a su familia a Brasil como consecuencia de la dictadura chilena. Como veremos más adelante, estos motivos serán utilizados por *Granta* para significar a esta nueva generación brasileña desde su carácter internacional y cosmopolita, clave para la conformación de una nueva marca brasileña para el siglo XXI.

b) Al igual que en otros corpus de *Granta*, la edad de 40 años se convierte en el límite de los considerados como jóvenes (7, 43, 54, 81,123, 139). Los cambios introducidos en el límite de edad en el tomo 97 de los mejores americanos y en el tomo en español, cuya edad se marca en 35, se justifica mediante motivos culturales y sociales que podrían afectar directamente a la estética de la generación de autores proyectada en el corpus: en el caso de la *Granta 97* el principal motivo venía del intento de no repetir autores que ya habían aparecido en listas anteriores y que aún entraban dentro de la franja etaria; en un caso diferente, el corpus en español (113) elegía como límite el 1975, por ser una fecha en la que se pone fin a acontecimientos políticos –dictadura en España–, comienzan otros nuevos –dictaduras en Latinoamérica–, y es el momento en el que se fijan nuevas formas de circulación debido a las relaciones entre literatura y mercado editorial que daban lugar a conexiones transatlánticas entre los diversos países de lengua española, lo que creaba lazos comunes entre ellos: "Many of these writers have not suffered in their own skin the social and moral circumstances that haunted their predecessors" (Miles y Major 2010, s.p). Sin embargo, a pesar de las modificaciones realizadas por estos dos tomos, la edad volverá a ser de 40 años como límite en el último corpus de autores americanos (123), y es en esta línea tradicionalista

a la que se adhiere el corpus brasileño, cuyo límite, 1972, no es justificado por la revista a partir de ningún acontecimiento significativo. Sí es un aspecto valorable como el límite etario se aviene mejor al tomo brasileño que a otros como, por ejemplo, el dedicado a los mejores autores de lengua española: mientras que en este último la edad de los autores era muy cercana a la impuesta¹⁶⁸—lo cual da una impresión forzada con respecto al año límite, 1975—, en el caso de los autores brasileños la edad se encuentra mejor repartida, dando una sensación menos forzada con respecto a la franja fijada. De este modo, en el caso del tomo sobre los mejores brasileños ningún autor llega al límite de edad impuesto; solo dos autores tienen menos de 30 años; la que menos, 21; todos los demás oscilan con edades muy diversas en la treintena.

c) El envío de una propuesta en prosa. Este criterio entabla una relación directa con la crítica realizada por Verónica Stigger, en la que identificaba en la elección de la prosa como género literario y en la presentación de los autores como novelistas una sumisión al mercado y a un modelo que privilegiaba el consumo por delante de la experimentación artística. El hecho de que seleccionen a los mejores jóvenes novelistas brasileños a partir de una muestra en prosa es contradictorio cuando algunos de ellos habían destacado en el ámbito literario y cultural por otros proyectos diferentes a la creación novelística: Laura Erber, aunque ya había escrito cuentos y ensayos en diversas revistas —como apunta su biografía aportada en la web de la editora Companhia das Letras—, la mayor parte de sus publicaciones eran de poesía, cuatro libros, uno de ellos finalista del Prêmio Jabuti en la categoría poesía; o autores como Cristhiano Aguiar o Miguel del Castillo habían publicado sólo cuentos hasta el momento; otras, como Vanessa Barbara, aunque ya había publicado una novela, habían destacado en otros géneros como el reportaje, siendo galardonada en dicha categoría con el Prêmio Jabuti. Esto, tal y como indicaba la crítica de Verónica Stigger, limita el modo en que la literatura se entiende y marginaliza no solo otros géneros literarios sino la experimentación surgida del diálogo y la fusión entre ellos; asimismo, limita el modo en que los autores son significados, ya que muchos de ellos, más que novelistas, son escritores que oscilan entre varios géneros o, como muestra nítidamente el caso de Laura Erber,¹⁶⁹ artistas que alternar entre varias experiencias creadoras.

¹⁶⁸ El autor que menos edad tenía era Rodrigo Hasbún con 29, el resto tenían entre 32 y 35 años.

¹⁶⁹ Además de escritora, se ha destacado con el premio Nova Fronteira por la mejor adaptación libre de la obra de João Guimarães Rosa con el video "Campo Geral", además es artista visual como demuestran sus

d) De los 247 concursantes, solo veinte pudieron ser seleccionados. De este modo, la revista *Granta* continúa reproduciendo la limitación del número de seleccionados cuya efectividad ya se había puesto en duda en ediciones anteriores; en el tomo 3 de "Best of Young American Novelist", se señala una autocrítica realizada por el jurado de la primera edición de mejores jóvenes americanos sobre la cantidad límite de autores que debían elegir:

It seems to me that we could make up another issue of *Granta* entirely of writers who aren't in this one, and lose nothing in quality. The idea of choosing twenty writers to represent a generation makes some sense in your country, but in ours, immense as it is, and teeming with young writers, such a process mainly exposes the biases of the judges, my own included. (Rausing 2017, s.p)

Del mismo modo, en *The Guardian* el editor del segundo tomo de "Best of Young British Novelist" confesaba como, con el tiempo, se había arrepentido de no haber agregado algún autor más a la lista: "We decided that we had to stick to our careful decision – there was no one, by then, whom we wanted to displace. I think now we should just have added him to the 20 and made 21" ("Then and now: *Granta*'s best young British novelists" 2013, s.p). Este será el caso de tomos como el mencionado "Best of Young American Novelist 3" con 21 seleccionados o el tomo de "Los mejores jóvenes narradores en español" con 22 autores. Siguiendo el argumento de Tobias Wolff, del que se hace eco *Granta* en el tomo 139, el hecho de elegir un número determinado de autores en un país con unas dimensiones, número de habitantes y características culturales determinadas (Reino Unido), no es extrapolable a otro país con otras dimensiones, habitantes y características diferentes (Rausing 2017, s.p), y aún más cuando se refiere a un caso lingüístico y no nacional como el "The Best of Young..." en español; y aunque se realicen pequeñas modificaciones en el número de elegidos, añadir un nombre más o menos a la lista tampoco modifica sustancialmente la negación implícita que el corpus conlleva de todos aquellos escritores que no han sido elegidos.

e) Haber sido publicado anteriormente por alguna editorial con por lo menos un cuento. Esto por un lado reafirma la labor de la revista como visibilizadora de autores,

diversas instalaciones, exposiciones y películas en museos y centros de arte nacionales e internacionales, como Centro de Arte Le Plateau en París o el Museo de Arte Moderno de Río.

más que como descubridora, y perpetúa de este modo el vínculo con el mercado editorial que ya venía reproduciendo desde sus inicios: recordemos que uno de los principales agentes a los que se dirigían el primer y el tercer tomo era a las editoriales, sobre las que colocaba la responsabilidad de la renovación del campo literario, surgiendo la estrategia "(The) Best of Young..." como una suerte de vitrina de recomendaciones para estas editoriales. No obstante, no todos los autores han experimentado una misma circulación y visibilidad. Así, según los datos bibliográficos aportados por *Granta*, por un lado, tenemos a autores con un largo recorrido editorial, como Antonio Prata con nueve libros publicados, Michel Laub con cinco novelas; Ricardo Lisias, también con cinco novelas publicadas y dos colecciones de cuentos; o Carola Saavedra con cuatro; en el otro extremo, encontramos autores como Luisa Geisler, con un solo libro de cuentos publicado o a Miguel del Castillo, que antes de la selección por *Granta* había participado con cuentos en algunas antologías. Asimismo, la editorial tampoco se convierte en filtro necesario, de este modo, si hacemos un rastreo en la web de las publicaciones previas de estos autores, vemos que hay algunos que han pasado por pequeñas editoriales –*Não editora*, *Cosac Naif* o *7Letras*– y otros que se han convertido en autores prácticamente asociados a editoriales de mayor visibilidad –*Rocco*, *Objetiva*, *Alfaguara*, *Globo*, *Record* y *Companhia das Letras*–. Cabe tener presente, no obstante, que hasta seis autores habían publicado previamente por *Companhia das Letras* y hasta cuatro en *Record*, siendo las dos editoriales más presentes en la carrera previa de estos autores, lo que indica que la mayor parte de ellos ya contaban con cierta visibilidad dentro del espacio nacional; muy pocos habían circulado solamente por vía de pequeñas editoriales –*Javier Arancibia*, *Laura Erber*, *Vinicius Jatobá*, *Cristhiano Aguiar* o *Miguel del Castillo*– pasando algunos de ellos a ser publicados por otras de mayor visibilidad tras la edición en *Granta*: por ejemplo, *Laura Erber* publicará una novela dentro de la editorial *Alfaguara*, aunque posteriormente continúe publicando otras de sus obras en editoriales de menor visibilidad –*E-Galaxia*, *Companhia das Letrinhas*, entre otras–; o *Javier Arancibia* y *Miguel del Castillo* también comenzarán a publicar en *Companhia das Letras*. Esto quiere decir que *Granta* actuaría no solo como un *gatekeeper* internacional –como nos detendremos a analizar más adelante– sino también nacional, al servir como puerta hacia editoriales de mayor visibilidad.

f) Aunque no sea un criterio explícito señalado, la cuestión del género de los autores se impone como un factor selectivo que en el que hemos de detenernos en tanto es un desequilibrio que viene reproduciéndose desde los primeros "Best of Young...". De todos los corpus realizados hasta el momento, sólo uno de ellos, el último corpus de mejores jóvenes novelistas americanos (139), cuenta con una mayoría de mujeres sobre hombres, una modificación que la propia editora del tomo, Sigrid Rausing, interpreta en la introducción como una suerte de progreso. Hasta el momento, la cuestión del género había sido pasado por alto en la selección de los mejores escritores. En el análisis cuantitativo que Fischer (2014)¹⁷⁰ realiza sobre "los mejores" brasileños de *Granta*, el autor realiza una comparación entre esta antología y otras realizadas anteriormente como la de Nelson de Oliveira, *Geração 90: manuscritos do computador* (2001) e Italo Moriconi, *Os cem melhores contos brasileiros* (2000), con respecto a las que percibe un aumento de la presencia femenina: "hay 30% de mujeres en el grupo, frente al 12% y 6% de las dos antologías anteriores" (225). Esta desigualdad es importante tenerla en cuenta ya que, aunque no apunta directamente a un criterio selectivo, es un factor que está presente en la representación que *Granta* hace en su antología de "los mejores escritores", eminentemente protagonizada por hombres: 14 hombres frente a 6 mujeres.

Es difícil encontrar un motivo claro al protagonismo de los hombres frente al de las mujeres, ya que puede entenderse como un reflejo del contexto socioeconómico y político que afecta directamente sobre el panorama literario. Ya mencionamos como en una entrevista realizada por *The Guardian*, Buford narraba la inseguridad y responsabilidad que significaba elegir a una serie de mejores escritores, e indicaba que el criterio de la edad podía haber afectado directamente a una presencia masculina superior frente a la femenina:

Determining the 20 best writers under 40? This was different. This was an exercise in fear. The challenge is not who you put in. It is who you have left out. Even now, when I look at these lists, what I see is who is not there. So does AS Byatt. She was now one of the four judges. Had such a list been compiled when she was starting out, Antonia conceded, she wouldn't have been on it. A woman

¹⁷⁰ Además de la cuestión genérica, los datos aportados por Fischer son interesantes en tanto apuntan a otros sesgos que no quedan expuestos directamente por los criterios selectivos de *Granta*: como el lugar de origen, que revela una minoría de autores del norte de Brasil, una mayor cantidad de autores metropolitanos, principalmente paulistas, el currículo previo de los autores, o aspectos en común de las tramas de los textos. Uno de los datos que no son tratados por Fischer y que se revela tan importante como la cuestión de género, es la cuestión racial, que abordaremos más adelante en el momento de la (re)significación construida por *Granta* en los que respecta a la invisibilidad de una literatura marginal en el corpus.

who has children isn't going to get to her good work until her fifth decade. ("Then and now: Granta's best young British novelists" 2013, s.p)

Esta circunstancia imbrica directamente con la cuestión del valor literario –entendido como calidad literaria– como eje selectivo principal, y el reconocimiento por parte de los propios editores de las limitaciones que conlleva elegir un corpus basado en "los mejores".

3.2.4. Calidad/valor literario

Roberto Feith, director de la *Granta* Brasil, declara como la selección se hizo a partir de una premisa eminentemente cualitativa: “Os textos escolhidos foram selecionados exclusivamente com base em sua qualidade literária. Questões como o estado de origem, quais editoras já publicaram os autores, nada disso foi considerado. A única coisa que contou foi a qualidade dos textos” (“Granta divulga seleção de 20 escritores brasileiros” 2012, s.p). Ahora bien, esto nos llevaría a preguntarnos cómo medir la calidad literaria; si bien, como venimos mencionando, el valor simbólico acumulado a partir de dispositivos de legitimación –que van desde editoriales, pasando por la crítica académica, hasta el sistema de premios– no es un indicativo necesariamente vinculado a la literariedad de un texto, sí son tenidos normalmente como instrumentos de legitimación valorativa.

El valor simbólico venía siendo confirmado por parte de diversos premios y reconocimientos que casi todos los autores seleccionados por *Granta* habían experimentado anteriormente, tan solo cuatro de los veinte autores no habían ganado o quedado finalistas de algún premio literario –Antonio Prata, Antonio Xerxenesky, Leandro Sarmatz, Vinicius Jatobá–. Algunos acumulaban un importante capital, como es el caso de Michel Laub –los premios Brasilia, Bravo!, Bradesco y Erico Verissimo–, Tatiana Salem Levy –Premio São Paulo, Prêmio Jabuti y premio Zaffari & Baourbon– o Carol Bensimon –Premio São Paulo, Jabuti y Bravo–. El hecho de que *Granta* señale publicaciones previas y premios literarios, principalmente el Jabuti –de mayor reconocimiento en Brasil a nivel literario (web Prêmio Jabuti)–, parece servir como indicador de valor simbólico, que es aquí utilizado en tanto calidad/valor literario –“(The) Best of Young...”–. De este modo *Granta* serviría como un espacio de confirmación para los autores que ya habían sido reconocidos simbólicamente y una

primera legitimación para aquellos que aún no habían pasado por el reconocimiento crítico de ningún premio literario.

No obstante, entre estos autores encontramos el caso de algunos que sí habían sido legitimados anteriormente, que sí envían propuesta de participación y que no son elegidos entre esos mejores narradores. Uno de estos casos es el de Santiago Nazarian, que en 2003 había ganado el premio Fundação Conrado Wessel de Literatura con una de sus primeras novelas y en 2007 fue elegido como uno de los escritores jóvenes más importantes de Latinoamérica por el jurado del Hay Festival en Bogotá. Ante la respuesta de rechazo por el jurado de *Granta*, el autor hace una crítica mordaz al corpus en una sección de su blog personal en el que reseña algunas obras de actualidad a través de entrevistas coloquiales a otros escritores. Una de sus principales críticas va dirigida al formato de selección de *Granta*, basado en criterios que se vuelcan sobre un solo texto y la formación curricular del escritor, lo que da lugar a una selección que, si bien él destaca como "indiscutible", sin "osadía" y sin grandes sorpresas, acaba dando una imagen institucionalizada de los escritores elegidos: "Muita gente com instituições por trás, né? E nós que estamos sós... Achei bacana que o Cristhiano Aguiar está. Que não é tão conhecido, e é um menino talentoso. Mas nada de surpresas. Todo mundo acadêmico, hétero, vestidinho de escritor. O importante é isso, PARECER bom escritor" (Nazarian 2012, s.p). Asimismo compara la selección con otras como la coordinada por Nelson de Oliveira, que puso nombre a una nueva generación de autores para el siglo XXI, *Geração Zero Zero*, en la que el propio Santiago Nazarian estaba incluido al igual que otros compañeros de la generación que han sido posteriormente galardonados por la crítica y no formaban parte de los mejores escritores seleccionados por *Granta* –sirvan de ejemplo Verónica Stigger o Ana Paula Maia–. De la *Geração Zero Zero* surgió una antología conformada por una *Geração Subzero*, donde se seleccionan todos aquellos escritores que, según el coordinador de la antología Felipe Pena, no formaban parte del corpus elitizado por la crítica que sí había sido elegido por la antología anterior; de igual modo, también hubo reacciones ante la selección de *Granta* mediante un blog *Off Granta* –hoy en día inexistente– en el que se propuso exponer aquellos textos enviados que no habían sido seleccionados, disponiéndolos de este modo a criterio subjetivo del público.

No es de extrañar que una de las primeras informaciones que muestra el corpus de *Granta*, tanto en su versión brasileña como en inglés, sea la formación del jurado elector, ya que el valor simbólico acumulado que portan y el título que reciben serían

formas de legitimación de su ejercicio valorativo. En este sentido la invisibilidad del resto de los textos no seleccionados se torna una pieza fundamental en la constitución del crédito que sobre ellos se deposita, ya que *Granta* se sirve del "desconocimiento" del público sobre los textos como forma de ejercer su criterio de autoridad; según Bourdieu, esta lógica del "desconocimiento" permitiría el sostenimiento y evolución del campo literario (1995, 256).¹⁷¹ En el análisis que hacíamos de la estrategia "(The) Best of Young..." puesta en marcha por la original inglesa, veíamos como una de las principales armas en la legitimación del corpus era la posterior legitimación de los mismo autores que lo integran. Esto genera a su vez un "tendón de Aquiles" que apunta hacia la *deslegitimación* de la propia revista, que se manifiesta en base a dos formas de ataque: por un lado, la operación puesta por *Off Granta*, que consistía en visibilizar los textos no seleccionados para abrir la posibilidad de aplicar el criterio subjetivo del público –una forma de ataque al "desconocimiento" como modo de ejercer la autoridad de *Granta*–; y, por otro lado, la legitimación por parte de la crítica de otros autores que, cumpliendo con los requisitos de juventud y producción novelística impuestos por la selección, no llegan a formar parte del corpus por no ser "los mejores", según el criterio de calidad literaria del propio jurado. De este modo, se desvirtúa a la revista y al jurado que la representa, y se exhiben los límites que entraña la articulación del proceso selectivo.

El surgimiento de un corpus como resultado de la selección de otro corpus puede entenderse como la manifestación de un estado de tensión por obtener visibilidad, legitimación y una posición privilegiada dentro del espacio literario, es decir, aquello que Bourdieu refiere como estado de lucha permanente dentro del campo y que da lugar a las diferentes generaciones de autores, en las que muchos de ellos se apoyan en la fórmula del "no-éxito" (Bourdieu 1995, 324). No obstante, es interesante remitirnos de nuevo a los presupuestos de Rancière, ya que nos sirve de guía para identificar en este (contra)corpus una "distorsión" no tratada: el blog *Off Granta*, las críticas de Santiago Nazariano las de Verónica Sttiger frente a *Grant* como actos políticos que manifiestan un estado de litigio y que persiguen la visibilización de nuevas voces que han sido excluidas. Como afirma Rancière, la persistencia de la distorsión es infinita –y va más

¹⁷¹ "En materia de magia, no se trata tanto de saber cuáles son las propiedades específicas del mago, o de los instrumentos, de las operaciones y de las representaciones mágicas, sino de determinar los fundamentos de la creencia colectiva o, mejor aún, del *desconocimiento colectivo*, colectivamente producido y mantenido, que es la base del poder del que el mago se apropia: si, como señala Mauss, resulta «imposible comprender la magia sin el grupo de magos», es porque el poder del mago es una *impostura legítima*, colectivamente desconocida, por lo tanto reconocida (1995, 256)

allá de cualquier lucha de clase a la que pueda remitir una teoría del campo como la de Bourdieu¹⁷², no obstante, el hecho de que no sea zanjable –mediante un compromiso entre las partes– no implica que sea intratable. Esto se haría mediante "dispositivos de subjetivación que la hacen consistir [la distorsión] comorelación modificable entre partes, como modificación incluso del terreno sobre el cual se libra el juego" (Rancière 1996, 57). Ese tratamiento entre unas partes visibles y otras silenciadas "excede todo diálogo de intereses respectivos así como toda reciprocidad de derechos y deberes", ya que implica "la constitución de sujetos específicos que toman a su cargo la distorsión, le dan una figura, inventan sus nuevas formas y sus nuevos nombres y llevan adelante su tratamiento en un montaje específico de demostraciones: de argumentos 'lógicos' que son al mismo tiempo reordenamientos" de lo visible y lo invisible (1996, 57).

El problema que identificamos con cada aparición de un nuevo tomo de "(The) Best of Young..." y de las críticas que de ahí de derivan, aunque revelan un estado de litigio, es que no es tratado mediante la asignación de nuevas subjetividades que sean capaces de abordar esa "distorsión": es cierto que surge un blog *Off Granta* que subjetiviza esa "distorsión", pero esto no modifica nada porque el problema no radica en la subjetivación de los que no son visibilizados –que también es importante como forma política de reivindicación– sino en la que *Granta* da a sus autores seleccionados, "(The) Best of Young...", ya que continúa reproduciendo y exponiendo un mismo estado de litigio que no cambia ni se soluciona,¹⁷³ ni con la modificación del número de elegidos, ni con la edad, ni con una igualdad mayor de género –veíamos como se iban produciendo estos cambios en algunos de los tomos–. En el último tomo de "los mejores americanos" la editora suscribe las declaraciones aportadas por Tobías Wolff varios años antes, cuando participó como jurado del tomo 54:

It seems to me that we could make up another issue of *Granta* entirely of writers who aren't in this one, and lose nothing in quality. [...] Which isn't to say that our list is not a fine one. It is. And on it you will find many writers of eccentric and even visionary gifts . . . We read a great number of good books, and drew attention to some of them, and gave occasion for aficionados to

¹⁷² Para Rancière el propio concepto de "clase" ya es en si mismo la atribución de un estatus y rango particulares; la clase, en un sentido político, puede entenderse como "un operador de litigio, un nombre para contar a los incontados, un modo de subjetivación sobreimpreso a toda realidad de los grupos sociales", es decir, es un poder de "desclasificación de las especies sociales, de esas 'clases' que llevan el mismo nombre que ellas" (107).

¹⁷³ Solucionar no significa zanzar, el problema de la desigualdad no es zanjable, como afirma Rancière, pero sí es posible un tratamiento de esa desigualdad que no continúe reproduciéndolas de la misma forma de manera infinita.

celebrate their own neglected favorites by ridiculing our list. I'm proud of the unsatisfactory, incomplete job we did, and hope that its incompleteness, by stimulating outrage and disbelief, will awaken others to the wonderful range and vitality of the writers now coming into the fullness of their powers. (Wolf por Rausing 2017, s.p)

Hacer presente las limitaciones que implica realizar un corpus basado en un filtro con la calidad literaria como eje principal, y exponer, asimismo, el litigio que conlleva, no es un acto político en tanto no soluciona la desigualdad de voces que genera. La propia fórmula en sí, la subjetivación de los autores sobre la denominación "(The) Best of Young..." ya implica una negación de las partes, ya que no se enuncia a ella misma como una muestra narrativa literaria que se sabe limitadora, sino que se presenta como *la mejor* literatura de un determinado espacio.

3.3. Propuesta de significación: ¿una generación diversa?

Hasta el momento, hemos tomado como medida de referencia valorativa –calidad literaria– utilizada por Granta como criterio selectivo el valor simbólico acumulado –por medio de premios y publicaciones previas principalmente–; no obstante, cabe recordar que rechazábamos la posibilidad de reducir la calidad literaria al valor simbólico que la legitima. En este sentido, sería interesante dar cuenta de la (re)significación que *Granta* hace de esta nueva literatura, en aras de: por un lado, desentrañar qué características estéticas y estilísticas –como indicios de calidad– el jurado ha identificado como propios de esta nueva generación de autores; y, por otro, determinar la influencia que este *gatekeeper* ha tenido en la conformación de una marca de exportación literaria, que haya afectado en la (re)presentación y (re)significación de esta literatura en el espacio español. Hemos de tener en cuenta que en nuestra consideración teórica el *gatekeeper* quedaba definido como un dispositivo que influye "en los procedimientos de creación y circulación de literatura «latinoamericana» en el sistema mundial, esto es: en la percepción y formación del gusto; así como en los mecanismos de consagración" (Gallego Cuiñas 2018a, 3). Por lo tanto, el *gatekeeper* como un mediador de obras y autores que actúa sobre: su publicación internacional –valor económico–, su legitimación y consagración literaria –valor simbólico–, y sobre la significación que determina y modifica su horizonte de expectativas en otros espacios de circulación –cuestión que veníamos gestionando como una suerte de balanza de valor literario–¹⁷⁴.

¹⁷⁴ Hemos de insistir que no forma parte del objetivo de esta investigación construir un termómetro de literariedad o de valor literario, tan solo determinar cómo las características que significan a una obra en

En una entrevista realizada para la *BBC Brasil*, el editor de la *Granta* original, John Freeman, definía a los autores seleccionados como representantes de una nueva generación: "A lista tem muitos significados, mas o principal é apresentar uma geração de escritores. Aqui está uma geração que, esperamos, todos no Brasil e agora no mundo vão ler nos próximos anos. É uma chance de debater essa lista, analisar esse trabalho"(Días Carneira 2012, s.p). El editor destacaba algunas características homogeneizadoras de esa generación que pondría distancia con respecto a otras anteriores:

Essa é uma geração que cresceu em grande parte fora da ditadura militar, em tempos de oportunidades crescentes e de desenvolvimento econômico, de movimento para a cidade e tendência ao cosmopolitanismo. Esses são autores que viveram ao redor do mundo e que estão absorvendo influências não apenas da América Latina ou do Brasil, mas de escritores do mundo todo. Eu encontrei um enorme frescor na escrita, uma inquietude com a forma, um foco na família como um ponto central que orienta a vida, algo que em algum grau pode ser semelhante a autores do passado. (Días Carneira 2012, s.p)

Estas declaraciones dan una serie de claves sobre la marca generacional que va a construir *Granta* mediante su tomo. En la introducción ofrecida tanto en la versión inglesa como en la brasileña se presenta un análisis que desarrolla de forma más exhaustiva las afirmaciones de Freeman. Aunque las versiones inglesa y brasileña conforman un diálogo muy similar, hay aspectos que son reformulados de una versión a otra, lo cual apuntaría directamente a una cuestión de recepción: diferentes lenguas, diferente público, diferente horizonte de expectativas. Esta diferencia entre las dos *Grantas* encuentra su razón en su doble –o múltiple– forma de articulación como *gatekeeper* internacional; al inicio hacíamos referencia a la reflexión de Marlíng (2016) sobre el carácter dual del *gatekeeper*, siempre situado en dos contextos diferentes, el de origen y el de recepción:

This is not something that writers work at. But gatekeepers acquire, develop, and then exploit a double cultural competence, a mastery of two sets of cultural information, in the use of which they become aware of cross-cultural

un determinado espacio (brasileño) corren el riesgo de modificarse sustancialmente o vaciarse en su proceso receptivo hacia otro espacio (español). Esto es lo que ocurría en el caso de la obra de Ferréz que, como analizábamos, se veía despojada de sus características originales; afectando así directamente a su construcción literaria (literariedad) y, por tanto, de su valor/calidad literaria –que no pretendemos prescribir–.

discrepancies. This discrepant awareness alerts them to a quality of one culture or literature that “could be valued” in a second culture or language. (2016, 5)

De este modo, en la labor que *Granta* adquiere como dispositivo de visibilización y significación de autores, encontramos trazos comunes sobre los que inciden ambas versiones y que configuran estéticamente esa nueva generación. Sobre estos trazos, no obstante, vemos como se producen algunas reformulaciones que ponen distancia entre las dos versiones lingüísticas. No podemos hablar, no obstante, de una negación entre ambas versiones sino de una reformulación que se hace presente en el capítulo introductor de ambos tomos. Cabe analizar la significación de *Granta* atendiendo a estas diferencias, en aras de determinar si hay variaciones sustanciales en la conformación de una marca nacional brasileña y otra internacional; asimismo, tenderemos lazos entre las significaciones que veníamos presentando en el capítulo anterior y las constituidas por *Granta*, como forma de desentrañar el papel que la revista ha tenido en el relato internacional, específicamente español, en torno a una nueva generación de autores brasileños signada por una marca común.

Una de las diferencias más evidentes es la introducción de la *Granta* inglesa apelando a Jorge Amado –ausente en la brasileña– como referencia literaria a partir de la que presentar a la nueva generación de autores: "The writer Jorge Amado, when speaking of the potential of Brazil, said we are a continent rather than a country. The work of these writers is part of the diversity and scope that Amado perceived" ("The of Young Brazilian Novelists" 2012, s.p). Aunque esta referencia tenga como propósito acabar con el estereotipo de literatura brasileña y ampliar la visibilidad de Brasil como un "continente" diverso y lleno de contrastes, citarlo de nuevo a él en vez de a otra figura de referencia menos visible internacionalmente, hace que *Granta* se amarre de nuevo a un estereotipo que asocia la literatura brasileña a la literatura de Jorge Amado. Mientras que la *Granta* Brasil, publicada por la Editora Objetiva (Alfaguara) en portugués tiene un público eminentemente brasileño, la *Granta* inglesa escribe para un público más amplio, cuya referencia sobre la literatura brasileña ha sido en gran medida determinada por el protagonismo –tanto en su (re)presentación como (re)significación– que internacionalmente ha tenido el autor bahiano, en comparación a otros autores anteriores y posteriores. No es de extrañar que la revista inglesa se sirva, por tanto, de esta referencia internacional como símbolo de autoridad que justifica, mediante la afirmación de Brasil como continente, una nueva generación de autores más diversa que

aquella que venía significándose a nivel internacional monopolizada por la estética regionalista representada por Jorge Amado.

Además de esta, encontramos otras diferencias que ponen distancia entre la versión inglesa y la brasileña en la manera de significar esa nueva generación de autores. No obstante, estas pequeñas diferencias vienen articuladas en torno a una serie de características comunes, entre ellas, la *diversidad* como aspecto en el que ambas revistas inciden del mismo modo. Esta es una característica que viene a reproducir aquella heterogeneidad que Schøllhammer y Resende identificaban como propias de los autores que estaban renovando la literatura brasileña, y que impedía en gran medida su homogeneización estética. También coincidiría con aquel eslogan propuesto el comité organizador¹⁷⁵ para los eventos en que Brasil fue invitado de honor –Feria del Libro de Frankfurt (2013), Feria de Boloña (2014), Salón del Libro de París (2015)–: "Brasil: um país cheio de vozes". Por lo que podemos afirmar que *Granta* (2012) fue uno de los primeros proyectos en proyectar una marca brasileña basada en la diversidad, que ya venía siendo debatida por la crítica brasileña.

Ya veíamos una cierta diversidad en las edades y carreras literarias, sobre los que el tomo coloca énfasis desde el primer momento:

This selection includes authors who range from the most well-known writers in Brazil to the ones who have published only a few stories in anthologies and are now working on their first collections. [...]. The oldest of our authors were born in 1973. The youngest, Geisler, the author of a collection of short stories and a novel, both of which won the SESC Prize for Literature, was born in 1991. (Feith y Ferroni 2012b, s.p)

De este modo, la edad y los premios y las publicaciones como forma de legitimación literaria se convierten en la forma de presentación de los autores: no se tiene en cuenta el lugar de nacimiento, ni la formación académica, ni la "raza", ni la clase económica y social, que tan importante eran para la consideración de una literatura marginal. Para *Granta* la diversidad vendría atravesada principalmente por la producción estética y temática de los autores: "Taken as a whole, the twenty texts form a surprising mosaic of styles and themes" (Feith y Ferroni 2012b, s.p). Cabe hacer un

¹⁷⁵ Recordamos que se creó un comité organizador específico para los eventos en los que Brasil fue invitado de honor: conformado por el Ministério da Cultura (MinC), Ministério das Relações Exteriores (MRE), Fundação Biblioteca Nacional (FBN), Fundação Nacional de Artes (Funarte) y Câmara Brasileira do Livro (CBL), así como un consejo directivo conformado por los directores de los respectivos órganos (cfr. apartado de noticias de la página web del gobierno de Brasil)

análisis detallado de cuál es esa diversidad a la que apela *Granta*, ya que, como habíamos visto anteriormente, también el eslogan para las ferias literarias había sido criticado por construirse como falsa diversidad, ya que se contradecía principalmente en la selección de autores que habían representado a Brasil en tales eventos. Asimismo, tenemos en cuenta las tres propuestas teorizadas por Resende –a partir de las que establecíamos un diálogo con otros críticos que habían analizado la literatura brasileña del presente–, como punto de referencia a partir de las que determinar las diferencias que hay en la consideración de una generación "diversa" por parte de *Granta*.

3.3.1. Diversidad estilística

Con respecto al estilo, las dos versiones inglesa y brasileña de la revista enfatizan el "vigor e apuro estilístico –acerto nos detalhes, a busca por uma linguagem coesa, o desenvolvimento cuidadoso de personagens" (Feith y Ferroni 2012a, 6). Sin embargo, si volvemos la mirada hacia los textos que antologa, percibimos como estas características estilísticas que *Granta* identifica como elemento unificador no atraviesan todos los textos: es cierto que hay un estilo narrativo cuidado que se diferenciaría de aquel que habíamos visto como propio de la literatura marginal, mediante la referencialidad de una realidad a partir de un el estilo más "espontáneo" que da una impresión "menos cuidada"; pero también es cierto que no en todos ellos hay el mismo acierto en los detalles, ni la misma pretensión por un lenguaje coherente ni el mismo nivel de desarrollo en los personajes, como indica *Granta*. Así, podemos ver textos como el de Luisa Geisler, "O que você está fazendo aqui?",¹⁷⁶ donde la ruptura de la coherencia de las frases y párrafos es clave para construir el sentido de la obra, donde la claustrofobia por la serialidad de una cotidianidad laboral acelerada se convierte en el eje del relato:

Degrau depois de degrau. O degrau desce, mas eu subo, mas cansa, e tem que ser rápido, corre, mais rápido, mala pesa, licença, pessoa, entschuldigung, excuse-me, sorry, mais rápido, a Meike na minha frente, ela corre, eu corro, as pernas doem, cansa, cansa, eu nunca vou chegar, corre, a escada desce, eu tenho que subir, e sobe, ar, ar, ar, sufoca, a escada desce, eu não vou, chego. (Geisler 2012, 61)

¹⁷⁶Debido a motivos que no hemos podido determinar, tanto el cuento de Luisa Geiser como el de Ricardo Lisias son diferentes en cada versión: en la *Granta* brasileña es el cuento "O que você está fazendo aqui?", en la inglesa es "Lion"; en el caso de Ricardo Lisias, la versión brasileña presenta su cuento "Tólia", mientras que la inglesa "Evo Morales".

En el caso de otros autores, será el cuidado por el detalle el que cobre mayor relevancia, si entendemos este detalle como la referencia a pequeñas fracciones temporales o espaciales que en conjunto van armando de sentido al texto; este sería el caso de Carol Bensimon, donde una mención sutil y aparentemente accidental al cabello de la protagonista en medio del primer párrafo del cuento se torna la clave de la cadencia final del texto: "Tu mudou o cabelo', eu disse, olhando de relance para a franja dela. Julia respondeu: 'Há mais ou menos dois anos, Cora'. Nós rimos enquanto subíamos a serra. Isso foi o começo da nossa viagem" (Bemsimon 2012, 185). Añade al final del relato:

Era como se você passasse meses cogitando pintar o cabelo de azul, e de repente percebesse que tanto tempo cogitando, analisando, imaginando tinha acabado por satisfazer por completo o seu desejo de rebeldia. Assim, a viagem ficava para outra hora a uma distância segura da decepção, afinal ter o cabelo azul talvez não fosse um grande rompimento com o status quo e os lugares desinteressantes talvez fossem somente lugares desinteressantes, nada mais[...].(196)

En otros cuentos, la descripción de los personajes adquiere un lugar preponderante con respecto a otros aspectos de la narración, como en el caso de Julián Fuks, donde la ideología política y la moral confluyen en los personajes, tornándose el elemento central del desarrollo argumental. Sebastián, víctima de las torturas y el exilio de la dictadura argentina, vuelve de São Paulo a Buenos Aires para reunirse con su familia, donde revive mediante una discusión familiar los fantasmas de la represión. Sebastián escucha las opiniones de su tía, que defiende la postura opresora de la dictadura, mientras que Sebastián se ve de nuevo encarcelado por la imposibilidad de ser escuchado:

Tão rápido aquele rosto impávido passa da indiferença à mais conspícua raiva. Seus olhos incadescem em brasa, as pupilas se dilatam como se a cegassem, a boca define uma nova caraça a cada sílaba pronunciada. Sua mão direita vibra, erguida a meia altura, e o indicador em riste ponta cada sentença exclamada. Tão fácil ela imprime seu domínio sobre o diálogo, Sebastián avalia entre repellido e admirado, tão ágil sua transição ao assunto que lhe é mais caro, e agora ela recita uma lista de ministros e demais apossados, pessoas que em se julgamento, não mereceriam sequer o salário de subalternos, o cargo de motoristas e facineiras de palácio. (Fuks 2012, 116)

En este sentido, comprobamos que hablar del estilo narrativo en base a trazos que definen a todos los autores acaba resultando una suerte de generalización, más aún después de haber caracterizado a los autores sobre el eje de la diversidad. En ese sentido, a diferencia de la *Granta* inglesa, la *Granta* Brasil desarrolla con más detalle las diferencias estilísticas entre los textos: "da narrativa mais tradicional aos parágrafos curtos e numerados de Michel Laub, às mudanças de registro de Cristhiano Aguiar, às duas histórias em paralelo de Emilio Fraia. Um dos autores selecionados, Antonio Prata, desenvolve um trabalho consistente como cronista, gênero de inequívoca importância na literatura nacional" (Feith y Ferroni 2012a, 7). Es decir, la *Granta* inglesa no parece unificar dentro de un mismo estilo a todos los autores, sino que propone ejemplos diferenciales como muestra de esa diversidad estética.

En esta descripción estilística vemos como se produce un vaciamiento con respecto a la significación que recibía por parte de la crítica; en el capítulo anterior advertíamos que uno de los diálogos más potentes que venía significando a esta nueva literatura era la experimentación literaria con otras prácticas artísticas o documentales. Sin embargo, no se hace mención alguna al "realismo rasurado" que proponía Resende, y que se vinculaba en ciertas formas con el "novo realismo" de Schøllhammer y con las formas de "arte inespecífico" al que hacía referencia Garramuño. De entre estas estéticas, aquella que podríamos identificar en algunos de los textos—a pesar de no ser mencionado por *Granta*—es la de "realismo rasurado" teorizado por Resende, que podría verse en Julian Fuks —por seguir con el ejemplo anterior— donde la referencialidad de espacios, personas y hechos históricos sirven como marco de una estructura realista que parece querer narrar ciertos hechos que, no obstante, se desdibujan, se vuelven líquidos por la acción ficcional que los transforma: el dictador Jorge Videla parece estar presente a lo largo de toda la cena como un personaje real que actúa como motor de protesta por parte de Sebastián en contra de las opiniones de su tía, pero también actúa como motor de miedo que despierta sus recuerdos sobre la tortura; es un personaje histórico —entre otros que son aportados como registros documentales en el texto— que se muestra como real, presente en la escena; sin embargo, parece perder solidez a lo largo del relato hasta el punto en que no logramos saber si es un personaje real presente en la escena o la encarnación de la historia, que actúa como marco del encuentro familiar. En un momento dado Videla se pierde de la vista de Sebastián, como si todo fuera un sueño, pero el protagonista siente unas manos a sus espaldas que lo aprisionan, intuimos que

son las manos del dictador, pero Videla –como personaje– ya no está, solo queda la *historia* (Fuks 2012, 123).

En lo que respecta a una forma de "arte inespecífico", como ya apuntaba Verónica Sttiger en una de las críticas mencionadas anteriormente, el propio formato de *Granta* impide el desarrollo experimental: no encontramos documentos fotográficos que sí están presentes en la novela de Laura Erber, *Ardillas de Pavlov*–pero no en el cuento antologado por *Granta*–; tampoco hay presencia de otras fuentes documentales que irrumpen en el texto, como anuncios, crónicas o noticias, que difuminen los límites del propio género narrativo. Podríamos ver ciertos rasgos de esa inespecificidad en el tratamiento experimental de algunas narraciones, como la de Luisa Geisler en "O que você está fazendo aqui?", donde la fragmentación de la narración pone en cuestión al propio género. No obstante, *Granta* no actúa como vitrina de formas líquidas, derivadas del tratamiento con otras prácticas artísticas, quedando restringido a un formato eminentemente narrativo, el cuento o relato en prosa, tradicional en las fronteras que lo definen. Tampoco habría en *Granta* una muestra de aquel "novo realismo" teorizado por Schøllhammer, ya que este apuntaría más a una suerte de referencialidad –no necesariamente representativa, como él mismo indica– de lo marginal, ante la que hay un tratamiento político –en el sentido que Rancière lo teoriza– que pretende visibilizar una "distorsión" social, económica y cultural, en aras de resinificarla y darle voz; el propio Schøllhammer apuntaba a autores como Paulo Lins, Ferréz o Marcelino Freire, entre otros, que no están presentes entre esas páginas. Motivos de esta ausencia se encuentran en la resignificación que *Granta* hace de la nueva generación de autores brasileña que, si bien propone diversa, vemos atravesada por una marca literaria muy concreta, basada principalmente en el elemento temático.

3.3.2. Diversidad temática

Tanto la *Granta* Brasil como la inglesa apelan a una diversidad temática como característica generacional, no obstante esta es una diversidad que habremos de poner en cuestión. La *Granta* inglesa ofrece una descripción más breve y menos generalizadora que la *Granta* Brasil, en la que se deja patente la diversidad temática que caracteriza a dicha generación, sin caer en la impostura de trazar un mismo eje que los abrace a todos:

The stories speak of personal loss and family relations (Vanessa Barbara, Michel Laub), the alienation of large urban settings (Chico Mattoso), moments of childhood (Antonio Prata, Luisa Geisler), and trips where anything can happen (Antônio Xerxenesky, Carol Bensimon). Tatiana Salem Levy and J.P. Cuenca, two writers who live in Rio de Janeiro, express very different perspectives on the same city. (Feith y Ferroni 2012b, s.p)

La *Granta* Brasil, no obstante, sí parece incidir especialmente en su homogeneización como "una literatura eminentemente urbana, que se debruça sobre as intrincadas relações familiares e amorosas" (Feith y Ferroni 2012a,6). Recae de este modo en una generalización que ella misma hace patente en la descripción que ofrece a continuación de la afirmación, en la que demuestra una variedad de temas que no parecen fijar su atención del mismo modo en lo urbano, amoroso o familiar en todos ellos. Así, por un lado, tendríamos a autores como Chico Mattoso y Vanessa Barbara que "abordam o tema da perda de formas muitas distintas –ela mescla a morte imaginada da mãe e a busca de um autor pela autenticidade; Vanessa se vale de um humor peculiar para narrar a vida solitária de um viúvo após décadas de convivência com a mulher" (Feith y Ferroni 2012a, 6); en esta misma línea sobre el tratamiento de temas familiares "Leandro Sarmatz assume o papel de um pai à beira da morte, de fortes raízes judaicas, que resolve narrar suas últimas confidências, cômicas e trágicas, ao filho" (2012a 6); y "Javier Arancibia Contreras monta o retrato de um tradutor atormentado e solitário, às voltas com a morte da mãe" (2012a, 6). Los textos de estos autores, que la propia *Granta* pone como ejemplo, si bien abordan problemáticas familiares, no todas tratan temáticas amorosas ni lo urbano aparece como elemento protagónico de todos los relatos. Diferente es el caso de los autores João Paulo Cuenca y Tatiana Salem Levy que "falam do Rio de Janeiro, em abordagens bem diferentes" (2012a, 6), donde sí se ve un tratamiento de lo urbano como elemento central: mientras que el primero describe las modificaciones urbanísticas que han transformado a la ciudad en los últimos años –sobre todo a partir de la promesa de los Juegos Olímpicos y de su protagonismo económico anunciado por la revista *The Economist*– como una reproducción cíclica de las desigualdades sociales que ya hace casi un siglo dieron lugar a la aparición de las favelas en la zona metropolitana de la ciudad; Tatiana Salem Levy vuelve de nuevo al relato de un Rio de Janeiro conformado por playas, sol y agua de coco, como un lugar de placer y diversión que contrasta, no obstante, con la protagonista, cuyos sentimientos de tristeza y desazón parecen no estar en sintonía con el lugar que describe. Menos urbano es el relato de Carol Bensimon que "usa o Rio Grande do Sul como pano de

fundo, numa viagem sem rumo feita por duas amigas", una autora que –como vimos en el capítulo anterior– elige el trayecto como "no lugar" predilecto para escenario de sus relatos (2012a, 6). Por otro lado, *Granta* señala como hay una serie de textos que desarrollan "temas que parecen se distanciar do cotidiano e que passam longe de qualquer ambientação marcadamente brasileira": "Laura Erber escreve sobre um personagem que viaja aos confins da Romênia –Uma Romênia quase imaginada– em busca de pequenas obras de um artista morto"; también Ricardo Lisias parece alejarse de Brasil cuando "narra a trajetória de um enxadrista que perde a sanidade numa comunidade mística na Sibéria"; o "Antonio Xerxenesky escreve sobre uma assassina que se torna obcecada por Orson Welles"; también Julián Fuks se aleja de Brasil mediante su descripción de "um jantar de família na Argentina, em que um dos presentes, um militar aposentado, é foco de tensão e irrealidade de encontro" (2012a, 7).

A diferencia de la *Granta* Brasil, la versión inglesa parece centrarse más en las diferencias temáticas que en las similitudes que, como hemos visto, resultan difíciles de ser atravesada por elementos comunes. No obstante, estas diferencias entre las dos versiones de *Granta* pierden relevancia si tenemos en cuenta que ambas se refieren directamente a un aspecto fundamental: el alejamiento de una literatura brasileña estereotipada que ha determinado hasta el momento su horizonte de expectativas. En la versión brasileña esta afirmación haría referencia solo a algunos autores, distinguiendo entre aquellos que trabajan sobre espacios brasileños, como en J. P. Cuenca y Tatiana Salem Levy que "falam do Rio de Janeiro, em abordagens bem diferentes" o Carol Bensimon que "usa o Rio Grande do Sul como pano de fundo" (2012a, 6); y por otro lado, estarían aquellos que "parecem passar longe de qualquer ambientação marcadamente brasileira", como Laura Erber, Ricardo Lisias, Julián Fuks o Antônio Xerxenesky (2012a, 6). En este sentido, la descripción de la *Granta* inglesa es más exhaustiva en la justificación de una marca brasileña:

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 2012b, s.p)

Según la *Granta* inglesa, esta es una característica que atraviesa a todos los autores de la generación, y no solo a unos pocos –como parece apuntar la versión brasileña–; de su argumento se deduce que habría en todos ellos un interés por describir sus experiencias y cultura, pero no como reflejo de una identidad brasileña que sitúa el límite identitario en la nacionalidad, sino que esa cultura viene precisamente de la ruptura con el límite nacional. De este modo, los autores no estarían tan interesados en identificar cuál es el agente foráneo y cuál el propio, porque ellos mismos son un resultado de la confluencia de culturas, de una identidad propiamente brasileña que no se comprende sin la afección de influencia externas. Esta característica es señalada por la *Granta* inglesa como un cambio en la forma de narrar que marca la diferencia entre esta nueva generación y otras anteriores, ya que acaba con las expectativas hasta ahora depositadas sobre la literatura brasileña que habían sido cultivadas, según *Granta*, por los autores anteriores y que había tenido como consecuencia la creación de una imagen de Brasil como una "idealized, tropical nation". Advertimos así que *Granta* también se hace eco de aquella marca "exótica" del siglo XX al igual que otros eventos internacionales como la Feria del Libro de Frankfurt (Rissardo 2015b, Villarino 2014), que habíamos analizado y puesto en cuestión en el capítulo anterior. La *Granta* inglesa hace una ejemplificación de esta característica, al igual que la versión brasileña, mediante la temática de algunos de los textos: menciona de nuevo a Laura Erber y a Ricardo Lisias y alude además a Leandro Sarmatz, que en su cuento escribe "about an actor trying to escape Nazism in Germany" (Feith y Ferroni 2012b, s.p). Asimismo, ambas versiones parecen señalar una relación entre esa nueva tendencia mundial –"they are citizens of the world, as well as Brazilian"– y una mayor referencialidad en sus narrativas a aspectos culturales e históricos de otros países de Latinoamérica, con los que –como vimos– muchos de ellos mantienen vínculos familiares: "The families of four of the twenty selected authors left their native land and emigrated to Brazil in the seventies, exiles from repressive regimes" (Feith y Ferroni 2012b, s.p). Como ejemplo mencionan a Carola Saavedra y a Javier Arancibia Contreras, chilenos; Julian Fuks, argentino; y Miguel del Castillo, uruguayo.

Esta influencia latinoamericana, a la que la *Granta* brasileña solo se refiere como una cuestión temática que se manifiesta en el abordaje de las dictaduras militares

uruguay y argentina en algunos autores, la versión inglesa la hace patente, además de por este motivo, por una afección estilística que alcanza a toda la generación: "Contemporary Latin American literature looms large for this generation – even among those born in Brazil – with influences that range from Borges to Bolaño. It can be seen in Lísias's slightly surreal story, or in the parallel, fragmentary structure of Emilio Fraia's piece, or in Sarmatz's descriptions – more literary than historical – of Germany under Hitler" (Feith y Ferroni 2012b, s.p). A nuestro ver, los ejemplos propuestos por la revista no son los más reveladores de esa influencia latinoamericana: el surrealismo de Lisias, el estilo fragmentado de Fraia o las descripciones más literarias que históricas de Sarmatz, no son rasgos que puedan ser asignados como propias de Bolaño o Borges, y ya se han dado anteriormente en la literatura brasileña. Ahora bien, sí es destacable la vinculación de estos escritores con otros autores y espacios latinoamericanos, como muestra de una mundialización que afecta directamente a la creación de nuevas estéticas en el siglo XXI.

Muy en relación con la cuestión temática –y sobre todo con la vinculación que estos autores establecen con el resto de Latinoamérica– advertimos las afirmaciones de la *Granta* inglesa sobre uno de los aspectos que diferencian a esta nueva generación de autores respecto a otras anteriores: "These young writers are also less interested in explicitly political issues such as inequality and ideology, which permeated much of the writing of their parents' generation". Según la *Granta* original, estos autores están trazados por un marco histórico y social que influye directamente en la temática de sus narraciones: "They experienced the Brazilian military dictatorship (1964–85) through the lives and stories of their elders. Born after 1973, they were very young during the struggle for freedom that consumed Brazilian society in the early eighties. Their work is a reflection of the political and economic developments of later decades" (Feith y Ferroni 2012b, s.p). No obstante, cabe señalar que el hecho de que no presenten el mismo interés por reflexionar el pasado histórico reciente, no significa que se interesen menos por temas políticos de la historia que los precede, uno de los mejores ejemplos lo encontramos en la crítica panorámica que J. P. Cuenca hace sobre Rio de Janeiro:

Nos anos dez do século XXI, mais discreto e eficaz que derrubar o barracos dos morros da Zona Sul foi militarizar a área, construir muros de três metros de altura nas fronteiras das favelas e retirar gradualmente o oxigênio dos seus moradores. Do processo inicial de asfixia fizeram parte reformas que maquiaram o improvisado, encarceraram a área e abirram caminho, ainda que não

tenham alargado as ladeiras e vielas que sangram pelo morro, para a chegada de novos personagens: oficiais das Forças Armadas brasileiras e suas ramificações mafiosas, empreiteiros, agentes imobiliários, estrangeiros, novos capitalistas, bancos, imprensa, bistrôs galerias de arte abstracta, American Apparel, lojas de frozen yogurt japonês no lugar do velho sapateiro [...]. (Cuenca 2012a, 40-41)

Es cierto que en ninguno de los textos presentados en *Granta* hay un tratamiento temático principal de traumas derivados del pasado histórico brasileño, y que los trabajos presentados describen escenas y problemáticas que no hacen referencia a las consecuencias de la dictadura militar brasileña. El único texto que describe de una forma más explícita algunos episodios del periodo de represión en Brasil es el texto de Antonio Xerxenesky, que coloca como telón de fondo acontecimientos de la dictadura militar de los años 60 y su defensa mediante los argumentos conservadores de una familia tradicional brasileña:

Eu mal tinha aprendido a ler e escrever quando a Beatlemania invadiu as lojas de discos, os televisores preto e branco e abalo para sempre a cultura mundial. O pensamento de meus pais era: "Como poderemos proteger nossas filhas deste mundo selvagens?" [...]. Não eram apenas meus pais que estavam preocupados com isso, claro. A julgar pelo golpe militar de 64, mais gente pensava daquele jeito: é preciso manter a ordem a qualquer custo, é preciso repelir os bárbaros, os estudantes, os comunistas, os desprovidos de moral. (Xerxenesky 2012a, 158)

Podemos observar que en el texto se produce un alejamiento explícito de los traumas de la protagonista con respecto aquellos hechos de la historia de Brasil: "Não quero passar uma impressão errada. Não quero que pensem que me tornei uma assassina porque meu pai era de certo jeito o de outro, porque havia conflitos geracionais fortes entre nós" (Xerxenesky 2012a, 159). No obstante, colocamos en tela de juicio la afirmación de *Granta* sobre el alejamiento generacional de cuestiones políticas de la historia reciente de Brasil, al menos para el caso de Xerxenesky: no es casualidad que en el texto se mencione el golpe militar del 64, las revueltas del año 68 o la ideología conservadora de aquellos que, como los personajes de su cuento, apoyaban el sostenimiento de la dictadura; tampoco es casualidad que el desenlace ponga punto y final en el año 85, año central en el relato debido a la muerte de Orson Welles, en torno al que gira la obsesión de la protagonista, pero también año en el que pone fin la dictadura militar brasileña. A pesar de ello, hemos de reconocer que este sería el único

caso de entre todos los autores presentados en el tomo que exhibe de algún modo el pasado dictatorial brasileño, sobre el que parecen prevalecer en el resto de los textos reflexiones en torno a problemáticas de la contemporaneidad.

El tratamiento del pasado dictatorial como un trauma al que vuelven y del que se alejan los autores de esta generación origina, no obstante, un contraste entre escritores cuyas familias se instalaron en Brasil como consecuencia del exilio político de otros países de Latinoamérica –Uruguay Miguel del Castillo y Argentina Julián Fuks– y aquellos escritores cuyas raíces familiares vienen de Brasil. A este respecto, Julián Fuks respondía en una entrevista para la *RevistaCult*:

Há muito que se apreciar no exercício da memória que se faz na Argentina. Esse contato com o passado é mais intenso, mais profundo e mais sofisticado. O Brasil é incapaz de refletir sobre seu passado. Ao contrário, aqui, tenta-se superar aquilo que passou. É curioso, o povo brasileiro sempre se mostrou pouco combativo ou menos combativo do que os povos desses países vizinhos [...]. O que a gente vê hoje no Brasil é um recrudescimento desse sentimento autoritário de trinta anos atrás. Faltou a crítica àquele momento. (Pires 2016, s.p)

Es esta crítica de Fuks la que *Granta* refleja en la caracterización de esa nueva generación. A pesar de ello, hay que tener en cuenta que el alejamiento por temas políticos de la historia reciente, como la dictadura brasileña, no implica que la nueva generación de autores no se interese por cuestiones políticas de Brasil: "young writers are also less interested in explicitly political issues such as inequality and ideology, which permeated much of the writing of their parents' generation. [...] Their work is a reflection of the political and economic developments of later decades" (Feith y Ferroni 2012b, s.p). Esto nos lleva a preguntarnos qué acepción de "política" utiliza aquí *Granta*, ya que en el caso de referirse a una política institucional o a movimientos políticos concretos, es cierto que estos autores no hacen una literatura comprometida políticamente; tan sólo algunos autores vuelven su mirada hacia conflictos de otros países latinoamericanos que les afectaron directamente: por un lado, ya hemos mencionado el relato de Julián Fuks en el que se confrontan diferentes ideologías en torno a la dictadura argentina; por otro, Miguel del Castillo, que aborda el trauma de la dictadura militar uruguaya mediante sus propias memorias familiares en la que la abuela con alzhéimer –madre de hijo desaparecido– y el propio autor –bautizado como su tío desaparecido– son vestigios del crimen que con el tiempo –analogía del alzhéimer–

desaparecen mediante el olvido. No obstante, hay que tener presente que el hecho de ser un autor exiliado de otro país latinoamericano puede generar en una inclinación hacia el tratamiento de ciertos temas del pasado histórico, pero esta no es una característica que afecta a todos los autores. De este modo, tanto Javier Arancibia Contreras como Carola Saavedra –ambos de raíces familiares chilenas– desarrollan una temática que no está influida por el trauma de la dictadura y el exilio, pero que tampoco queda afectada por una marca concretamente brasileña o latinoamericana. Así, Javier Arancibia Contreras reflexiona sobre la pérdida de la figura materna en espacios que oscilan entre el hospital, la casa y el velatorio; Carola Saavedra trabaja la historia de una chica que conoce al nuevo inquilino del apartamento de su hermana, un escritor con el que toma una cerveza en un bar y con el que se tensiona una atracción que termina sin una resolución final. Estos son cuentos ambientados y protagonizados por personajes de ningún lugar concreto del mundo pero que podrían pertenecer a cualquier lugar–enraizando así con aquel cosmopolitismo que teorizábamos en el capítulo anterior–.

Ahora bien, cuando *Granta* afirma que esta generación está marcada por un desinterés explícito por asuntos sobre desigualdad e ideología política, también podemos entender que se refiere a formas de visibilización y crítica de una realidad presente en Brasil que no se puede soslayar, la marginalidad económica, social y cultural de un sector mayoritario de la población. En este sentido, consideramos el relato de João Paulo Cuenca como una excepción, ya que mediante su descripción de los últimos cambios urbanísticos en Rio de Janeiro a partir de la celebración de las Olimpiadas revela una crítica mordaz, por un lado hacia decisiones del gobierno por construir una ciudad basada en la apariencia hacia el exterior; y, por otro lado, hacia el contraste cultural y económico que ha conducido a la exotización del espacio afavelado: "Mais exótica e mais cara: a corrida imobiliária que transformava barracos nos morros na Zona Sul carioca em pousada-boutique comandadas por franceses na Mikonos pós.tropical que as favelas sugeriam em tempos de nova paz armada ja fazia parte de um processo irreverível" (Cuenca 2012a, 40); y añade más adelante: "o desejo provinciano de ser nova-iorquino nos trópicos, de emular cosmopolitismo através de uma cirurgia plástica urbana que jamais vejo, mas que foi largamente estampada em infográficos nos jornais" (43). Como hemos visto, *Granta* habla de una nueva generación de jóvenes autores que se considera tan mundial como brasileña, que establece vínculos literarios con el resto de Latinoamérica y cuyas experiencias en otros lugares del mundo

–América y Europa– ha dado lugar a temáticas que se alejan del cuestionamiento de una identidad auténticamente brasileña: "This is a generation less interested than those that have preceded it in the question of a Brazilian identity" (Feith y Ferroni 2012b, s.p). No obstante, esto nos lleva a preguntarnos hasta que punto *Granta* no está haciendo lo mismo que João Paulo Cuenca criticaba en su texto sobre las últimas políticas del gobierno brasileño: construir una marca Brasil que anula "lo marginal" para colocar el foco en el progreso, que es encarnado por una "nueva literatura brasileña: joven, blanca, urbana y de clase media"(Ballesteros 2014, s.p).

Podemos ver, por tanto, como la resignificación de *Granta* sobre una generación basada en la diversidad no deja de ser una verdad a medias. Es cierto que la revista da cuenta de diferentes intereses estilísticos y temáticos a partir de los textos que antologa, pero, al mismo tiempo, excluye a una parte importante de autores que, de hecho, si llevan a cabo una literatura política –en el sentido en que Rancière lo teoriza–, no solo mediante aquella literatura marginal atribuida a una estética específica de la que, como analizábamos, Ferréz es la figura más visible –podría haber entrado por franja etaria en este grupo–, sino también otras como la "literatura negra" –representada en España por Ediciones Ambulantes–, o autores que, sin pertenecer a una clase social marginal, han retratado en sus páginas ese sector invisibilizado de la sociedad brasileña, como Marcelino Freire, Adriana Lisboa, Luiz Ruffato o Marçal Aquino –estos tres últimos no podrían haber entrado debido de esa franja etaria–.

4. Proyección internacional: destino España

La labor de *Granta* como *gatekeeper* se revela, como hemos evidenciado hasta ahora, en una doble función: por un lado, en la (re)presentación material de los autores, derivada en gran medida de su función visibilizadora y legitimadora; de otro lado, participa activamente en la (re)significación de un determinado tipo de literatura, es decir, contribuye en la formación de una nueva marca capaz de modificar el horizonte de expectativas internacional. Es conveniente analizar cuál es el impacto de esta mediación en la proyección internacional de la nueva literatura brasileña, en concreto en el espacio español.

4.1. Nuevo horizonte de expectativas

En la versión inglesa de *Granta* –que hemos consultado de forma *online*–, se incluye una serie de textos y artículos que no están presentes en la brasileña. La aportación de todos estos documentos no tendría sentido en la versión brasileña, sin embargo, en la

inglesa adquieren la función de referencias de significación y legitimación en aras de cubrir el vacío liminal –acudiendo a terminología de Iser– derivado de la conformación de un nuevo horizonte de expectativas. De una parte, autores que ya habían aparecido en otros tomos de la revista inglesa, como Pola Oloixarac o Rodrigo Hasbún, actúan como presentadores (legitimadores) de algunos de "los mejores" autores brasileños, como Julián Fuks o Ricardo Lisias al hablar de ellos y de su obra. Por otro lado, los propios autores brasileños actúan como mediadores de otros autores brasileños no traducidos, en la sección "The Best Untranslated Writers", donde Michel Laub habla de Daniel Pellizzari o Laura Erber de André Sant'Anna. En esta línea, la sección "How to read Brazil", algunos de "los mejores" hablan de los clásicos brasileños que han servido como referencia fundamental en su formación, Daniel Galera por ejemplo menciona a João Gilberto Noll o Hilda Hilst. También hay una sección especial dedicada a la música, donde se hace un breve panorama de la música popular brasileña y se incluyen algunos links de clásicos cantautores. No obstante, de entre todos los documentos aportados en la edición inglesa los más relevantes son las entrevistas realizadas a los editores Marcelo Ferroni y John Freeman y las crónicas de autores extranjeros y brasileños que exponen su visión sobre Brasil y/o sus experiencias como extranjeros en una ciudad brasileña. Insistimos, son documentos que no tendrían sentido en una versión brasileña, ya que parecen conformarse como significadores de Brasil, como referencias en torno al que armar un nuevo horizonte de expectativas.

En lo que respecta a las crónicas, algunos textos parecen querer dibujar una nueva escena que refleja los cambios económicos protagonizados por Brasil en los últimos años; no es baladí que varios de estos textos hagan una mención directa a los Juegos Olímpicos y a la Copa Mundial de Fútbol como un antes y un después en el reconocimiento internacional del país. Es cierto que muchas de estas crónicas, principalmente las escritas por extranjeros, continúan insistiendo en elementos que han determinado la marca Brasil durante mucho tiempo: en casi todas hay una mención a las playas de Copacabana o Ipanema aún como postales de Rio de Janeiro; o insisten en la imagen de Rio de Janeiro, São Paulo o Brasilia como ciudades representantes de un país mucho más diverso; aún continúa hablándose poco y desde perspectivas generalizadoras sobre la favela y la criminalidad, sin ahondar en los problemas que hay detrás ni en la cultura y formas de vida que allí se establecen; aún se realzan las comidas típicas como la moqueca o el pastel, y en casi todas las crónicas se menciona la caipirinha como bebida nacional, cayendo de nuevo en la descripción estereotipada, que se reafirma con

las postales fotográficas que acompañan a los textos y que inciden en las típicas panorámicas de la playa o las favelas. No obstante, hay otros textos donde parecen abrirse perspectivas diferentes, este es el caso de las aportaciones del guionista brasileño André Bacinski en su texto "God is Brazilian". El autor realiza una mordaz crítica, muy al estilo de João Paulo Cuenca, sobre las consecuencias del "desarrollo" económico desde las políticas puestas en marcha por Lula en 1994, a partir de las que –en palabras del autor– la economía brasileña se abrió al mundo y creó una importante clase media o masa consumidora capaz de activar la economía interna, hasta el momento inexistente. El autor señala este momento de auge económico como un punto de partida para la creación de una nueva marca Brasil, que dejaba a un lado los estereotipos basados en un paraíso tropical lleno de violencia, corrupción y caipiriñas. No obstante, haciendo una retrospectiva, Bacinski da cuenta de cómo las infraestructuras hace tiempo que quedaron obsoletas y cómo las desigualdades sociales contrastan con la promesa de un sueño basado en el progreso que, sin embargo, no termina de llegar: "News about the absurd costs of the World Cup and the Olympics have also created controversy, with many fearing that billions will be wasted in overpriced and unnecessary stadiums"; el autor lanza la pregunta: "Are we trying too hard to show off to the rest of the world?"(Bacinski 2012, s.p). *Granta* parece reproducir la misma imagen que critica mediante textos como este o el de João Paulo Cuenca: el ocultamiento de una desigualdad de clase, que se hace patente aquí en una desigualdad de voces literarias. De este modo, en una de las entrevistas aportadas por la *Granta* inglesa, Marcelo Ferroni es preguntado por la existencia de autores que puedan estar escribiendo desde el margen y sobre el margen; a lo que el editor responde: "Well, I think we could have someone like that, and I hope we have. In the past few years I've read interesting new voices from the poorer communities, really different from the standard Brazilian literature" (Ferroni 2012, s.p). Es decir, Ferroni no niega la existencia de estos autores, pero tampoco la coloca en un lugar relevante, ignorando la fuerza reivindicadora que esta literatura está teniendo a nivel nacional –como veíamos en el capítulo anterior–. Hay en *Granta* un intento por acabar con estereotipos en el ámbito literario, y para ello se lleva a cabo una suerte de elitización basada en la significación de una nueva marca literaria construída sobre el eje de la diversidad que, no obstante, solo refleja una vertiente de la literatura brasileña actual.

Si hacemos un rastreo por la web comprobamos que no hay ningún medio de comunicación español que se haya hecho eco del tomo de *Granta* dedicado a Brasil–no

ocurre lo mismo para el último tomo dedicado a "los mejores escritores americanos", que además ha sido traducido por la *Granta* España, y tampoco ocurre lo mismo con "los mejores narradores españoles", con amplia repercusión mediática—. Con respecto a los medios de comunicación que responden a la búsqueda "nueva literatura brasileña" en la web, encontramos un número muy limitado de artículos que hagan referencia a una generación significada por *Granta*: de entre los primeros resultados del buscador encontramos el mencionado artículo de *El país* "Nueva literatura brasileña: joven, blanca, urbana y de clase media" (Ballesteros 2014, s.p); también de *El diario.es*, "Nueva literatura brasileña: sin falsas piruetas" (Sardiflor 2013, s.p); menos visibles son otros artículos que también comentan la nueva literatura brasileña, como el ofrecido por *La Jornada* (Montaño Garfias 2014, s.p) con "El mundo lee cada vez más a los escritores brasileños". Asimismo, hay artículos que mencionan tan solo alguno de los autores de *Granta* como es el caso del blog Libelista "Michel Laub en la mesilla de noche de Zadie Smith" (Altés Soler 2016, s.p), que aprovecha las declaraciones de la reconocida escritora americana en el *New York Time* sobre Michel Laub como lectura de referencia, para comentar a otros autores de la generación *Granta* como Daniel Galera o Luisa Geisler; también *Letras Libres* en "Notas de literatura brasileña" (De Castro Rocha, 2013), que toma a Carola Saavedra como ejemplo a destacar entre los nuevos escritores, en los que "se observa una relación entre la tendencia de ampliación del horizonte temático y la internacionalización creciente de su literatura"; también el blog *Cuento Colectivo* dedica un espacio a hablar de Carol Bensimon como representante de una nueva literatura brasileña.

En el primero de los artículos —que ya habíamos comentado en el capítulo anterior— hay una mención directa hacia los autores seleccionados por *Granta* como los representantes de una nueva generación significada de modo muy similar a como propone el tomo de la revista británica (Ballesteros 2014, s.p). La autora del artículo se basa en las declaraciones de algunos de estos autores —Antonio Prata, João Paulo Cuenca o Carola Saavedra, entre otros— para hacer afirmaciones como estas: "Si hubiera un *hashtag* del escritor brasileño menor de 40 años sería varón, blanco, urbano, cosmopolita e indiferente a una realidad social de contrastes brutales"; "A despecho del cliché del exotismo, la diversidad y la multietnicidad asociadas con el gigante suramericano, la nueva narrativa brasileña podría estar ambientada en París, Londres y Madrid y, de hecho, lo está"; también la describe como una "literatura ciudadana dominada, como en otros países, por la llamada autoficción, la mezcla de géneros, el

auge del cuento, que tiene una larga tradición, y la narrativa fragmentada y episódica propia de las redes sociales", una literatura que "no solo elude el compromiso, característico de la llamada generación 90", es decir, aquella a la que nos referíamos como "brutalista", sino que también "rechaza una rica tradición literaria centenaria y vive en la lucha entre identidad y cosmopolitismo, signo de los tiempos, sobre todo en los países emergentes y Brasil lo es, con el 75% de su población viviendo en ciudades de más de un millón de habitantes" (Ballesteros 2014, s.p).

"El mundo lee cada vez más a los escritores brasileños" de la *Jornada*(Montaño Garfias 2014, s.p)¹⁷⁷ se apoya en los argumentos del traductor Juan Pablo Villalobos y del brasileñista mexicano Jorge A. Ruedas de la Serna para armar un panorama de la nueva literatura brasileña. En la misma línea de *Granta*, se describe como la difusión de esta literatura –hasta el momento protagonizada por unos pocos autores como Clarice Lispector, Rubem Fonseca y Jorge Amado– ha aumentado debido al impulso económico durante el gobierno de Lula, que puso al país "de moda", según indica el artículo. En ese momento se impulsaron proyectos como las ayudas a la traducción de la Biblioteca Nacional y otros internacionales como *Granta*, en cuyos autores se detiene pero no se limita e ellos como únicos representantes de la nueva literatura brasileña; en palabras de Villalobos: "Es contradictorio porque este fenómeno de mayor difusión de la literatura brasileña, también viene acompañado de una cierta exclusión: se trata de exportar o vender un cierto tipo de literatura brasileña, más urbana, más cosmopolita, más globalizada, por decirlo así, y se está dejando muchas veces de lado una literatura más regionalista, de la periferia, más social"(Villalobos por Montaño Garfias 2014, s.p).

De forma menos exhaustiva también (re)significa *El diario.esa* esta nueva literatura y menciona directamente la labor que *Granta* ha tenido como visibilizadora de dicha generación: "Es bastante evidente que, salvo en el caso de Tatiana Salem Levy y J.P. Cuenca, los autores elegidos comparten el gusto por un estilo global, lo cual los hace más 'vendibles' y atractivos para poder competir con sus rivales europeos y norteamericanos" (Sardiflor 2013, s.p); unos autores que, según el artículo, son más globales no solo por ser autores que han transitado por diferentes países, sino porque sus propios relatos toman esos tránsitos como eje de sus obras. No obstante, a pesar de estos apuntes sobre *Granta*, también hace una mención directa al papel de las editoriales en la

¹⁷⁷ Aunque es un medio mexicano hacemos referencia a su artículo, ya que hace referencia a la expansión de la literatura brasileña en lengua española, y no solo en México, poniendo en un lugar relevante el tomo de *Granta*.

representación que tienen de la nueva producción literaria brasileña, que no solo quedaría restringida a la selección de la revista británica. En este sentido, destaca el lanzamiento de Ediciones Ambulantes como proyecto que, sin bien no ha publicado a ninguno de estos autores de *Granta*, se propone dar visibilidad a literatura brasileña que aún es desconocida en España (Sardiflor 2013, s.p).

Al igual que el artículo anterior, encontramos medios de comunicación que no apelan a *Granta* como forma de significar la literatura brasileña, y que se apoyan principalmente en la labor de las editoriales como medios de difusión literaria. Es el caso del artículo ofrecido en la *Revista Gurb*, "La neva literatura brasileña llega para quedarse" (Antequera 2015, s.p). Aquí se promociona el surgimiento de la editorial Maresia como aquella que pretende iluminar en España a la nueva literatura brasileña: "Urbana, moderna y rupturista con la tradición clásica. Así es la nueva literatura brasileña que, pese a la creciente influencia del país carioca en el mundo, sigue siendo una perfecta desconocida en España"; y añade más adelante: "La crisis y la globalización, la desigualdad, la dura vida en las favelas (*Ciudad de Dios* de Paulo Lins) el narcotráfico, la cultura pop, los medios de comunicación de masas y las redes sociales son asuntos cada vez más recurrentes en una narrativa que se ha modernizado al extremo y que pretende abrirse paso en el mundo" (Antequera 2015, s.p)

Desde una perspectiva diferente (re)significa la nueva literatura brasileña el blog *Llanura* en su artículo "La literatura brasileña: la búsqueda del otro" (Iglesias 2017, s.p). Se presenta una crónica del evento "Nuevas voces literarias de Brasil" celebrado en la librería Altair con motivo de la *Printemps Littéraire Brésilien* que nació "en París, dentro de los estudios de literatura y cultura en lengua portuguesa de la Sorbonne con la voluntad de acercar a los estudiantes a la actual literatura brasileña, cuya difusión en países como España es bastante escasa por la ausencia de traducciones" (Iglesias 2017, s.p). A diferencia de los otros artículos, se pone el foco sobre una literatura marginal, ahora doblemente marginal por no conseguir alcanzar el nivel de difusión internacional que están experimentando otros "nuevos autores". Para ello presenta las voces de cuatro autores –no publicados en España–, Rodrigo Ciriaco, Marcelo Maluf, Simone Paulino y Marta Barcellos, lo cuales "reivindican la cotidianidad, entendida como un conjunto de realidades, muchas de ellas escondidas tras el muro de la pobreza, del machismo o del racismo", un muro que solo puede derrumbarse, como ellos mismos indican, "a través de una literatura que lo traspase ocupando el lugar de ese otro para que deje de ser otro y se convierta en un nosotros" (Iglesias 2017, s.p).

Vistos estos ejemplos, podemos comprobar como, aunque de forma aún poco visible, ha habido una influencia de *Granta* en la difusión y (re)significación de cierto grupo de autores que han comenzado a cambiar el horizonte de expectativas monopolizado por estéticas y autores muy concretos. No obstante, cabe tener presente que la acción de *Granta* no ha sido la única impulsora; no es de extrañar, por tanto, que en algunos de estos artículos se mencionara a la Feria del Libro de Frankfurt—aunque no hay estudios sobre su impacto en el espacio español, los análisis de Gustavo Sorá (2003) o, más recientemente, los de Carmen Villarino (2014a, 2014b, 2015) son muy reveladores sobre su modo de articulación—y el Programa de Apoyo a la Traducción de Autores Brasileños en Exterior de la Biblioteca Nacional de Brasil.

4. 2. Nuevas publicaciones: la mediación económica de la Biblioteca Nacional

Al igual que algunos de los artículos a los que aludimos a lo largo de la investigación, el editor de *Granta* John Freeman insistía en el desconocimiento sobre la literatura brasileña en el espacio internacional y, reproduciendo la estrategia de tomos como el 1 o el 3, apuntaba a la traducción, esto es, a las editoriales, como uno de los principales motivos de ese desconocimiento:

I'm very pleased about this Brazilian list, released in the year of Jorge Amado's centenary, as Brazil's economic and cultural influence is growing. Here are his vibrant offspring, many of them appearing in English for the first time, proof that one of the great pleasures of reading is finding the unexpected, the voices we didn't even know we needed so much.

We buy Brazil's clothes, we admire its football, we dance to its beats, but the dream-life of the nation – something contemporary fiction creates in a unique and vital way – remains mostly invisible to us, simply because of a lack of translation. I'm hoping this issue can change that a little, and introduce writers who will be with us for decades. (Freeman 2012, s.p)

Vemos en estas afirmaciones que *Granta* se enuncia con este tomo como mediadora de talentos, como escaparate de autores que pretende proyectar a nivel internacional en aras de aumentar la traducción y publicación de autores. Ahora bien, la cuestión es cómo se evidencia este impacto en el espacio español. Uno de los propósitos de *Granta* era poner en marcha un proyecto que contaba con la versión de la *Granta* China y de la *Granta* España para traducir el tomo dedicado a los mejores jóvenes escritores brasileños, en aras de dar visibilidad en estos países. No obstante, este proyecto de difusión queda parcialmente truncado y el corpus nunca llega a ser editado

por la *Granta* en español. Si bien es cierto que esto puede significar una disminución de la visibilidad de los autores en España, esa disminución es mínima si atendemos al público al que principalmente se dirige la revista: no es baladí que en tomos como el 3¹⁷⁸ o, más adelante, el tomo 81¹⁷⁹ sobre mejores británicos, o el 97¹⁸⁰ sobre mejores americanos, se apele a las editoriales como medio para mudar coyunturas que bloquean la renovación literaria; es en esta misma línea que el tomo de mejores escritores brasileños hace su declaración sobre los motivos y objetivos de presentar una selección de "(The) Best of Young...":

O Brasil vive um momento especial na literatura. Nas últimas duas décadas, poucos autores foram publicados e reconhecidos fora do país. Os motivos eram diversos: de uma suposta literatura difícil às barreiras da língua. Hoje, entra-se gradualmente no mapa da literatura mundial; contamos com um programa mais consistente de apoio à tradução, editoras e agentes estrangeiros demonstram interesse em encontrar novos talentos escrevendo em português, e, com a escolha do Brasil como país homenageado na Feira de Frankfurt em 2013, a tendência é que mais escritores sejam reconhecidos internacionalmente. Acreditamos que a *Granta* pode ser uma peça importante para revelar esses talentos.(Feith y Ferroni 2012a, 9)

Granta ve un momento especial en el estado de la literatura brasileña, motivado principalmente por un aumento del interés por parte de agentes y editores extranjeros hacia sus autores, pero principalmente por los proyectos culturales, como la Feria del Libro de Frankfurt (2013)—en ese momento el evento aún no se había celebrado, aunque ya había sido seleccionada como invitada de honor para el año siguiente— y el Programa

¹⁷⁸ Sirva de ejemplo la siguiente referencia: "Nothing could be simpler or more incontrovertible: publishers, after all, don't produce literature; they can only be ready for it when it arrives. I am starting to see matters from a vastly different perspective, and my view proceeds from a belief that since the war British publishing and bookselling have never been less ready for literature than they are today. [...]The present issue of *Granta* is aspiring to illustrate that today's novel is in fact far more novel than it is commonly understood to be: it is not the novel which is dying, although it may well be the old ways of its production which are, a disjunction made particularly acute by the coincidence of this Great Publishing Crisis and the development of a new kind of fiction". (Buford y de Bolla 1980, s.p)

¹⁷⁹ Sirva de ejemplo la siguiente referencia: "For as long as I've been publishing people have been moaning 'no one does any editing any more'. It's become a commonplace—so much so that you wonder if there ever was a golden age that reviewers are nostalgic for. But if that is so, if there are fewer good editors, or fewer editors with time to spare, writers have an even stronger obligation [on themselves] to give their public something that hangs together... It's as if publishers are leaving their young authors to sink or swim, to get their advice from adverse reviews or a disdainful public. Can that be good business? My private hate are those books with a fulsome acknowledgement to the editor, where it is obvious that the editor has done no more than leave the author's complacency unbruised." (Jack 2003 81, s.p)

¹⁸⁰ Sirva de ejemplo la siguiente referencia: "In the meantime, here is our provisional and partial portrait of who was young and wrote good fiction in America in the early years of the twenty-first century. I would like to thank all the judges, publishers, agents and of course writers who made it possible" (Jack 2007, s.p).

de Apoyo a la Traducción de la Biblioteca Nacional. La revista se enuncia como mediadora fundamental para estos agentes y editores, funcionando –como ya declarábamos en anteriormente– como vitrina de "modernidades" literarias. No es casual que el formato de *Granta* sea presentar a los mejores autores y no las mejores obras, del mismo modo que no es trivial el hecho de que el corpus se conforme de cuentos o extractos de obras en proceso de creación: de entre los textos presentados en *Granta*, por un lado, encontramos cuentos completos, algunos exclusivamente para el concurso de la revista –como Luisa Geisler–; otros como parte de libro de cuentos que posteriormente serían publicados –como el de Miguel del Castillo o Ricardo Lisias–; y, por otro lado, también encontramos textos extraídos de novelas en proceso de construcción que más tarde serían publicadas –como J.P. Cuenca, Daniel Galera, Carol Bensimon, Cristhiano Aguiar o Antonio Xerxenesy–. Estos textos funcionarían como una suerte de "bandeja de muestras" legitimada por la revista y ofrecida a editoriales y agentes literarios.

Podemos afirmar, por lo tanto, que la disponibilidad de los textos en español o en chino –nos referimos aquí a la propuesta inicial de *Granta* de traducir su tomo a otras lenguas–no parece trascendental, ya que lo importante sería el hecho mismo de formar parte de la lista de *Granta*, de su fuerza legitimadora y visibilizadora ante editores y agentes. Es decir, es más importante la visibilidad y difusión mediática de la lista de autores escogidos por *Granta*, que la visibilidad y difusión del propio tomo de *Granta*. Esto se comprueba si atendemos a las publicaciones de los autores que se han sucedido posteriormente a la selección del corpus: de entre los textos expuestos aquí, solo dos novelas derivadas de estos textos han sido publicadas posteriormente en España, de Carol Bensimon¹⁸¹ –el cuento *Faíscas* forma parte de *Todos adorábamos a los cowboys*(Continta me tienes 2015)– y Daniel Galera –el cuento *Apneia* forma parte de su novela *Barba empapada de sangre*(Literatura Random House 2014); los otros siete autores llegan a España con obras que no formaban parte de la muestra presentada por *Granta*.¹⁸² Reafirmaríamos así nuestra idea de *Granta* como bandeja de muestras de los mejores autores; no interesan tanto las obras –que sirven tan solo como muestra– como los autores. En esta misma línea, si bien es difícil determinar en qué medida la

¹⁸¹ Además de este libro tiene publicado por la misma editorial *Un billar bajo el agua* (2016),

¹⁸² Luisa Geisler con *Quizás* (Siruela, 2016), Laura Erber con *Ardillas de Paulov* (Adriana Hidalgo, 2016), Joao Paulo Cuenca con *El único final feliz para una historia de amor es un accidente* (Lengua de Trapo, 2012), Michel Laub con *Diario de la caída* (Mondadori, 2013), Antonio Xerxenesy con *Arena en los dientes* (Continta me tienes, 2017), Ricardo Lisias con *El libro de los mandarines* (Adriana Hidalgo, 2014) y Tatiana Salem Levy con *La llave de esmirna* (El Aleph, 2009)

elección de un editor por publicar a alguno de estos autores pasa por la recomendación o no de *Granta*, lo que sí podemos determinar es el valor que muchas de estas editoriales dan a la revista dentro de la carrera de estos escritores:¹⁸³ parte importante de los autores publicados en España tras la selección por la revista *Granta* presentan en la biografía ofrecida por sus editoriales este dato como aval de legitimación; así podemos verlo en los casos de Laura Erber, Carol Bensimon o Luisa Geisler; sobre ésta última no se menciona su Prêmios Sesc de Literatura ni el Jabuti concedidos a nivel nacional pero sí su selección dentro del corpus de la revista *Granta*.

Al inicio del capítulo, cuando nos remitíamos a la teoría del *gatekeeper* desarrollada por Marling, y resignificada por Gallego Cuiñas (2018), veíamos que la efectividad de las acciones de muchos *gatekeepers* dependía de la acción de otros, de forma que iban creando una cadena de mediadores que hacía posible la recepción de un autor en otro espacio del original, uno de los más importantes para la publicación de autores elegidos por la revista sería el ya mencionado Programa de Apoyo a la Traducción y Publicación de Autores Brasileños en el Exterior, un dispositivo que actuaría como *gatekeeper* económico. Este es un programa puesto en marcha por el Centro de Cooperação e Difusão (CCD), que es parte integrante de la Fundação Biblioteca Nacional (FBN), vinculada al Ministério de Cultura (MinC), y su objetivo principal es la del incentivo económico a editoriales extranjeras que estén interesadas en la publicación de autores brasileños (web Biblioteca Nacional). En una entrevista realizada por las investigadoras Ieda Magri y Agnes Rissardo para la revista *Z Cultural*, la directora del CCD y al coordinador del Programa daban algunas claves sobre la forma de articulación y los cambios experimentados por el proyecto desde que se pusiera en marcha en 1991. Una de las principales modificaciones se da en 2011, cuando en la FLIP se anuncia una nueva versión del programa de apoyo a la traducción mediante una inversión de 12 millones de reales hasta 2020. Ese aumento de la financiación vino impulsado por un compromiso entre el MinC y la Feria do Livro de Frankfurt en aras de aumentar el alcance de la literatura brasileña, momento en que el gobierno decidió incrementar la financiación de las ayudas. Esa inversión tuvo como consecuencia directa el aumento significativo de obras financiadas internacionalmente por parte de la Biblioteca Nacional, al mismo tiempo que se ponían en marcha nuevas formas de

¹⁸³Ante la imposibilidad de obtener el testimonio de todos los editores sobre el criterio de selección de los autores, hemos acudido a la descripción que sobre ellos se hace en cada editorial como prueba de la relevancia que la editorial da a *Granta* en la biografía de cada uno de ellos.

articulación del programa con respecto a los años anteriores: se facilitó el proceso de demanda, permitiendo la solicitud en lengua inglesa y no solo portuguesa, como hasta entonces; aumentó el control de la Biblioteca Nacional en los proyectos solicitados por parte de las editoriales, con un plan de distribución y de promoción y el contrato y currículum del traductor, documentos que hasta el año 2011 no eran fundamentales; se llevó a cabo una promoción del programa en eventos internacionales que ampliaron su visibilidad; y, por último, se lanzaron proyectos complementarios como el Programa de Intercâmbio de Autores Brasileiros, el Programa de Apoio à Publicação de Autores Brasileiros na CPLP y la revista de divulgación de autores brasileños *Machado de Assis*,¹⁸⁴ que se sumaban al programa ya existente de Residência de Tradutores Estrangeiros no Brasil, destinado a cubrir los costes de residencia de los traductores extranjeros en el país (Magri y Rissardo 2015, s.p). Los análisis de Baranski Feres y Silveira Brisolará (2016) revelan como solo en el año 2012 se produce un aumento de hasta un 50% de editoriales participantes y de hasta un 155% en la cantidad de traducciones, lo cual demuestra el nuevo impulso económico de la Biblioteca Nacional, que vino a coincidir en el tiempo con la publicación del tomo de "The Best of Young Brazilian Novelist" en 2012 y con la Feria de Frankfurt en 2013 donde Brasil fue el país homenajeado.

Esto dio lugar a que muchos de los autores aparecidos en el corpus de *Granta* estuvieran en el punto de mira de aquellas editoriales interesadas en obtener un apoyo económico por parte de la Biblioteca Nacional. Como declaran los coordinadores del proyecto en la mencionada entrevista a *Z Cultural*, la propuesta por un autor determinado viene de la propia editorial, que presenta un proyecto sobre la promoción y difusión de la obra, tras lo cual pasa por un proceso selectivo por parte de la Biblioteca Nacional donde valoran si es adecuado para la financiación o no; el hecho de que una obra sea rechazada no depende de la visibilidad o relevancia de un autor, sino de "uma certa inconsistência do projeto". La elección de una obra u otra viene determinada por la

¹⁸⁴ "El objetivo de la revista es divulgar en el mercado editorial internacional textos traducidos de autores brasileños. Periódicamente se hacen convocatorias en el portal de FBN para que autores brasileños inscriban trozos de obras de ficción brasileña o de poesía, desde que esos textos ya tengan sido publicados en libro en el Brasil. Cada edición presenta por lo menos veinte nuevas traducciones seleccionados por el Consejo editorial de la revista, indicado por el presidente de FBN. De esta forma, la revista se suma a otras iniciativas de la Fundação Biblioteca Nacional de apoyo a la difusión de la literatura brasileña, [...]. Es también objetivo de la Machado de Assis Magazine - Literatura Brasileira em Traducción ofrecer un panorama de las más recientes creaciones literarias de autores brasileños, tanto de autores con mayor experiencia cuanto de integrantes de las nuevas generaciones. Su edición online permite que autores, editores, scouts y agentes internacionales hagan el download de cada texto, con las respectivas informaciones sobre los autores y detenedores de derechos." (web de *Machado de Assis Magazine*)

promoción de factores externos, de este modo, afirman, que hay una cláusula cuando la Feria de Frankfurt elige a sus países homenajeados en la que se especifica que los países precisan crear “ou reforçar o seu programa de apoio à tradução, porque a organização do evento quer realmente estimular a tradução dos livros nesses países” (Magri y Rissardo 2015, s.p). Según describe la directora del proyecto en la entrevista de *Z Cultural*, este apoyo no cubriría los costes enteros de la traducción, producción y publicación sino que ayudaría económicamente a la traducción de la obra brasileña. Asimismo la cuestión de la visibilidad del autor es secundaria, según indica la directora Moema Salgado, en tanto los autores más solicitados por las editoriales aún siguen siendo los clásicos, como Machado de Assis, Clarice Lispector o Jorge Amado, pero en la actualidad está aumentando la petición de nuevos autores (Magri y Rissardo 2015, s.p). Es aquí donde juegan un factor fundamental el poder de difusión de *Granta* y su acción conjunta con el programa de apoyo a la traducción de la Biblioteca Nacional.

De entre los 20 autores seleccionados por la revista *Granta* han llegado a España nueve autores, algunos como Carol Bensimon con dos de sus obras (Continta me tienes, 2015 y 2016); solo dos ya habían sido publicados anteriormente, como Tatiana Salem Levy (El Aleph, 2009) y Ricardo Lisias (OQO editora, 2005), que vuelve a ser publicado tras el tomo de *Granta* (Adriana Hidalgo, 2015); todos los demás llegan después de su aparición en el corpus: João Paulo Cuenca (Lengua de Trapo, 2012), Laura Erber (Adriana Hidalgo, 2016), Daniel Galera (Random House, 2014), Luisa Geisler (Siruela, 2016), Michel Laub (Mondadori, 2013), Ricardo Lisias (Adriana Hidalgo, 2014), y Antônio Xerxenesky (Continta me tienes, 2016). De entre todos estos autores que llegan a España después de la selección de *Granta*, lo hacen por medio de financiación por parte del Programa de Apoyo a la Traducción de la Biblioteca Nacional de Brasil seis autores y siete obras –João Paulo Cuenca, Michel Laub, Daniel Galera, Luisa Geisler, Antonio Xerxenesky y las dos obras de Carol Bensimon–, es decir, todas las que no habían sido publicadas por la editorial argentina con sede en España Adriana Hidalgo. Se evidencia, por lo tanto, que la acción de la Biblioteca Nacional ha cumplido una mediación económica fundamental para la traducción de la mayor parte de estos autores en España. Además, si hacemos una valoración de todas las ayudas que han dado a la traducción de obras de los autores de *Granta*, ya no solo en España, sino a nivel internacional, damos cuenta de que han sido apoyadas 51 traducciones en países diferentes pertenecientes a 11 de los 20 autores; algunos con una presencia muy por encima del resto, como Daniel Galera con hasta 12 traducciones en 11 lenguas –una de

ellas el catalán–; Michel Laub con 10 traducciones en idiomas diferentes; y João Paulo Cuenca con 8 traducciones en 7 lenguas distintas. Podemos decir, por tanto, que la labor económica de la Biblioteca Nacional en difusión de estos nuevos autores a nivel internacional ha tenido un papel fundamental. No obstante, hemos de tener en cuenta que la función económica de la Biblioteca Nacional trasciende a la propia *Granta*.¹⁸⁵ Desde el inicio del proyecto en 1991 han sido financiadas 117 obras para España, de las cuales 82 han sido concedidas a partir de la renovación del programa en 2011, por lo tanto, podemos deducir de esto que, si bien la influencia de *Granta* se ha dejado sentir, si lo comparamos con la cantidad de obras que han sido apoyadas por la Biblioteca Nacional, la presencia de esa "nueva literatura brasileña" impulsada por *Granta* es ínfima.

La labor de la Biblioteca Nacional como *gatekeeper* económico en el espacio español queda evidenciada en el catálogo de ciertas editoriales que sólo cuentan con traducciones brasileñas que han recibido la financiación del proyecto: este es el caso de editoriales como Kriller71, con ocho obras de autores diferentes; Continta me tienes, con tres obras de dos autores diferentes; y Lengua de Trapo, con un solo autor. También ha concedido financiación a editoriales como Mondadori, Alfaguara o Literatura Random House para la publicación de sus autores brasileños. A pesar de las características tan diferentes que definen a estas editoriales –una cuestión en la que nos detendremos en el próximo capítulo–, Fabio Lima, en la mencionada entrevista de *Z Cultural*, afirma que visibilidad y tamaño de la editorial no es un factor decisivo para la obtención de la ayuda, pero sí es un criterio decisivo el país que la solicita, así por ejemplo –siguiendo con la declaración de Lima–, casi no hay negociaciones de derechos con países de América Latina, donde la mayor parte de la editoriales son pequeñas y medianas (Lima por Magri y Rissardo 2015, s.p). En este sentido, sería interesante analizar cuáles son las características de las editoriales que se encargan de la recepción en el espacio español, en aras de determinar su influencia en el modo en que esta literatura es intervenida, y qué relación establecen con el Programa de Apoyo a la Traducción de la Biblioteca Nacional –una cuestión en la que ahondaremos en el próximo capítulo, dedicado a la labor editorial–.

¹⁸⁵ Estos datos son extraídos de un corpus facilitado por la Biblioteca Nacional, donde se muestran todas las ayudas a la traducción concedidas a las editoriales a nivel internacional, lo cual sirve como importante fuente documental para valorar cuáles son los principales intereses literarios que el espacio internacional tiene sobre Brasil. Se abre aquí una puerta para futuras investigaciones que puedan ayudar a cartografiar el mapa de la literatura brasileña a nivel internacional.

Por último, cabe tener presente la formulación de una hipótesis, de la que se hacen eco los coordinadores del proyecto de apoyo a la traducción en la entrevista para *Z Cultural*: "Não sei se o autor passa a vender mais no Brasil porque está sendo traduzido lá fora, mas ele ganha, sim, uma certa visibilidade, um *status*", afirma Fabio Lima; a lo que añade Moema Salgado: "Quando aparece na apresentação ou na orelha do livro: 'Traduzido em cinco idiomas', ele passa a ser visto de outra forma" (Magri y Rissardo 2015, s.p). Esto es, la publicación en el exterior y la visibilidad internacional funcionarían también como criterio de legitimación nacional, donde no importa tanto la visibilidad real como la visibilidad que el autor y su obra demuestran tener por el hecho de haber sido traducidos y publicados fuera de Brasil¹⁸⁶.

5. Conclusiones

Nos proponíamos desentrañar ciertas estrategias y formas de articulación de *Granta* y de su colaboración con la Biblioteca Nacional, en aras de determinar el impacto de su mediación en el espacio internacional, concretamente en el español. Para ello hemos realizado un recorrido por el proceso de conformación de la *Granta* inglesa y de su expansión internacional, como forma de calibrar su estrategia de mediación "mundial". Hemos dado cuenta de cómo la participación de una serie de autores en un tomo de "(The) Best of Young..." forma parte de una estrategia que *Granta* ha llevado a cabo a lo largo de los años como forma de delinear el panorama literario –primero inglés, después americano, en español y brasileño en estos últimos años– mediante "modernidades literarias", que servían como "bandeja de muestras" para editoriales y agentes literarios anclados en paradigmas antiguos. Esta estrategia, no obstante, se define por un doble matiz: si bien parecía perpetrar un acto político –en el sentido en que Rancière lo define– al visibilizar una "distorsión" y el ocultamiento de nuevas voces que se proponía visibilizar; comprobábamos que la propia subjetivación de esas voces como "las mejores" reproducían una desigualdad infinita, que se hacía patente con las múltiples críticas que apuntaban las limitaciones y elitización del proyecto de *Granta*.

En lo que respecta al proyecto de "Os melhores jovens escritores brasileiros", analizábamos los criterios de *Granta* como forma de descubrir los propios límites del corpus: la edad, el género literario, el número de autores elegidos, la visibilidad y

¹⁸⁶ Como veremos en el capítulo 4, puede darse el caso de editoriales que publican autores brasileños pero que tienen muy poco alcance de difusión y escasos medios económicos para potenciar su promoción. Asimismo hay autores que son traducidos pero también son descatalogados muy rápidamente. Estos ejemplos demuestran que la publicación en un espacio internacional no implica necesariamente una gran visibilidad internacional.

legitimación anterior por medio de premios y publicaciones, entre otros factores. Veíamos que *Granta* llevaba a cabo un proceso de legitimación, visibilización y (re)significación de estos autores tanto a nivel nacional como a nivel internacional: por un lado, en el aumento de la publicación de estos autores mediante el apoyo financiero dado por la Biblioteca Nacional, que podía originar a su vez un aumento de la visibilidad y "status" dentro del propio Brasil, sobre todo de aquellos autores hasta el momento prácticamente desconocidos;¹⁸⁷ y, por otro lado, la llegada de un relato por parte de los medios de comunicación españoles que se hacían eco de un nuevo horizonte de expectativas sobre la literatura brasileña del siglo XXI, protagonizada por autores que se desmarcaban de la tradición anterior y cuyas estéticas se veían afectadas por las nuevas tendencias mundializadoras. No obstante, este relato parece venir de un intento por parte de Brasil, y de *Granta* concretamente, por exportar una nueva marca, menos estereotipada por la naturaleza regional y por la violencia y la criminalidad. Esto tendría como resultado directo la anulación de otras estéticas y significaciones literarias que no parecen ser tan rentables, esto es, que experimentan una suerte de resistencia al mercado y a la recepción internacional –como veníamos defendiendo en el capítulo anterior con el caso de Ferréz–. La propuesta de *Granta* daría lugar al ocultamiento de una marginalidad económica, genérica y racial, que se demuestra en el modo de recepción que está experimentando la literatura brasileña en España. No obstante, hay que tener en cuenta que no toda la literatura brasileña en España ha sido mediada por *Granta*: muchos autores han sido publicados por las editoriales sin el apoyo económico de la Biblioteca Nacional y sin la prescripción del corpus de *Granta*, como se comprobaba en aquellos artículos –como el del blog *Llanuras* (Iglesias 2017, s.p)– que vindicaban la recepción de otros tipos de literaturas marginales. Esto genera nuevas incógnitas sobre la presencia de la literatura brasileña en España, que imbrica directamente con una cuestión eminentemente editorial que habremos de mapear en el próximo capítulo.

¹⁸⁷ Esto, no obstante, no deja de ser una hipótesis que precisaría de un análisis exhaustivo sobre el impacto nacional que tiene la internacionalización en algunos autores brasileños.

CAPÍTULO 4

Un mapa de la edición brasileña en España para el siglo XXI

Así, en toda escritura, un cuerpo es el otro-propio borde: un cuerpo (o más de un cuerpo, o una masa, o más de una masa) es, pues, también el trazado, el trazamiento y la traza (*aquí*, ved, leed, tomad, *hoc est enim corpus meum*...).

De toda escritura un cuerpo es la letra, y sin embargo, nunca la letra, o bien, más atrás, mas deconstruida que toda literalidad, una «letricidad», que ya no es para leer. Lo que, de una escritura y propiamente de ella, no es para leer, ahí esta lo que es un cuerpo.

[...]

Capital quiere decir: cuerpo traficado, transportado, desplazado, recolocado, reemplazado, en posta y en postura, hasta la usura hasta el paro, hasta el hambre, cuerpo bengalo doblado sobre un motor en Tokio, cuerpo turco en una zanja de Berlín, cuerpo negro cargado de paquetes blancos en Suresnes o en San Francisco. De esta manera, capital quiere también decir: sistema de sobre-significación de los cuerpos.

Jean-Luc Nancy, *Corpus*

Sin embargo, la literatura existe. Es leída, vendida y estudiada. Ocupa las estanterías de las bibliotecas, las columnas de las estadísticas y los programas de la educación. Nos hablan de ella en los periódicos y en la televisión. Tiene sus instituciones, sus ritos, sus héroes, sus conflictos, sus exigencias.

Robert Escarpit, *Hacia una sociología de hecho literario*

1. Introducción

Desde el comienzo de la investigación aclarábamos que uno de los pilares de nuestra metodología venía determinado por una crítica literaria económica –*New Economic Criticism* (Osteen and Woodmansee 1999)– que había sido desarrollada en el ámbito latinoamericano por un sector de la crítica dentro del que destacábamos la labor investigadora de Gallego Cuiñas. Asimismo, hacíamos alusión a una serie de investigadores que, aunque no habían sido incorporados directamente dentro de este paradigma crítico, también habían trabajado de diferentes formas algunas cuestiones económicas aplicadas al estudio de la literatura brasileña, atendiendo a modos de circulación, visibilidad y legitimación, procesos de internacionalización, políticas culturales y estrategias de acción editorial–mencionábamos a Silvano Santiago (1984), Italo Moriconi (2006), Karl Erik Schøllhammer (2009), Gustavo Sorá (2003), Ieda Magri (2014, 2015), Agnes Rissardo (2015a, 2015b) o a Carmen Villarino (2011, 2014a, 2014b, 2016), entre otros–. Dentro de las diferentes líneas teóricas desde las que se desarrolla el *New Economic Criticism*, nos centramos en este capítulo en la

producción y la circulación externa, esto es, en la recepción de la obra y en su posicionamiento en el mercado, en el que se ven involucradas cuestiones de canonización, promoción y consumo. En este sentido, considerábamos la acción mercadológica como clave fundamental para interpretar muchos de los procesos que estaban produciéndose en torno a la proyección internacional de la literatura brasileña y su recepción en el espacio español. Tomábamos como mercado protagonista el editorial por ser el principal accionador, en términos cuantitativos, de la circulación literaria internacional en el siglo XXI, es decir, por ser el principal gestor de la accesibilidad de la obra literaria en la actualidad. Destacábamos la labor de Escarpit por ser uno de los primeros en abordar la literatura como *hecho*, esto es, en su producción y circulación material. Asimismo, acudíamos a la teoría de Nancy, que nos servía como una perspectiva reveladora que nos recuerda la importancia de considerar la literatura en su materialidad, como un *corpus* que se forja en su espacio y en el límite que lo hace extraño.

Ahora bien, aunque el foco lo ponemos en este capítulo en la materialidad literaria, lo hacemos como punto de partida para abrir otras cuestiones; recordamos que al inicio de nuestra investigación afirmábamos que la literatura no *es* sino que se (re)presenta y se (re)significa, y en ese proceso hay una labor mediadora fundamental, la de la editorial: un *gatekeeper* que afecta en la mediación material de una obra o autor en otro espacio diferente de recepción, pero también interviene directamente en el modo en que es significado y en la tasación de su valor (Gallego Cuiñas, 2018c). No es casualidad que definamos a la editorial como una suerte de *dispositivo*: en su labor material de la recepción –edición, publicación– hay una toma de posición que afecta directamente al proceso de significación y valoración, económica y simbólica; cabe recordarlas palabras de Gallego Cuiñas cuando afirma que "los bienes culturales adquieren su valor –de uso y de cambio– tan solo cuando se hacen públicos, cuando aparecen en el campo, cuando hay interacción social", y en ese acto valorativo, el primer parámetro lo establece el editor al estimar lo que es publicable y lo que no (2014a). La publicación –el acto de hacer público– está íntimamente relacionado con la visibilidad, el alcance y el poder de difusión de una editorial, esto es, con el tamaño y valor económico de la editorial. Esto nos lleva a tener presente las teorías de Bourdieu y su polarización entre comerciales e independientes, que vienen determinadas en gran medida por el margen de riesgo que asumen como toma de posición dentro del campo. Ahora bien, hemos de tener en cuenta que esta bipolaridad ya ha sido puesta en cuestión

por la crítica: por ejemplo, al añadir nuevas formas de categorización editorial no signadas únicamente por la independencia económica–editoriales creativas (Colleu 2008), pequeñas editoriales (Manzoni 2001)– y por la consideración de otras nociones de independencia editorial diferentes a las de Bourdieu, donde entrarían a valorarse factores como la "bibliodiversidad" (Colleu 2008) o diversidad literaria (Astutti y Contreras 2001).

A lo largo de la investigación se han ido abriendo incógnitas que solicitaban un análisis del mercado editorial: ya desde nuestras primeras hipótesis en el capítulo 1 partíamos del aumento de publicaciones de literatura brasileña en el espacio español como uno de los principales motores de nuestra investigación; en el capítulo 2 veíamos como la acción de Ediciones Ambulantes o la del Aleph determinaban la (re)presentación de formas diferentes de literatura marginal y afectaban en gran medida en la forma en que podían ser (re)significadas en el proceso de traducción; y en el capítulo 3 era la acción de *Granta* y de la Biblioteca Nacional las que colocaban en el punto de mira la labor editorial, así como su poder de alcance y visibilidad; asimismo, a lo largo de nuestro análisis hemos ido mostrando cómo artículos de algunos medios de comunicación, entre ellos entrevistas realizadas a los propios editores de *Granta*, se hacían eco de una suerte de desconocimiento y de marcas que habían determinado el horizonte de expectativas internacional, en concreto el español, sobre la literatura brasileña. Estas incógnitas, que aquí retomamos, nos sirven como punto de partida para formular nuevas cuestiones: ¿cuál es el papel de las editoriales en la recepción de literatura brasileña?, ¿cómo influye su modo de articulación –comercial/independiente– en el alcance y difusión de esta literatura?, ¿cómo influye en su (re)significación?, ¿cómo en su legitimación?, ¿qué diferencias se establecen respecto a formas de (re)presentación del pasado siglo?, ¿con qué otros medios se relacionan y cómo se formula dicha relación –visibilidad, publicidad, medios de comunicación, crítica académica, etc.–?

En aras de bosquejar algunas respuestas, sería revelador realizar un esbozo de algunas de las principales vías desde las que la literatura brasileña ha sido (re)presentada en el siglo XX en España y desde ahí establecer algunas diferencias y semejanzas con el modo en que está siendo articulada en el siglo XXI. Hemos de aclarar, no obstante, que nuestra pretensión no es la de caer en un panorama totalizador, sino llevar a cabo un análisis donde pondremos en cuestión la aplicación de teorías como las de Bourdieu en su polarización editorial, y partiendo de casos de estudio

específicos—editoriales que han publicado literatura brasileña— trataremos de dar nuevas explicaciones a formas de articulación editorial en el siglo XXI, al menos en lo que a la literatura brasileña se refiere.

2. Una hipótesis material: ¿desconocimiento?

Colocamos como punto de partido de este panorama de la recepción material —que se extiende hacia aspectos de significación y valoración del objeto literario— aquella hipótesis que veníamos manejando desde el inicio de la investigación: a partir del cambio de siglo se produce un aumento de la presencia de literatura brasileña en el espacio español acorde con un incremento de su difusión en el espacio internacional. Este aumento de la presencia exterior de la literatura brasileña es demostrado, como hemos visto anteriormente, en entrevistas a los editores del tomo de *Granta*, las inversiones realizadas por la Biblioteca Nacional, las afirmaciones de diferentes medios de comunicación como el de la *Jornada* (Montaño Garfias 2014, s.p) con su titular "El mundo lee cada vez más a los escritores brasileños", e investigaciones académicas sobre exportación literaria brasileña como las de Magri (2014), Rissardo o Villarino (2014a, 2014b, 2015, 2016), y otras menos exhaustivas pero centradas en la recepción concreta española, como las de Luciana Guedes (2012, 2013) o Sergio Massucci (2011).

Ahora bien, esto contrastaba con la afirmación de una suerte de desconocimiento sobre la literatura brasileña. Hemos de recordar que uno de los primeros autores en hablar de desconocimiento para el caso de la literatura brasileña era Gustavo Sorá (2003) —aunque centrado en el análisis de la recepción argentina—. El autor se basaba en las fórmulas Mérou y Broca¹⁸⁸ para afirmar este desconocimiento, y en aras de determinar sus causas se propone analizar las diferentes vías de mediación que desde Brasil y Argentina han dado lugar a esa situación, de este modo categoriza cuatro principales periodos a partir del protagonismo que han tenido en cada momento los diferentes agentes de mediación. Llega a la conclusión de que en el proceso de recepción no sólo es importante la traducción, sino que hay una serie de condiciones políticas y culturales que determinan en gran medida el modo en que esta literatura es conocida —significada y visibilizada—: labor de traductores, editoriales, inserción en la institución escolar, difusión mediática, el papel significador y tasador de la crítica, etc.

¹⁸⁸ Recordemos que Mérou era el primer crítico argentino que se propuso acabar con dicho desconocimiento mediante un estudio, *El Brasil intelectual*, donde incluía a Brasil en su análisis de historiografía literaria latinoamericana; por su parte, Broca es el primer crítico brasileño que reconoce el desconocimiento de la traducción de obras brasileñas en argentina.

Con este análisis Sorá nos demostraba como el desconocimiento de una literatura no es un indicativo de una falta de recepción, esto es, la publicación de los autores existe, el problema del desconocimiento vendría en muchas ocasiones del modo de articulación y tomas de posición de otros mediadores. En España, este desconocimiento ha sido formulado por ciertas propuestas críticas, como la de Massucci (2011) que hablaba del desconocimiento como principal causa de la exotización de la literatura brasileña, una teoría que retomábamos en el capítulo 2 en aras de armar mejor toda esta cuestión,¹⁸⁹ acudiendo a las investigaciones de Regina Dalcastagné sobre la estereotipación de la violencia y al análisis de la obra de Ferréz en su proceso de recepción, traducción y publicación al español. También el escritor y cónsul João Almino en el *Anuario de Estudios Hispánicos* apuntaba a un desconocimiento como consecuencia de diversos factores, entre los que el autor tantea algunas causas: el privilegio de la literatura hispanoamericana debido a la proximidad lingüística; la escasa presencia de cursos de literatura brasileña en las universidades españolas; políticas culturales brasileñas poco volcadas a la traducción –situación que, como indica el autor, en la actualidad parece estar cambiando–; o una marginación generalizada del espacio internacional sobre esta literatura. Esta última posibilidad es reforzada mediante afirmaciones como la de Susan Sontag en el *New Yorker* sobre el desconocimiento de la obra de Machado de Assis o la petición de un Nobel por parte de Álvaro Mutis para Drummond de Andrade (Almino 2014, 184). Los medios de comunicación se han hecho eco de este desconocimiento, por ejemplo, la *Revista Gurb* en "La nueva literatura brasileña llega para quedarse" declaraba que esta literatura, "pese a la creciente influencia del país carioca en el mundo, sigue siendo una perfecta desconocida en España" (Antequera 2015, s.p); por su parte, son destacables las reflexiones de *El diario.es* en "Nueva literatura brasileña: sin falsas piruetas" (Sardiflor 2013, s.p) donde hablaba de la labor de Ediciones Ambulantes en la difusión de la literatura brasileña, que, no obstante, aún sigue presentándose como una gran desconocida; como motivos principales, el diario nombra una serie de causas que imbrican con aquellas aportadas por João Almino; según el diario:

¹⁸⁹ En el capítulo 1 indicábamos que si bien la teoría de Massucci apuntaba hacia una clave de significación interesante –exotismo como causa de desconocimiento– esta era resuelta de forma poco exhaustiva por parte del autor.

El desconocimiento nace de la infraestructura editorial mundial. Y también de que los vecinos hispanohablantes han tenido más oportunidades de entrar en el mercado literario internacional. No hay agencias literarias internacionales poderosas que escrutinen en aquel mercado porque mundialmente se lee todo en inglés, o casi todo. Si un título no está traducido a dicho idioma no alcanza determinadas agencias. [...]. Además casi no hay editores que lean en portugués. Y a todo ello hay que añadir las peculiaridades de una industria convencida de que un autor brasileño no tendrá el éxito que otros sí en cambio puede alcanzar. Así que el desconocimiento no es culpa del lector, muchas veces, sino de eso que eufemística y sarcásticamente llaman "barreras del idioma". (Sardiflor 2013, s.p)

Al igual que João Almino, el artículo incide en un problema vinculado con la acción editorial, que privilegia ciertas lenguas –principalmente el inglés– por encima de otras, dando lugar a una marginación literaria brasileña que no viene solo de España, sino que es internacional. En el capítulo 1 hacíamos un análisis del estado de la cuestión donde se revelaba un tratamiento muy limitado de los estudios literarios brasileños dentro de la institución universitaria; asimismo, veíamos que no había sido hasta los primeros años del siglo XXI cuando habían comenzado a surgir nuevas iniciativas en la promoción de una literatura brasileña más actual; se reforzarían así las teorías de João Almino sobre la falta de inserción de una literatura brasileña en la institución académica, o la falta de publicación como consecuencia de la inactividad editorial, –como también afirma el artículo de *El diario.es* (Sardiflor 2013, s.p)– precisando de un refuerzo en proyectos de traducción, que están siendo paliados en estos últimos años en gran medida por el impulso de la Biblioteca Nacional; o la falta de difusión de nuevos autores, para lo que *Granta* se erigía como mediador principal. De otro lado, el análisis de las marcas literarias realizado en el capítulo 2 revelaba una recepción muy sesgada, aún anclada en paradigmas regionalistas y de violencia urbana, muchas veces interpretados en clave de exotismo; además, el capítulo 3 nos mostraba como la acción de *Granta* y de la Biblioteca Nacional había determinado en gran medida una mayor difusión y una nueva significación para un determinado tipo de literatura brasileña, que era definida–en rasgos generales– como más "mundial" y menos "brasileña". Ahora bien, para hablar de todos estos cambios, es necesario volver hacia datos empíricos que nos hagan pensar en cifras reales: ¿cómo determinamos ese aumento de literatura brasileña?, ¿qué tipo de literatura es exactamente la que ha aumentado? Sólo así podremos determinar cuáles son las características de ese desconocimiento que venimos contornando.

Una de las principales problemáticas a la hora de desentrañar qué libros y autores han sido publicados en España es que no existe una base de datos específica en la que estén catalogados todos los libros brasileños traducidos en España. La fuente más completa y fidedigna sería la base de datos de libros editados en España del Ministerio de Educación, creada en 1972 cuando España comienza a usar el sistema de ISBN, mediante el que las editoriales facilitarían el autor, el título, la colección, editorial, lengua, fecha, etc. (véase www.mecd.gob.es). No obstante, con este sistema surge el problema de que la base de datos no cuenta con variables que pueden desajustar la cartografía de la recepción en España y que, además, son variables difíciles de detectar, por ejemplo: no podemos saber si hay traducciones no oficiales o que circulen mediante un sistema alternativo al ISBN; además, tampoco se recogen todos los libros que de autores brasileños circulan en España, ya que hay editoriales extranjeras que por medio de determinadas distribuidoras pueden estar importando libros de los cuales no hay registro porque no han sido traducidos y/o publicados en España, este es el caso de las obras de Adriana Hidalgo. Además, aunque se haya hecho un trabajo de recopilación de datos anterior a 1972, hay muchas obras que han sido publicadas antes de esa fecha y de las que no se tiene constancia, siendo este uno de los motivos principales por los que hay discordancias a la hora de determinar cuál fue la primera obra brasileña en ser traducida al español: según los análisis de Luciana Guedes (2012), la primera obra traducida al español fue de Machado de Assis en 1919, no obstante, para determinar esto Guedes tiene que hacer una labor de archivo sobre ediciones antiguas de ejemplares de difícil acceso que preceden a la creación de la Base de datos de libros del Ministerio;¹⁹⁰ sin embargo, en las fuentes aportadas por Carmen Rivas (2014), el primer autor en ser traducido es Guimarães Rosa en 1967; ya en nuestra búsqueda dentro de la mencionada base de datos detectamos como primer autor a Lins do Rego en 1957. De este modo, para trazar una cartografía de la recepción nos basaremos en el corpus de autores que hemos elaborado para la presente investigación que, aunque se basa eminentemente en la Base de datos del libro del Ministerio de Educación, no es esta la única fuente en la que nos apoyamos. Hemos de tener en cuenta que cualquier respuesta a la que llegemos es no conclusiva, ya que depende de las limitaciones de la propia

¹⁹⁰ Guedes realiza un análisis comparativo de datos para saber cuál es el país en el que más publicaciones brasileña se vierten y cuáles son los primeros autores, para ello su método de análisis sería de la siguiente manera: "Recolha de dados na Hemeroteca da Fundação Cultural Hispano Brasileira, cotejo e correção de dados segundo a Base de datos de libros editados en España, cotejo e correção de dados segundo a Agência Nacional do ISBN (Fundação Biblioteca Nacional) e finalmente a comparação com as referências bibliográficas do Catálogo da Biblioteca Nacional do Brasil.

fuente que manejamos, abierta a modificaciones según variables que puedan aparecer posteriormente (anexo 1).¹⁹¹

Uno de los rasgos más relevantes cuando analizamos nuestro corpus y que hace que establezcamos un antes y un después en el cambio de siglo es el aumento evidente del volumen de obras traducidas. De este modo, si comparamos la cantidad de autores publicados durante las décadas anteriores con los primeros años del nuevo siglo –poniendo como fecha límite el año 2018¹⁹²–, observamos que de las alrededor de 200¹⁹³ obras y 50 autores brasileños publicados durante todo el siglo XX, pasamos a alrededor de 550 obras y 150 autores en muy corta franja de tiempo (del año 2000 al 2018). Aunque pueda parecer este volumen como un síntoma de un aumento del protagonismo brasileño dentro del espacio de recepción español, cabría considerar hasta qué punto dicha característica es una particularidad de la literatura brasileña o si se extiende también a otras literaturas en recepción. En este sentido, conviene remitirnos al *Index Translationum*,¹⁹⁴ única base de datos disponible en la que se muestra una

¹⁹¹ Este corpus ha sido elaborado a partir de la Base de datos de libros editados en España del Ministerio de Educación. La elaboración se ha realizado a partir de una tripe investigación. En primer lugar, una "búsqueda avanzada" de los libros traducidos del portugués al español, debido a la no distinción en la base de datos entre portugués de Portugal y portugués de Brasil, tras los que seleccionábamos sólo aquellas obras de autores brasileños sobre: literatura (novela, poesía y teatro), incluyendo literatura infantil y juvenil y crónica; ha sido descartado el ensayo enfocado a la educación infantil, la autoayuda, religión y política, teniendo únicamente en cuenta como ensayo la historiografía literaria. En segundo lugar, una vez seleccionados los autores brasileños, se llevaba a cabo una búsqueda más exhaustiva de cada uno de los autores, ya que en la primera búsqueda, debido a razones que no han sido posible identificar, no estaban disponibles todas las obras traducidas de cada autor. Por último, se completaba la lista con una investigación de los autores que aparecían en el monográfico de historia de la literatura de Bosi (2002), en la lista de obras apoyadas por la Biblioteca Nacional de Brasil, la lista de Granta, o análisis del catálogo de las editoriales estudiada con más exhaustividad; de dicha investigación extraíamos nuevos nombres que no aparecen en la Base de datos del Ministerio de Educación. Esta situación nos llevaría a afirmar que el corpus sobre el que aquí trabajamos no alberga todos los nombres de autores brasileños publicados en España, ya que, a pesar de la exhaustiva investigación, puede haber algunos que no hayamos podido detectar.

¹⁹² Establecemos como corte comparativo el último año destinado a la recogida de datos, de modo que aunque la tesis sea leída en 2019, el corte se situará en el 2018. El motivo de querer llevar el ejercicio de recogida de datos y análisis de los mismos hasta el último momento se debe a la pretensión de actualidad del presente estudio, para el que los datos recogidos durante los años 2016, 2017 y 2018 son significativos en tanto que se publican obras cuyas características, como veremos, son muy sintomáticas del modo de articulación del dispositivo editorial en el siglo XXI en la recepción de literatura brasileña.

¹⁹³ Contamos aquí reediciones de obras realizadas por otras editoriales o por las mismas, pero en años diferentes. Es decir, las reediciones de obras que se hayan producido en el mismo año y con la misma editorial –este caso se dará principalmente con Paulo Coelho– las consideramos como tiradas de mayor cantidad de ejemplares.

¹⁹⁴ Cabe decir que, aunque sea uno de los medidos que mejor mapean el panorama de la traducción a nivel internacional, también es cierto que las cifras no dejan de ser muy aproximadas ya que, por un lado, las estadísticas son las que proporciona la institución que en cada país se dedica a la recopilación de datos sobre los libros que publica y, que, por lo tanto, hay variables que pueden no recogerse; y, por otro lado, las estadísticas están desactualizadas según qué país –para España las últimas recogidas son de 2008 pero en otros países como en Alemania serían de 2009, e incluso habría países de los que no se recogen datos desde hace más de diez años– por lo que hay una descompensación a la hora de calibrar las cifras exactas.

evolución de la circulación de libros a nivel internacional (Bokobza y Sapiro 2008, 45). El *Index Translationum* es uno de los pocos instrumentos que hoy en día se tienen disponibles para analizar la evolución del flujo de traducciones a nivel mundial, por lo tanto, aunque no deja de tener ciertos límites de amplio margen de error (Anaïs Bokobza y Gisèle Sapiro 2008, 45), también revela datos muy sintomáticos del estado de la traducción a "nivel mundial" –cabe tener presente nuestro escepticismo hacia dicho concepto–. Lo interesante, pues, de acudir a esta fuente es la prueba que nos aporta sobre la forma en que se opera la traducción internacionalmente, al menos, en términos de volumen. Si observamos la estadística para el caso de las traducciones realizadas en España, vemos un aumento considerable del volumen, que va *in crescendo* paulatinamente a medida que se acerca el nuevo siglo; del mismo modo, si consideramos la estadística de las traducciones realizadas también en otros países, se observa un paulatino aumento en la proporción de traducciones publicadas, y no sólo de literatura en portugués,¹⁹⁵ sino también de otras literaturas (ver anexo 11). Sapiro (2008, 65) a partir de un análisis de los datos recolectados en el *Index Translationum*, detecta como tendencia general en la articulación del mercado a partir de los años 80 una intensificación de la traducción a nivel internacional –no solo en España y no sólo en la traducción de literatura brasileña–: "La moyenne annuelle de livres traduits augmente de 20% entre les années 1980 et 1990" (66). En consonancia con ese aumento, Sapiro señala como constante una diversificación lingüística de la traducción, es decir, cada vez se traducirían más obras pertenecientes a otros espacios lingüísticos, a pesar de que ciertas lenguas, como el inglés, seguirían siendo protagonistas. Si a partir de los años 80 y hasta el 2000 –como demuestra el análisis de Sapiro (65)– se produce un aumento del flujo de traducciones a nivel mundial, acompañado de la diversificación y jerarquización de las lenguas como efecto de la mundialización (67), las cifras revelan cómo a partir del nuevo siglo el aumento de la traducción no es tan grande, manteniéndose en una cantidad más o menos constante.¹⁹⁶ Podemos decir que, si el mercado de la traducción experimenta un *boom* a partir de los años 80 que desequilibra el estado de los flujos de traducción mundiales, en el comienzo del nuevo siglo el estado

¹⁹⁵ En el *Index* no hay una diferencia entre literatura brasileña y portuguesa, son ambas literaturas en portugués. Podría hacerse una búsqueda de las obras traducidas en Brasil al español, pero entonces obtendríamos resultado de todos los países de lengua española y no solo de España; hemos optado por calcular la estadística de las lenguas (incluida el portugués de Brasil, Portugal y el resto de los países de lengua portuguesa) traducidas al español de España.

¹⁹⁶ Hay que tener en cuenta que los análisis que aquí tenemos en cuenta, sólo se extienden hasta el año 2008 de modo que hay una gran franja de tiempo que impide hacer un análisis más exhaustivo del estado actual de la traducción.

constante de las cifras se revela como un síntoma de la estabilización del nuevo modo de operar, ya que las fluctuaciones no son tan intensas como en los años anteriores.

Por tanto, si consideramos la recepción brasileña dentro de este marco, podemos decir que el aumento de traducciones de autores brasileños durante los años 80 y 90 en España está en consonancia con la intensificación de la traducción a nivel general, que va de la mano, como hemos dicho, de una diversificación de las lenguas traducidas. A pesar de ello –como bien indica Sapiro en ese mismo estudio– la traducción es un intercambio asimétrico (68), ya que depende de diferentes intereses que se ponen en juego: "les relations politiques et diplomatiques, les intérêts économiques, les enjeux indentitaires et proprement culturels" (66). Es decir, el hecho de que el *Index Translationum* muestre una intensificación de las traducciones de los 80 hasta el comienzo de siglo y una estabilización en las cifras a partir del cambio de siglo, no significa que todas las lenguas experimenten una fluctuación equivalente. De este modo, si comparamos las cifras de las diez lenguas más traducidas de España, tomando como fechas de referencia 1990 –década en la que Sapiro apuntaba un aumento de número de traducciones a nivel generalizado– y 2008 –último año en que se actualizaron los datos de la mayoría de los países–, vemos como el aumento no es igual para todas las lenguas traducidas: así, por ejemplo, del inglés –primera lengua de traducción–, se publican 4231 obras en 1990 y 4250 en 2008; del francés –segunda lengua– 1470 en 1990 y 1096 en 2008; del alemán –tercera lengua– 736 en 1990 y 548 en 2008; del portugués –novena lengua más traducida en España– se darían 45 en el año 1990 y 131 en 2008 (anexo 11). Ante este panorama, la autora construye una jerarquización basada en las "lenguas centrales" –como ella misma denomina– las que seguirían ocupando la mayor parte de ese mercado y, en especial –como Sapiro argumenta– el caso del inglés, que se erige como lengua "hipercentral" (68), seguida de las "centrales", que ella clasifica como alemán, francés y ruso, las "semiperiféricas" que según la autora serían el español y el italiano y las "periféricas", como el portugués.¹⁹⁷ Los datos revelan que el portugués, a pesar de ser una lengua periférica –según la clasificación de Sapiro– es la que mayor aumento de traducciones experimenta en el nuevo siglo con respecto a las otras –que ocuparían posiciones centrales–, demostrando de este modo la asimetría a la que la autora hacía referencia.

¹⁹⁷ Aunque Sapiro no menciona al portugués directamente, lo coloca en esa categoría en el momento en que afirma que todas las otras lenguas que no ocupan un espacio hipercentral, central y semiperiférico, se situarían en una posición periférica (68).

Recordemos que una de las principales críticas que *The New Economic Criticism* hacía con respecto a las líneas teóricas que habían trabajado la literatura y la economía hasta el momento era la falta de "crucial ethical questions" (Osteen and Woodmansee, 33), por lo que en este sentido podríamos colocar los análisis de Sapiro dentro de esa línea teórica en las que hay una carencia de variables éticas, de entre las que destacaría la forma en que Sapiro realiza una jerarquización del espacio literario internacional: cabe preguntarse hasta qué punto es necesario o no el establecimiento de posiciones centrales y periféricas para determinar variables literarias, y si realmente corresponde más a un ejercicio de poder que establece una teoría de alcance *total* desde un lugar de enunciación *parcial* –Francia, en tanto que es desde donde enuncia Sapiro–. Una cuestión ética principal sería, como veíamos en la introducción, reconocer que cada espacio de recepción es una "comunidad interpretativa" diferente, esto es, se conforma como una biblioteca propia –en el sentido de Achugar (1994)– que no se corresponde necesariamente con la que tiene otro espacio de recepción. Por lo tanto, no se puede hacer una afirmación *total* desde el perspectivismo que le es inherente: de existir una literatura periférica, ésta no sería una periferia internacional, en todo caso sería una literatura periférica en relación a otro espacio literario que la recibe; no hay una literatura brasileña periférica, habría, en todo caso, una literatura brasileña periférica en relación a España. Por tanto, si bien hacer una jerarquía de las lenguas puede ayudarnos a mapear ciertas escenas literarias y cómo estas escenas se modifican, también es necesario delimitar el alcance de dichas escenas en aras de no caer en generalizaciones. Por otro lado, y en relación a la jerarquía del espacio internacional, cabe tener presente que los datos del *Index Translationum* no hacen una diferenciación de espacios geográficos sino de espacios lingüísticos, por lo que determinar una jerarquía literaria en base al poder de una lengua es incurrir en el error: la fuerza de una lengua no es equivalente a la fuerza de una literatura. Así, cuando analizamos en el *Index* la recepción de la literatura traducida del portugués al español, comprobamos que no hay una diferencia entre el portugués de Brasil y el de Portugal, por lo que esta fuente no nos serviría como referencia de la presencia de la literatura brasileña en España. No obstante, sí funcionaría como contraste a la hora de evaluar las publicaciones brasileñas realizadas en España, recogidas en nuestro corpus (anexo 1): el aumento de la presencia de la literatura brasileña que se mostraba en esta base de datos vendría a ser reforzado por el aumento significativo que en total tiene la traducción de literatura en portugués en España según el *Index*.

Una vez apuntada esta cuestión de volumen, sería revelador determinar qué autores y estéticas son los que hay detrás de todas esas cifras: no es lo mismo que esas cifras sean monopolizadas por la reedición de unos pocos nombres a que haya una diversidad de autores y obras pertenecientes a diferentes épocas y estéticas. En este sentido, sería interesante tender lazos con las significaciones que hemos ido labrando en los capítulos anteriores como forma de articular todos estos datos cuantitativos con aquellos cualitativos que venimos trabajando. Para ello haremos un panorama dividido en torno a un eje, el cambio de siglo, debido principalmente a una cuestión de volumen, esto es, con un aumento de la traducción de autores. Nos proponemos, pues, cartografiar cuáles eran las dinámicas de recepción antes y después de ese incremento.

3. Cuatro fases de (re)presentación para el siglo XX

Para cartografiar el panorama de la recepción en el siglo XX, tomamos como eje de referencia los análisis desarrollados por Sorá (2003) ya que, aunque se basan en el caso concreto de la recepción en Argentina, son reveladoras tanto sus reflexiones sobre el *desconocimiento* como un síntoma no necesariamente vinculado a la (re)presentación material, esto es, a la publicación; como la periodización que establece atendiendo a la acción de los mediadores que intervienen en cada momento de la recepción. Además de los exhaustivos análisis de Sorá, hemos de tener en cuenta los panoramas críticos que ya han contornado de un modo u otro la recepción brasileña en España; recordemos: los de Sergio Massucci (2009) y Carmen Rivas (2014), de los que cabe destacar su análisis sobre el papel de las revistas en la difusión de la literatura brasileña en el siglo XX; estos vienen a complementarse con otros como el de Antonio Maura en el *Anuario de Estudios Hispánicos* (2014) sobre los cambios en la forma de articulación de la *Revista de cultura brasileña*; y con el estudio realizado por Rosario Lázaro sobre las antologías como una de las principales vías desde las que se ha visibilizado a autores brasileños que posteriormente han sido publicados en España (2014); también son interesantes para nuestro panorama algunos de los datos presentados por Luciana Guedes (2012) sobre los autores que más se han visto afectados por el aumento de la traducción tanto en España como en el espacio internacional.¹⁹⁸ Aunque estos estudios están hechos desde diferentes perspectivas y metodologías, que hacen que el foco recaiga sobre unos aspectos u otros, lo que sí es significativo es que todos ellos coinciden en delinear un

¹⁹⁸ Para ello acude también como fuente principal a la base de datos de libros del Ministerio de Educación y al Index Translationum.

panorama de la recepción en base a dos coordenadas: por un lado, y durante gran parte del siglo XX, la labor de ciertas revistas literarias como órganos de difusión y el contacto concreto y esporádico entre ciertos agentes muy determinados como principales impulsores de la recepción brasileña, principalmente la labor del diplomático brasileño Cabra de Melo Neto y el traductor Ángel Crespo, que se concreta en el proyecto de la *Revista de cultura brasileña*; y, por otro lado, durante finales del XX y comienzos del XXI, el aumento significativo de traducciones brasileñas en España, reafirmando así nuestra elección de tomar el aumento de publicaciones en el nuevo siglo como eje estructural del panorama que aquí contornamos. Visto esto, cabe preguntarse: ¿cuáles son los mediadores y modos de circulación de que se servía la literatura brasileña para ser traducida en España en el siglo XX?, ¿en qué medida ha sido significativa la intervención de los agentes mencionados?, ¿qué claves nos aportan los datos ofrecidos por la base del Ministerio de Educación sobre los libros brasileños traducidos?,¹⁹⁹ ¿cómo se modifican los modos de recepción durante todo el siglo pasado?.

3.1. Primera fase: recepción invisible

Podemos diferenciar una primera fase desde mediados del siglo XIX y los dos primeros lustros del XX, donde la recepción se podría definir como efímera, esporádica y muy concreta, principalmente labrada por la acción diplomática. Si recordamos la primera etapa diferenciada por Sorá, las relaciones se construían con vínculos diplomáticos y traductores que daban lugar a una recepción esporádica y muy puntual para el caso argentino. En este sentido, establecemos un paralelismo entre las características de esta primera recepción en España y en Argentina con respecto a la literatura brasileña. Este primer periodo se caracterizaría por una recepción más discursiva que material, ya que se basa principalmente en ensayos escasos y muy concretos sobre ciertos aspectos de Brasil y, muy raramente, de algunos trazos de su literatura, pero no se refleja –al menos que tengamos constancia– en una producción material significativa. Podemos decir que esta primera fase se caracterizaría, si no por una no recepción, al menos sí podemos considerarla como una *recepción invisible*, ya que no hay constancia –como nos muestra la base de datos del Ministerio– de que se haya producido ninguna traducción

¹⁹⁹ En dicha base no solo aparecen los datos de los libros brasileños publicados en España sino que se muestran todas las traducciones hechas del portugués al español, por lo que habría que comprobar caso por caso si el autor es brasileño, portugués o de cualquier otro país lusófono.

como consecuencia de esos intercambios y los pocos ensayos que hay no han sido considerados por la crítica hasta hace pocos años.

Tanto Sergio Massucci (2009) como Carmen Rivas (2014) mencionan como primer intermediario al escritor español y diplomático en Brasil Juan Valera, que a mediados del XIX producirá como influencia de su paso por Rio de Janeiro un epistolario dirigido al escritor Estébanz Calderón(1851 - 1853); un ensayo *De la poesía de Brasil*(1855), y una novela, *Genio y Figura* (1897).Concha Piñero en *Juan Valera y Brasil. Un encuentro pionero*(1995) identifica a Valera como un brasileñista olvidado o desconocido, en tanto sus obras y ensayos sobre Brasil y su literatura han sido marginados por la crítica. Piñero describe tanto las cartas y la novela como textos que "no pretendían la autoridad de análisis históricos, ni siquiera de relatos periodísticos", sino que se articulan "con un propósito de creación literaria, con particular predilección por lo burlesco"; de este modo traza un perfil amplio del ambiente y la sociedad del momento en Brasil: "la corte imperial, el ambiente diplomático, la vida hispano-brasileña en la legación española, la prensa, la instrucción pública, la actividad musical y teatral, la literatura" y un pueblo brasileño, desde aristócratas y ricos comerciantes hasta "la masa de esclavos". Las descripciones hechas por Valera tienden a ser comparativas y despreciativas con respecto a Europa, apoyándose en la deficiencia de las infraestructuras urbanas, la insalubridad y carencias económicas, que solicitan la permanencia de la esclavitud, pero no a los indios ni la de todos los negros: no la merecen "los habitantes de la Senegambia, y los que en otros países mas al sur alcancen cierta cultura, y sean mahometanos o cosa parecida", tampoco la merecen "los catequizados en Benguela y Loanda por los portugueses, los civilizados por los ingleses y los dinamarqueses en sus colonias", sin embargo, si deberían, según Valera, ser esclavos "la gente del Congo e de Guinea, idólatras groseros y antropofisiacos" ya que "ganan siendo esclavos; ya aprendiendo algo y puliéndose si son para hombres; ya si no pueden pasar de bestias, domesticándose y bebiendo aguardiente de cañas" (Valera por Piñero 1995, 80). Por otro lado, lo único que Valera destaca como elemento valorativo de Brasil es su naturaleza:

La vegetación más frondosa y admirable hace de sus alrededores un paraíso. Las palmeras, los cocoteros, la canela, el clavo, el segú, los bambúes colosales y pomposos y no sé cuantas plantas más, siempre verdes y cargadas de frutos sabrosos y de flores de aroma singular [...] crecen naturalmente en poético

desorden, y con mayores galas, por aquellos sitios donde la mano del hombre aún no ha llegado (Valera por Piñero 1995, 35)

En la tónica de los escritores regionalistas brasileños que vimos en el capítulo 2, Valera realza la naturaleza como elemento propio, describiéndola en términos paradisiacos e idealizados, contribuyendo a la creación de la marca "exótica" que ha conformado el horizonte de expectativas sobre la literatura brasileña hasta época reciente. No obstante, Valera hace una comparación entre la naturaleza europea y la brasileña, a la que considera carente de historias y leyendas que la signifiquen: "Confieso que es lástima que la vista de todo aquello no despierte en nuestra alma recuerdos históricos muy ricos de poesía, y que las montañas que circundan la bahía tengan nombres tan vulgares" (Valera 2003, 2)

En lo que respecta a sus ideas sobre literatura brasileña, Piñero identifica a Valera como uno de los primeros brasileñistas no solo en ámbito hispánico sino también a nivel europeo con su ensayo *De la poesía del Brasil*: "De hecho, antes de don Juan Valera solamente el alemán Schlichthorst y el francés Denis habían tratado específicamente aquella literatura"; mientras que el primero se dedicará principalmente a la literatura portuguesa, solo tratando algunos aspectos de la brasileña; el segundo destacará por ser el primer crítico en considerar de forma separada la literatura brasileña y la portuguesa; pero es Valera, según afirma Piñero, el primero en romper "la tradición de presentar la literatura brasileña como apéndice de la portuguesa", dando a entender que "ya contaba con porte suficiente para ser estudiada por sí misma" (1995, 178). Para la autora, uno de los aspectos destacables del ensayo de Valera es la atención especial que hace del "negro" y del "mulato" como contribuciones fundamentales de la poética brasileña: "Esta predisposición del pueblo brasileño a la poesía y a la música está en todas las razas de que el pueblo brasileño se compone. Los indios de todas las tribus eran y son músicos y poetas"; respecto a los negros, afirma que "siguen hoy la propia costumbre de cantar constantemente durante el trabajo, y ellos mismos componen los versos rudos y la música monótona que cantan", pero como la mayoría son esclavos, la tradición literaria es eminentemente oral; asimismo, afirma que "los negros, los mulatos son muy notables poetas en el Brasil, y en que los mejores poetas del Brasil son mulatos". Estas afirmaciones contrastan, no obstante, con otras en las que Valera detecta una carencia de poesía brasileña: "[...] la Poesía falta: y aunque hay infinitos copleros, no sólo no saben hallarla en el mundo de las ideas sino que ni siquiera la ven en este

hermosísimo Mundo visibles, que tienen delante". Sólo destacará Valera a "los antiguos", que intuimos como clásicos canonizados, y a algunos otros de actualidad sobre los que "no se ha de decir que compiten con los de nuestra raza, y lengua, cuyas obras andas impresas y coleccionadas en la América poética" (Valera por Piñero 1995, 163).

A pesar de que Juan Valera es el primer brasileñista español del que hay constancia, no es el único que se ha referido a la literatura brasileña. Massucci (2009, s.p) cita en su artículo al filólogo e historiador Menéndez Pelayo, que dirige una carta fechada en 1876 que dirige a otro escritor español, José María de Pereda, donde hace ciertos comentarios sobre la literatura de Brasil de la que habla ya como una gran desconocida, incluso para los propios portugueses. A diferencia de Valera, el autor sí parece querer destacar la poesía brasileña, a la que describe como más rica que la de Portugal.

El último de los agentes de recepción del siglo XIX a los que alude Massucci (2009, s.p) es la efímera revista *Electra* –marzo y mayo de 1901–, en la que piensa que pudo haberse realizado "una de las primeras presentaciones de poetas brasileños", pero no nos queda constancia de qué autores se mencionaban ni cómo estos eran resignificados. Tras esta, otras revistas se harán eco cada vez más de nuevas estéticas y autores brasileños. Una de estas revistas es *Cosmópolis*, un proyecto de larga duración que se extendería desde 1919 hasta 1922 y que tenía como objetivo visibilizar autores extranjeros, con especial énfasis los hispanoamericanos. Aunque la mayor parte de los autores en lengua portuguesa a los que dedicaba atención eran portugueses, también realizó una antología de poetas brasileños con una especial atención en autores de reconocido prestigio en aquel momento en Brasil: en el número de marzo de 1919 hay más de trece páginas analizando la obra Ruy Barbosa, al que describe como diplomático, escritor y miembro fundador de la Academia Brasileira de Letras; en el de mayo de 1919 anuncian la muerte del parnasiano Olavo Bilac como punto de partida para una descripción de su carrera literaria. Si bien podemos hablar de *Cosmópolis* como una de las primeras revistas donde es posible identificar una pretensión de visibilizar y legitimar a autores brasileños de reciente consagración en Brasil –no hace referencia, como Valera, a escritores "antiguos" como los únicos brasileños que merece la pena destacar–; también es verdad que la revista se sitúa en un límite entre la primera y la segunda etapa, donde veremos cómo aumenta la visibilidad y actualidad de los autores y estéticas brasileñas recibidas en España.

3.2. Segunda fase: primera visibilidad

Para Sorá, la segunda fase de recepción comienza en los años 30, momento en que se inician políticas de exportación de una marca Brasil, mediante instituciones específicas creadas en este periodo para la difusión de la cultura nacional;²⁰⁰ unas políticas que no habían estado presentes quince años antes cuando surgieron los autores modernistas que serían "consagrados como descubridores de la brasilidad" (25) con la Semana del Arte Moderno de São Paulo de 1922. En referencia al calificativo "modernista", es muy esclarecedor el comentario de Sorá para tener en cuenta la connotación de esta palabra en Brasil, muy diferente de cómo normalmente es usada en el resto de las literaturas europeas e hispanoamericana: "[...] en el Brasil la palabra *modernismo* fue usada para designar las vanguardias estético-políticas que desde finales de la década de 1910 afirmaron valores 'nacionales' contra el orden político-cultural de la Primera República, caracterizado como aristocrático, galómano, decadente" (25). Desde ese momento ha existido un consenso por parte de la crítica literaria brasileña en tomar la Semana de Arte Moderno de 1922 como mito fundador de la literatura brasileña con una marca de identidad propia y desvinculada de antiguos lazos coloniales. Esto tuvo consecuencias en el proceso de recepción, que se demuestran en el caso español en una mayor difusión de los autores surgidos en ese contexto. Mientras que Sorá coloca como punto de partida los años 30, momento en que Vargas asciende al poder y comienzan sus políticas culturales, en nuestro análisis, destacamos como momento clave 1922, momento a partir del que se deja sentir en España un cambio de paradigma en la recepción de la literatura brasileña. A partir de entonces una determinada serie de autores comienzan a recibirse –aunque aún de forma esporádica– con una mayor visibilidad, pasando de una *recepción invisible* a una *primera visibilidad de* autores brasileños amparados por políticas culturales a un lado y otro del Atlántico, y no como acción concreta y aislada de diplomáticos, traductores o escritores como había ocurrido en el periodo anterior.

²⁰⁰ Sorá menciona: "En el dominio estatal, podemos señalar la fundación del Instituto Nacional do Livro, de las primeras universidades y leyes de educación secundaria, así como la eliminación de las políticas aduaneras, fiscales y educacionales que aún dividían a los estados de la República. En la actividad privada, se observa la acción de las primeras editoriales que consiguieron distribuir libros a escala nacional gracias a la especialización de los oficios del libro, como las agencias de distribución, depublicidad, la separación entre librerías y editoriales. Entre las instituciones propiamente literarias se puede mencionar la acción nacionalizante del *Anuário Brasileiro de Literatura* (1937-1944), una publicación sin igual entre aquellas que desarrollaron acciones de unificación y valoración de la literatura brasileira". (2003, 25)

Por lo tanto, esta segunda fase de la recepción en España, abarcaría desde 1922 hasta poco más de la primera mitad del siglo XX, y se definiría por la mediación principal de una serie de revistas literarias que sirven de vitrina de nuevos nombres. Massucci hace referencia a la *Gaceta Literaria*, (1927-1932) interesante por definirse a sí misma como "ibérica, americana e internacional" y con el compromiso de impulsar "el desarrollo del vanguardismo español" (2009, s.p). De este modo, dedicará secciones específicas para algunos espacios extranjeros, como *La Gaceta Portuguesa* y *La Gaceta Americana*, quedando Brasil presente dentro de ambos espacios. Ya desde entonces podemos ver el carácter de su recepción, abordada desde una doble perspectiva: de lengua, siendo tratada en una misma sección que Portugal, y de espacio, dentro del resto de Latinoamérica. Esta revista no solo lleva a cabo una labor antológica, al traducir poemas de algunos de los autores modernistas que más se tornaron visibles a partir de La Semana de Arte Moderno de 1922,²⁰¹ sino que, al mismo tiempo, realiza una importante labor crítica; de hecho, lo más interesante de esta revista serán los artículos donde se mencionan algunos de los nombres que más se tornaron visibles a partir de La Semana de Arte Moderno de 1922: "La literatura brasileña contemporánea", en *La Gaceta Portuguesa* (1929), y la "Estructura de la actual poesía brasileña" en *La Gaceta Americana* (1930). Massucci, en una comparación de ambos artículos, describe cómo el primero de ellos aborda el panorama literario brasileño con una cierta superficialidad, ya que en tan sólo tres columnas hace una enumeración de aquellos nombres que han sobresalido en toda su reciente historia literaria, "desde el naturalista Aluísio Azevedo, pasando por el parnasiano Olavo Bilac" seguido del "poeta negro simbolista Cruz e Souza, el realista Machado de Assis, hasta llegar a los pre-modernistas Coelho Neto, Graça Aranha, Monteiro Lobato y Euclides da Cunha", así como nombres mucho más recientes de autores que estaban despuntando en ese momento, como los modernistas "Cecilia Meireles, Manuel Bandeira, Ronald de Carvalho y Oswald de Andrade" (Massucci 2009, s.p). En contraposición a éste, como apunta Massucci, se adentra en el panorama con más profundidad el segundo de los artículos, que presenta la importancia del nuevo movimiento modernista que se había empezado a gestar pocos años antes mediante una muestra de autores a los que traduce: Oswald de Andrade, Mario de Andrade, Ronald de Carvahó, Menotti del Picchia, Cecilia Meirelles, Augusto Meyer,

²⁰¹ Calderaro menciona los nombres: "Oswald de Andrade (poema "Prosperidad"), Mario de Andrade ("Momento"), Ronald de Carvalho ("Toda América"), Menotti del Picchia ("Espectros"), Cecilia Meirelles (sin título), Augusto Meyer ("Derroche"), Jorge de Lima ("Mi 'Flos Santorum") y Tasso da Silveira ("El cántaro olvidado"), entre otros".

Jorge de Lima y Tasso da Silveira, entre otros. Se lleva a cabo, por tanto, con este artículo, una doble recepción: material, por medio de la traducción de los autores, y simbólica, por medio del comentario crítico que pretende demostrar el lugar vanguardista en el que se encontraba la literatura brasileña del momento.

Tras un periodo de letargo, Massucci (2009) identifica cómo surgen en esa misma línea a partir de los años 40 revistas como *Ínsula*, *La Estafeta Literaria* e *Índice de Artes y Letras*, que continuaron intensificando ese mismo debate y traduciendo y antologando a autores surgidos del *boom* brasileño de 1922. Por ejemplo, en *Ínsula*, vigente hasta hoy día, se publicaron artículos como: “Antología de poetas brasileños de ahora” (número 46, de octubre de 1949); “El modernismo y la novísima generación literaria brasileña” (n. 65, mayo 1951); “Carlos Drummond de Andrade: Poemas” (n. 69, septiembre 1951); “Gran Sertón: Veredas” (n. 252, noviembre 1967); “Entrevista con Jorge Amado” (n. 293, abril 1971); “La literatura brasileña” (n. 326, enero 1974); “Antología de la poesía brasileña. Desde el Romanticismo a la generación del cuarenta y cinco” (n. 339, febrero 1975). Es decir, no solo se consolidan nombres que habían hecho su aparición en *La Gaceta Literaria*, sino que aparecen otros nuevos a medida que *Ínsula* continúa publicando a lo largo del siglo XX. No obstante, hay que tener presente que –como apunta Massucci– a pesar de la labor difusora de estas revistas, el espacio ofrecido en sus páginas a los autores brasileños era minoritario en comparación al de otros autores extranjeros (2009, s.p).

Por otro lado, son interesantes las reflexiones de Rosario Lázaro (2014) que, aunque no se ocupa específicamente de las antologías producidas por revistas, sí considera que éstas son una de las principales influencias en la posterior publicación de libros antológicos, ya que los nombres que aquí se anuncian son los que serán repetidos en una tercera etapa que podríamos denominar de *consolidación*. Según la autora estas revistas han articulado un "temprano diálogo entre ambas tradiciones poéticas", que ha potenciado una mayor presencia y difusión de antologías de autores brasileños en España; la propia Lázaro identifica los años 50 como fecha en que se inicia la publicación de antologías en nuestro país.

3.3. Tercera fase: consolidación

Como hemos podido ver en el caso de *Ínsula*, la labor de las revistas no cesó, pero a ellas se unieron dos agentes más, que son los que protagonizan esa tercera etapa de *consolidación*, que podríamos situarla en torno a 1960: por un lado, la labor traductora

del crítico Ángel Crespo;²⁰² y, por otro, su contacto con el diplomático brasileño, João Cabral de Melo Neto, que se materializa en la creación del primer órgano dedicado exclusivamente en España a la literatura brasileña, la *Revista de Cultura Brasileña*. Massucci (2009) da cómo Ángel Crespo ya había dirigido anteriormente la revista *Poesía de España*, que contenía la sección "Poesía del Mundo", donde aparecieron traducciones de poemas de autores aún provenientes de aquel *boom* de la Semana de Arte Moderno: Drummond de Andrade, Cabral de Melo Neto, Mauro Mota, etc. Sin embargo fue la creación de la *Revista de Cultura Brasileña* la que marca un antes y un después debido a su recepción centrada únicamente en el Brasil, sin compartir lugar, como había ocurrido en anteriores revistas como en *La Gaceta Literaria*, con otras literaturas. Como describe Maura en su artículo sobre la evolución de la revista (2014), ésta ha pasado por varias etapas, siendo la primera de ellas, presidida por Ángel Crespo, la más activa. Durante los años 60, hicieron traducciones de poetas, principalmente nombres de autores de primera y segunda generación del modernismo, aunque también se tradujeron autores anteriores, de poesía simbolista y romántica, que aún no habían llegado a España hasta aquel momento. Muchas veces, estas traducciones iban acompañadas de estudios "ampliamente documentados que analizaban tanto las escuelas como las grandes figuras individuales de la poesía americana en lengua portuguesa" (Maura 2014, 160). En este sentido, la revista llevaba a cabo un mantenimiento de la difusión de figuras ya consagradas, como la de Drummond de Andrade, y la creación de un nuevo diálogo actualizado mediante ensayos que daban cuenta de movimientos que se estaban desarrollando en ese momento en Brasil, como el de la poesía concreta. Durante estos años, aunque la poesía tuvo un lugar central, la novela y el ensayo también tuvieron cabida entre sus páginas, siendo la primera revista en presentar traducciones de Jorge Amado y Nérida Piñón, dos de los autores brasileños que serán, como veremos, de los más publicados en el ámbito español en los años posteriores. Lo interesante de esta revista no fue solo la representativa vitrina que armó sobre una literatura hasta ese momento poco visibilizada, sino las publicaciones de obras que se hicieron como consecuencia: desde antologías, como la de Ángel Crespo de 1966 y 1973, hasta las traducciones de obras clásicas como *Grande Sertão: veredas*, de

²⁰² Carmen Rivas (2014) menciona la labor de varios traductores que surgieron en aquel momento con el aumento de la promoción de literatura brasileña, como Basilio Losada o Dámaso Alonso. Sin embargo, fue Ángel Crespo el que más intensamente se dedicó a la traducción de literatura brasileña.

Guimarães Rosa, otro de los autores que pasará a ser de los más representativos de la literatura brasileña en España.

A comienzo de los años 70, la revista pasaría a dejar de ser dirigida por Ángel Crespo, momento en que su actividad comenzó a disminuir progresivamente hasta los años 80, que será totalmente interrumpida, y no "resurgirá" hasta 1995, cuando el brasileñista Antonio Maura, actual director del Instituto Cervantes de Rio de Janeiro, decide relanzarla con un número en honor a Ángel Crespo. Durante esa segunda etapa, la revista pasa de ser trimestral a semestral y en los últimos años a hacer publicaciones esporádicas; si bien es cierto que amplía la temática fuera de los límites literarios y aborda otras cuestiones del arte y la cultura,²⁰³ también es cierto que una de las principales carencias que la revista presenta es la pérdida de un discurso actualizado. Es decir, el hecho de que en los años 60 aún se siguiera insistiendo en ciertas figuras que venían de los años 20 y 30 podía entenderse como una consolidación de autores que habían surgido como promotores de una literatura propiamente brasileña, así como la promoción de nuevos autores como Jorge Amado o Nélide Piñón, cuya obra se gestaba en aquel momento; pero con el paso del tiempo, los nombres de los autores que se traducían seguían siendo los mismos, generándose un diálogo anacrónico a la literatura que se estaba produciendo en Brasil en aquel momento.

Además de esta revista, es durante los años 50 y 60 cuando tenemos constancia—a partir de los datos de nuestro corpus de autores (anexo1)—de que se traducen y publican las primeras obras de brasileños que habían sido promocionados en *Ínsulao* en antologías previas, como *Canganceiros* de José Lins do Rego (1957), *Grande Sertão* (1967) de Guimarães Rosa o *Los viejos marineros* (1961) de Jorge Amado, todas dentro de aquella estética regionalista que anunciábamos en el capítulo 2 como una de las principales marcas del siglo XX. Son estos los primeros síntomas de un cambio en el modo de articularse la recepción y difusión literaria. Es precisamente esa fecha, a mitad del siglo XX, que la autora Rosario Lázaro (2014) fija como inicio de la publicación de antologías de autores brasileños, y señala hacia una cuestión importante que puede

²⁰³ Maura describe como la revista pasa a tener "un carácter más universalista": "Mientras que los trabajos de la etapa anterior se centraban fundamentalmente en el terreno de la literatura y más específicamente en el de la poesía —no es anecdótico el hecho de que los dos responsables del nacimiento de la revista, João Cabral y Ángel Crespo, fuesen poetas—, y en la segunda etapa los aspectos sociológicos, antropológicos, plásticos y musicales adquirieron mayor relieve, sin por ello descuidarse los análisis literarios o la traducción de poesía brasileña, inédita en nuestro país.

darnos la clave de por qué ciertos autores se han publicado más que otros.²⁰⁴ aunque existe una antología en la que aparecen todos estos en 1947, realizada por Alfonso Pintó, "podemos decir que es la antología de Manuel Bandeira (1951), por su peso como poeta y como crítico y antologista [...], la que establecería una especie de canon de poetas que será repetido con relativo constancia" (2014, 3). Una de las figuras que reafirma a estos autores es Ángel Crespo, no solo mediante la función difusora de la *Revista de Cultura Brasileña*, sino también mediante la labor antológica a la que ya nos hemos referido (1966, 1973). Lázaro identifica un cese de muchos años entre la última antología realizada por Crespo y el impulso de nuevas producciones a principios del XXI "cuando comienza una nueva ola de antologías en España" mediante el apoyo de la Fundación Biblioteca Nacional de Brasil, por medio del Programa de Apoyo a la Traducción de Obras de Autores Brasileños (2014, 5). A partir de ese momento se publican antologías en las que se puede ver una renovación de la literatura brasileña en España, en gran medida por la selección de nuevos autores en base a criterios diferentes a los que se habían venido privilegiando hasta ahora.²⁰⁵

Así pues, esta tercera etapa se puede dividir en dos periodos bien diferenciados: una primera década, los años 60, está marcada por la actividad de ciertos órganos y agentes que se dedican concretamente a la recepción de la cultura brasileña y que consolidan a una serie de autores que se habían venido promocionando eventualmente en años anteriores al mismo tiempo que generan un diálogo actualizado y dan a conocer a nuevos nombres, como los de Clarice Lispector, Jorge Amado o Nérida Piñón; y una segunda década, la de los años 70, en la que la actividad se ralentiza y desactualiza, las revistas dejan de cobrar protagonismo como medios de difusión de la literatura brasileña, y se dan las primeras publicaciones –más numerosas con cada nuevo año– de estos autores que habían sido promocionados hasta el momento. Es decir, los años 70 podrían considerarse como una transición en el modo de circulación, en el que la fuerza del dispositivo editorial le gana terreno al de las revistas como medio de recepción y difusión.

²⁰⁴Lázaro Igoa describe cómo de los 446 poetas que aparecen en 28 antologías que analiza publicadas en castellano, hay un grupo de poetas que aparece en más de diez antologías.

²⁰⁵ Lázaro Igoa señala: *Antología da poesia brasileira=Antología de la poesía brasileña*, de Xosé Lois García; *Correspondencia celeste: nueva poesía brasileña* de Adolfo Montejo; *Antología de poesía brasileña*, de Jaime B. Rosa (2007); en 2009 la traducción de la antología de Elizabeth Bishop en inglés, *Una antología de poesía brasileña*, y *Otra línea de fuego. Quince poetas brasileñas ultracontemporáneas*, organizada por Heloísa Buarque de Hollanda y Teresa Arijón; en 2011 *Antología de poetas brasileños actuales*, con traducción de Miguel Cabelo; y en 2012 *Antología de la poesía del siglo XX en Brasil*, del mexicano José Javier Villarreal.

3.4. Cuarta fase: el mercado editorial

Sorá ya identificaba una tercera etapa mercantil entre 1945 y 1985, por ser un periodo "en el que pasaron a imperar mecanismos fluctuantes por oferta y demanda" (2003, 64), a partir de los que determinados nombres como los de Jorge Amado despegaban sin la necesidad de una "marca Brasil" que los unificara y promocionara como conjunto, como había sucedido durante el proceso de "refundación" nacional durante la época de Vargas (2003, 27). Por otro lado, el autor identifica un cuarto periodo que iría desde 1985 en adelante denominado como de "internacionalización", en el que órganos como la Feria del Libro de Frankfurt influyen directamente en la circulación literaria a nivel internacional. No obstante, en lo que se refiere a la recepción brasileña en España, podemos decir que su inmersión dentro del mercado editorial español no comienza hasta los años 70 y no se consolida hasta los 80. Antes de ese momento no existía un nicho editorial que diera cabida de una manera consistente a la producción brasileña, las obras publicadas durante los 60 eran muy esporádicas y no es hasta mediados de los 70 cuando podemos observar un empoderamiento del mercado editorial con el vertiginoso aumento de publicaciones de literatura brasileña: 93 publicaciones tan solo en los años 80 en comparación a las 34 en los años 70 y a las 6 publicaciones de los 60-. Además, aumentan el número de autores y de editoriales interesadas en literatura brasileña (anexo 1); esto es, como apuntaba Sapiro, asistimos no solo a un aumento sino también a una diversificación estética y de agentes que intervienen en la recepción.

Además, en los 90 se ponen en marcha una serie de mediadores nacionales –Programa de Apoyo a la Traducción de la Biblioteca Nacional de Brasil– e internacionales –Feria del Libro de Frankfurt, por ejemplo– que tienen un efecto directo en la promoción literaria brasileña a nivel internacional. Sorá, que pone en un lugar significativo de su análisis a la Feria del Libro de Frankfurt, afirma que "la traducción del principal elenco de autoras de literatura infantil a fines de la década de 1980 señala indicios de la internacionalización de los mercados, principio cristalizado por el fenómeno Paulo Coelho" (2003, 66). La llegada de estos autores de literatura infantil y el fenómeno de Paulo Coelho –como veremos más adelante en un análisis más detallado– dejarán sentir esta influencia de Frankfurt en España. Asimismo, las acciones de la Biblioteca Nacional, también se dejarán notar en las traducciones financiadas: si bien a comienzos de los 90 la principal financiación iba destinada a obras traducidas y publicadas en Francia y Alemania, a finales de los 90 y principios del nuevo siglo

España se convierte en foco del proyecto difusor de la Biblioteca Nacional con 21 obras financiadas.²⁰⁶

En este momento, al tiempo que el mercado editorial gana terreno a las revistas como órgano difusor de literatura brasileña, también comienza a percibirse una desactualización de la recepción: se publican clásicos de la literatura brasileña –Euclides da Cunha, del primer regionalismo del XIX, y Carlos Drummond de Andrade, una de las figuras más significativas del movimiento modernista– y continúan reeditándose unos pocos nombres que ya habían aparecido en la década pasada y que pasaran a ser los autores más publicados en las dos últimas décadas del XX–Jorge Amado y su particular regionalismo²⁰⁷ y el cuentista brutalista Rubem Fonseca–, vemos así como el mercado editorial contribuye en la formación de aquellas marcas literarias brasileñas que veníamos comentando en el capítulo 2. Asimismo, el género narrativo va a convertirse en protagonista, eminentemente novela, por encima de la poesía, que había sido el género más difundido en España por medios de las mencionadas revistas. Por lo tanto, asistimos en los años 70 –cómo década de transición– y sobre todo en los 80, a un periodo de configuración de nuevas estrategias de recepción, modos de circulación y aparición de nuevos intereses literarios que sientan los pilares del espacio literario español y el horizonte de expectativas que ha definido a la literatura brasileña.

Ahora bien, cabe detenerse en cuestiones como: ¿cuáles son los autores más publicados en esos años?, ¿cuáles permanecieron y cuáles cayeron en el olvido?, ¿cómo se (re)significa toda esta recepción?, ¿cuáles son las principales editoriales encargadas de la publicación de estos autores? Es fundamental trazar un mapa de algunas de las claves que caracterizan este primer periodo mercantilista para posteriormente, no sólo ver cómo la literatura brasileña se construye en su recepción, sino también para analizar cómo esa literatura muda en relación a los mecanismos del mercado en el nuevo siglo.

²⁰⁶ Conviene apuntar como referencia que Alemania y Francia habían sido los países que habían sido más apoyados a lo largo de los 90 y en toda esa década no habían superado las 15 obras financiadas; España, por su parte, hasta el año 98 tan solo había publicado 3 obras con el apoyo del programa.

²⁰⁷ Recordemos que no es lo mismo el regionalismo del siglo XIX que el que pone en marcha Jorge Amado en un segundo regionalismo, más crítico y menos paternalista. Hay que aclarar, no obstante, que Jorge Amado tiene una amplia producción y su estética no será igual en las primeras producciones que en las últimas, por lo que cuando hablamos del regionalismo de Amado estamos cometiendo una generalización que lo encasilla –al igual que cuando hablamos del brutalismo de Rubem Fonseca–, pero sirve como referencia para situar a estos autores en un momento o marca estética como la que habíamos comentado en el capítulo 2.

4. Una propuesta panorámica para el siglo XX

Tomamos como referencia nuestro corpus de autores publicados en España (anexo 1) y a partir de una revisión de estos datos, armamos un panorama tejido sobre dos principales síntomas: el aumento y la diversificación de autores y editoriales conforme se acerca el nuevo siglo; y, por otro lado, la articulación editorial con base en dos estrategias de acción, las que publican autores brasileños de forma *esporádica*, es decir, aquellas que publican alguna obra de un autor o autores brasileños para no volver a intervenir más en el panorama de la recepción; y las que tienen un proyecto *especializado* en un autor o varios brasileños—tomamos como proyecto especializado aquella editorial que publica más de cuatro obras brasileñas—. ²⁰⁸El estudio sobre el panorama editorial español de parte del siglo XX (1939-1975) realizado por Moret, *Tiempo de editores* (2002) nos revela algunos datos sobre las editoriales que más protagonismo tuvieron en esos años, entre ellas se encuentran algunas de las que aquí mencionaremos como fundamentales de la recepción literaria brasileña.

4.1. Aumento y diversificación

El estudio de Moret (2002) nos revela algunos fenómenos fundamentales para entender el panorama editorial de aquellos años; el autor destaca como en los 70 se produce un acontecimiento que cambiará la forma en que se articula la edición en España: se inicia una apertura informativa cerca del fin de la dictadura que se potencia con el inicio de la democracia, esto viene de la mano de un activismo editorial que busca armar el panorama literario español hasta el momento empobrecido por la censura. Podemos encontrar aquí la causa del vertiginoso aumento de editoriales, que se refleja en la publicación de literatura brasileña.

Si hacemos un análisis por décadas, podemos comprobar cómo se produce ese aumento y diversificación progresivos de autores brasileños y editoriales que los publican conforme se acerca el siglo XXI. Así, en los años 50 encontramos una sola obra y una sola editorial, que demostraría el protagonismo de otros mediadores, como las revistas, en el proceso de recepción, prácticamente invisible. En los 60 son seis los libros publicados cuatro las nuevas editoriales que aparecen ²⁰⁹—por primera vez se ve el nombre de Jorge Amado y dos obras de Guimarães Rosa, dos de los autores que pasarán

²⁰⁸ Aunque el numérico no sea un criterio que pueda ser aplicado a todos los casos, tomamos este valor de referencia como pauta para poder efectuar una categorización panorámica.

²⁰⁹ Cuando hablo del surgimiento nuevas editoriales nos referimos aquí específicamente a su intervención en la recepción de literatura brasileña; las editoriales podían estar en funcionamiento desde años anteriores pero no haber publicado a ningún autor brasileño.

a ser los más publicados en el espacio español en el siglo XX—. En los 70 se deja sentir, como comentábamos, el aumento del protagonismo editorial, con 34 obras publicadas por 14 editoriales diferentes, algunas de ellas, como Caralt o Seix Barral ya estaban en la década anterior, otras como Alfaguara se afianzarán como una de las protagonistas de la recepción, centrándose en la literatura infantil; los autores también se multiplicarán, apareciendo nuevos nombres de clásicos que no habían sido publicados en España hasta el momento, como el realista del XIX Machado de Assis; y otros autores actuales en aquel momento, como los denominados "intimistas" (Bosi 1994) Osman Lins y Clarice Lispector, cuyas obras habían sido publicadas en Brasil poco tiempo antes;²¹⁰ también continuaban afianzándose otros mediante sus reediciones —Jorge Amado principalmente—. En los 80 este fenómeno ira *in crescendo*, con 92 obras publicadas con alrededor de 30 editoriales diferentes, muchas de ellas como Alfaguara apuntalan su hegemonía como editorial que más publica autores brasileños, y otras como Plaza Joven o Santa María Ediciones empiezan a ganar terreno con el *boom* de la literatura infantil al que ya nos habíamos referido; si bien en esta década continuarán apareciendo nuevos autores, la tendencia más relevante es la concentración de la publicación en unas pocas figuras: los autores de literatura infantil Ziraldo Alves Pinto, Ruth Rocha y Lygia Bojunga Nunes; y continúan las publicaciones y reediciones de Jorge Amado, João Guimarães Rosa y en menor medida el brutalista Rubem Fonseca; también será en este momento cuando se dé el "descubrimiento"²¹¹ y vertiginoso aumento de publicaciones de Clarice Lispector. En los 90 se seguirá una línea parecida a la década anterior, con la publicación de cerca de 90 obras y 40 editoriales, la mayoría de ellas ya presentes en los años precedentes; el autor más publicado seguirá siendo Jorge Amado mientras que la cantidad de publicaciones de Rubem Fonseca, Guimarães Rosa y Clarice Lispector disminuirán notablemente; también se ralentizará el *boom* de literatura infantil, de entre los que emerge una figura que seguirá publicándose hasta día de hoy, Ana María Machado.

²¹⁰ Osman Lins publica *Avalovara* en 1973 y en España llega en 1975; Clarice Lispector llega a España el mismo año de su muerte en 1977 con su primera novela, *Cerca del corazón salvaje*, que había sido publicada en 1943.

²¹¹ Aunque Lispector ya había sido publicada en los 70 con *Cerca del corazón salvaje* (Alfaguara, 1977), es en los 80 cuando surge el *boom* de la autora, con seis obras publicadas por cuatro editoriales diferentes, lo cual muestra el interés generalizado por esta autora. Ya en los años 90 solo serán dos sus publicaciones y, como veremos, no será hasta la acción de Siruela en el siglo XXI cuando volverá a haber un *boom* de la autora en España.

Año	1950	1960	1970	1980	1990
Obras publicadas	1	6	34	92	90
Editoriales	1	5	14	30	40

Si echamos un vistazo a los autores que más han sido publicados a lo largo de todo el siglo XX, comprobamos que el más presente ha sido Jorge Amado con 57 obras, muchas de ellas reediciones, que han ido posicionándolo como protagonista de forma constante a lo largo de los años; le seguiría Paulo Coelho, principalmente desde el 98 en adelante, con 15 obras –nada comparable con el número de publicaciones que se dispararán a comienzos del nuevo siglo–; seguido de la autora infantil Lygia Bojunga Nunes con 12, que experimenta un pico que disminuye rápidamente en los años posteriores; en cuarto lugar el brutalista Rubem Fonseca con 11; en quinto, los autores infantiles Ziraldo Alves Pinto y Ana María Machado con 10 publicaciones; el realista Machado de Assis estaría en sexto lugar con 9 obras; y, por último, la intimista Clarice Lispector, el "regionalista"²¹² Guimarães Rosa y la autora de literatura infantil Ruth Rocha estarían en séptimo lugar con 8 obras publicadas. Estos datos nos presentan algunas claves sobre el horizonte de expectativas que ha contornado la literatura brasileña en torno a dos principales marcas en el siglo XX:

Autores	Jorge Amado	Paulo Coelho	Lygia Bojunga Nunes	Rubem Fonseca	Ziraldo Alves Pinto
Número de publicaciones	57	15	12	11	10
Autores	Ana María Machado	Machado de Assis	Clarice Lispector	Guimarães Rosa	Ruth Rocha
Número de publicaciones	10	9	8	8	8

a) Por un lado, las estéticas regionalista y brutalista no son las únicas en llegar, así hay autores como Clarice Lispector, que han experimentado una destacable presencia con una estética "intimista" (vease Bosi, 1994), esto es, diferente de aquellas marcas que venían definiendo a la literatura brasileña en el pasado siglo, lo que nos hace pensar que

²¹² En el capítulo 2 vemos como, a partir de las teorías elaboradas por Candido (1984) el autor partía del regionalismo para acabar con el regionalismo definido en términos tradicionales, en aras de construir una suerte de regionalismo sertanejo universal, como una característica humana que no radica en un lugar geográfico específico.

su presencia se impone mediante una marca propia, la marca Clarice Lispector. Es un caso que también podría aplicarse al de Nélide Piñón—con tan solo 2 obras publicadas en el XX—, que es significada por Bosi como una autora que escribe durante la dictadura militar y propone una "contra-crítica ideológica" que apela a tonos épicos cuya intención termina creando el efecto contrario, una suerte de antiépica, como forma de crítica (1994, 436). No obstante, en el manual de Bosi —que tomamos como base referencial a la hora de determinar categorías estéticas propias de la tradición literaria brasileña— hemos de notar que no es una autora que sea encasillada tan claramente dentro de una estética determinada como la de Clarice Lispector: mientras que hay un apartado dedicado a la novela "intimista", concretamente la de la autora; o al "brutalismo" protagonizado por Rubem Fonseca al que dedica una mención especial en *O conto Brasileiro Contemporâneo* (Bosi 1975); a Nélide Piñón se explica como narradora surgida en los 70 junto a otros autores como João Ubaldo Ribeiro, a los que Bosi enumera y sobre los que da ciertos rasgos descriptivos pero no dentro de una estética determinada que otorgue un sentido de conjunto. En España, no obstante —si tenemos las publicaciones del siglo XX y el XXI, que hacen un total de 12— la autora tiene una amplia presencia que puede deberse en gran medida a sus raíces familiares gallegas y que puede hacernos pensar que haya sido resignificada con una marca de autor, más que generacional.

Hay otros autores que también han sido definidos como "intimistas" (véase Bosi 1994) y que han sido publicado alguna vez en el XX para después ser "olvidados"—Autran Dourado con cuatro obras en el XX, sólo es publicado una vez en el XXI; o Osman Lins, que es publicado dos veces en el XX y ninguna en el nuevo siglo—. Otros intimistas mencionados por Bosi(1994) ni siquiera aparecen como representantes de dicha estética en España, como Cyro dos Anjos que nunca ha sido publicado, o Dyonelio Machado, que no lo será hasta el siglo XXI. El ejemplo de la estética intimista, que podría ser aplicado al de otras estéticas y tendencias literarias que sirven como categorización en la historiografía literaria, revela el sesgo del proceso receptivo, en el que autores —como Cyro dos Anjos, por ejemplo— y significaciones estéticas que podrían haberse articulado como marcas literarias —"intimista" de Clarice Lispector, Osman Lins y Autran Dourado— son marginados en el proceso de recepción. Una de las muestras de dicha marginación es que los medios de comunicación españoles no suelen hacer alusión a esta estética. Si mencionan, no obstante, a Clarice Lispector como autora

con una estética individual (López 2018, s.p),²¹³ al igual que a Nélide Piñón, en la que se destacan sus raíces gallegas, que se dejan ver –como en el caso de Clarice– en una estética literaria propia (García Delgado 2003, s.p).²¹⁴ Pero no hay un relato de estas estéticas como marcas homogeneizadoras de una generación, como si las hay cuando se habla de regionalismo –dentro del que se suele destacar a Jorge Amado– y de brutalismo –que suele ser asemejada a la llamada "literatura marginal"– (Maura 2013, s.p).²¹⁵ Esto revela el problema que implica explicar a un autor a partir de una estética determinada, que constriñe y encasilla su propia producción cuando, en muchos casos, su carrera no puede explicarse a partir de una homogeneización generacional o tendencia estética concreta.

b) En esta misma línea, si tenemos en cuenta a los autores a partir de los que se conforma una marca regionalista, percibimos que hay una gran cantidad de escritores y obras que entran signados por esta estética –Jorge Amado, João Guimarães Rosa, Lins do Rego, Graciliano Ramos, Euclides da Cunha y Machado de Assis, entre otros–, que, no obstante, como vimos en el capítulo 2, es difícilmente homogeneizable ya que el único aspecto que tienen en común sería la búsqueda de una brasilidad apoyada en elementos de la cultura y la naturaleza propias, pero ni las regiones en las que se enmarcan las novelas ni sus estéticas son en muchos casos semejantes. El hecho de que sea Jorge Amado el autor regionalista más publicado en España podría hacernos pensar que el relato de una marca regionalista viene principalmente fundada por la visibilidad de la literatura de este autor y, por tanto, reducida a su estética propia; aunque, a diferencia de Clarice Lispector, no parece asentarse en España con una marca propia de autor, sino como autor-eje a partir del que se conforma una marca regionalista que homogeneiza a un conjunto de escritores atravesados por un mismo calificativo "regionalista".

²¹³ En este artículo para el diario *El país* se coloca a Clarice Lispector como una de las grandes autoras del siglo XX: "No se parecía a nadie y su visión no recuerda a ningún movimiento, si bien pertenece a la tercera fase del modernismo, el de la Generación del 45 en Brasil".

²¹⁴ En dicho artículo para el diario ABC se coloca a Nélide Piñón como autora que mediante su literatura crea puentes culturales entre Brasil y España: "incorpora a la literatura de su Brasil natal la aportación de elementos muy significativos de la cultura de la inmigración española, el imaginario colectivo de sus ascendientes gallegos, cuyo espacio y memoria míticos consiguen [...] con la realidad imaginativa y cotidiana del hermoso país amazónico".

²¹⁵ Este artículo, que ya lo habíamos mencionado en el capítulo 2, coloca la literatura de violencia urbana de Fonseca y João Antonio en una misma línea estética que la de Patricia Melo –que podríamos definir como una neobrutalista de los 90– y la literatura marginal de Ferrez y Paulo Lins. Como vimos en el capítulo 2, las pérdidas generadas en el proceso de traducción de autores como Ferrez pueden llevar asemejar ambas estéticas, brutalista y marginal.

c) Cabe notar también que la presencia de autores que han producido una literatura brutalista o de violencia urbana es más reducida que la regionalista. Bosi en su teorización sobre el cuento brutalista (1975) pone a Rubem Fonseca como principal representante de dicha estética, secundado por otros que nunca llegan a publicarse en España como Sergio Sant'Anna; ciertas páginas de autores como Moacyr Scliar, que sí llega en el siglo XX pero no con cuentos;²¹⁶ y otros autores que no serán publicados hasta el XXI como João Antonio. Por lo tanto, la marca de violencia urbana brutalista es conformada en España a partir de la figura de Rubem Fonseca que, si lo comparamos con el número de publicaciones de la regionalista protagonizada por Jorge Amado, comprobamos cómo se configura a partir de una menor visibilidad.

d) Por último, uno de los pilares desde los que ha sido (re)presentada la literatura brasileña es la literatura infantil, principalmente a partir del *boom* de los 80 que se mantendrá también en los 90 con la incorporación de nuevos autores. Este es un *boom* que ya había identificado Sorá como síntoma de un cambio en el modo de articularse la literatura a través de mercado editorial y de sus estrategias de promoción y difusión, cada vez más internacionalizadas. Estas estrategias llevarían a algunos autores a ser interpretados en lo que podríamos llamar como una suerte de moda o "fenómeno" literario de gran visibilidad, esto es: autores que experimentan un pico de publicaciones en muy poco espacio de tiempo para posteriormente desaparecer o disminuir drásticamente su presencia –es el caso de autores infantiles como Ruth Rocha o Ziraldo Alves Pinto, que apenas tienen presencia en el XXI–. Esto es algo que no ocurría, sin embargo con Jorge Amado, ya que, aunque es el autor más publicado en España en el siglo XX, este proceso se da de forma progresiva y constante, sin grandes picos de publicación como síntoma de moda o fenómeno literario.

4.2. Publicación esporádica o proyecto de especialización

A partir de los 70 se produce un aumento del interés por publicar autores brasileños por parte de un mayor número de editoriales, un panorama que viene a afianzarse a partir de los años 80, poniéndose en marcha dos principales formas de acción de las editoriales hacia la literatura brasileña: aquellas editoriales que han publicado algún escritor

²¹⁶ Según Bosi (1975) el brutalismo es una estética que tiene su génesis en el género cuentístico, aunque posteriormente podamos ver una suerte de neobrutalismo en novelas como las de Patricia Melo o Marçal Aquino, a los que Schöllhammer (2009) coloca como herederos de esta estética propia de los 70.

brasileño de forma *esporádica*; y aquellas *especializadas* en uno o varios autores en concreto, que parecen tener un proyecto específico de literatura brasileña en su catálogo.

4.2.1. Editoriales de publicación esporádica

Encontramos el caso de una gran cantidad de pequeñas editoriales que contribuyen en la labor de difusión con la publicación de alguna obra de uno o varios autores, pero que no vuelven a actuar más en la recepción de la literatura brasileña, es decir, el interés residiría para estas editoriales en una obra determinada de un autor debido a causas diferentes.

En algunas de estas editoriales puede perfilarse la causa de la recepción en hitos de resonancia política que pueden augurar un nicho de mercado, como obras que critican la represión de la dictadura militar brasileña que no podían haber sido publicadas antes por la dictadura que también se vivía en España y que pone fin en el 75: por ejemplo, la editorial Sígueme que publica en el 78 a Pedro Tierra, mismo año en que gana el Premio Casa de las Américas por su libro de poemas, *Poemas del pueblo de a noche*, que escribió de forma clandestina durante su encarcelamiento en la dictadura militar; o Vergara, que trae en 1979 *Quarup*, la obra más importante del novelista Antonio Calado, también escrita durante su presidio en la dictadura brasileña.

Otros sellos publican autores que tuvieron mayor visibilidad en un momento determinado, actuando como eco de un fenómeno de difusión internacional de una obra concreta: como Escelicer, única editorial que trae una obra de teatro brasileña de mediados de siglo, una comedia del autor de teatro Pedro Bloch, ampliamente conocido por su obra *As mãos de Euridice*, que fue representada en más de 45 países diferentes; o Verón, que en el 76 trae una obra de Malba Tahan cuya obra, *El hombre que calculaba*,—un libro de tinte escolar en el que se combina novela con matemáticas—estaba experimentando una amplia difusión a nivel internacional.

En el caso de otras editoriales puede verse en la publicación un acto de legitimación o de adquisición de valor simbólico de un autor que viene siendo reconocido por la crítica brasileña. Este es el caso de la neobrutalista Patricia Melo, que es publicada por Ediciones B con una novela, *El matador*, que fue rápidamente legitimada por la crítica internacional, como se demuestra con los premios Deux Océans (1996) en Francia o Deutscher Krim Preis (1998) en Alemania; además fue publicada en diversos países en los años posteriores a su publicación —Italia, Inglaterra, Holanda, Noruega—. También serviría como ejemplo Moacyr Scilar, que es publicado por Circe

en 1988, mismo año en que recibe el Prêmio Jabuti. No obstante, también hay que reconocer que la editorial Swan había publicado otra de sus obras en 1985 y, aunque el autor venía acumulando una importante cantidad de premios nacionales (web oficial de Moacyr Scilar), no hay ninguno en esas fechas que nos haga encontrar la causa de su publicación en esa fecha.

Hay, por tanto, algunas editoriales cuyos interés en la edición de una obra de un autor brasileño concreto no puede explicarse de forma evidente porque no hay síntomas en su circulación y adquisición de valor simbólico –premios, publicaciones en el exterior– que nos permitan bosquejar una respuesta concreta. Así, por ejemplo, Argos publica en los 70 dos obras de José Louzeiro, que destaca en esos mismos años por producir un estilo de novela-reportaje policiaco con un fondo de crítica política sobre la dictadura militar –es lo que Flora Süssekind llama como "literatura verdade" (1985)–. En el 89 Olifante publica a Ledo Ivo, que había pasado a formar parte de la Academia Brasileña de las Letras tres años antes; esto podría indicarnos una mayor legitimidad para el autor pero tampoco explicaría el motivo de su publicación. Del mismo modo en 1996 Hiperión apuesta por Armando Freitas Filho, que en la década anterior había sido premiado por el Jabuti, pero esto no nos indicaría por qué la editorial decide editarlo en esa fecha y por qué esa obra. También sirve como ejemplo Visor, que publica al único poeta neoconcreto que había llegado hasta ese momento a España, Ferreira Gullar; un autor que sí había sido reconocido por la crítica para aquel entonces, pero no hay ningún hito evidente en aquellas fechas que nos indique la preferencia de la editorial por publicar el poemario en ese momento.

Con algunos autores podríamos ver un interés que viene trazado por la difusión y la legitimación brasileña e internacional previa: causas políticas capaces de propiciar un nicho de mercado, alguna nominación a un premio, pasar a formar parte de la Academia Brasileña de las Letras, por ejemplo. Pero esto no podría aplicarse a todos ellos, ya que no hay claves evidentes que nos permitan formular una hipótesis sobre el motor que hace que ciertas editoriales no dedicadas a la publicación de literatura brasileña depositen su interés en una obra concreta. Siempre habrá autores y obras por los que no se apostará y otros que sí, y ello dependerá de la elección subjetiva del editor que actúa como filtro de la recepción, apuntando de este modo hacia una cuestión *afectiva*, pero no como una noción emocional que puede ser entendida como una suerte de endogamia, sino más bien como una red de contactos donde la circunstancialidad y contingencia del encuentro afectivo –una lectura, una recomendación, un descubrimiento– funcionaría

como filtro de recepción. A este respecto es reveladora la referencia a "Edición de poesía: tiempos de afecto" de Luciana di Leone, donde explora las modulaciones del criterio afectivo en su investigación sobre ciertas colecciones de poesía de la editorial argentina Moby Dick y la brasileña 7Letras; a decir de la autora:

De forma general, cuando el afecto es apuntado como criterio de elección para una antología, curaduría o publicación de un escritor, la noción es vista mucho menos como operadora de contactos afectantes o como muestra de relaciones disimétricas y más como un dispositivo legitimador de prácticas endogámicas, en las que el afecto sería sinónimo de relaciones especulares, entre un grupo cerrado de iguales. (2012, 35)

Di Leone identifica una visibilidad propia de la "red de amigos", "aún cuando ésta no esté limitada a la convivencia local, sino ampliada en lo virtual y en permanente expansión" (40); esto es, una forma de visibilidad y difusión propia de las pequeñas editoriales o aquellas a las que nos veníamos refiriendo, en términos de Bourdieu, como independientes; es decir, para muchas de estas editoriales el objeto libro sería una materialización literaria de esa relación afectiva, más que un acto valorativo –en el sentido de Bourdieu– que conlleva una relación simbólica y económica que hace del objeto libro un producto de mercado. El hecho de que la edición afectiva se sitúe en primer plano no implica, no obstante, que no haya un acto valorativo ni de mercado. Pero la consideración de esta afectividad propondría nuevas formas de encontrar respuestas a la decisión de publicación de un autor o conjunto de editores, así como sus formas de circulación; como sugiere di Leone, "la historia debe ser contada sin cronologías ni relaciones causales, a través de encuentros y sus materializaciones" (2012, 47).

Otro dato interesante a este respecto es que la mayor parte de estos autores que aparecen de forma esporádica en el catálogo de las mencionadas editoriales eran autores que publicaban de forma paralela a su recepción en España, es decir, no eran autores consagrados que formaran parte de una tradición, como podían serlo aquellos modernistas que habían despuntado en la primera mitad de siglo. Es decir, hay una estrategia de actualización en el proyecto por el que están apostando estas editoriales, en tanto muchos de los autores que publican están siendo editados en ese mismo momento en Brasil, así como significados y legitimados por la crítica brasileña e internacional. No obstante, hay que tener en cuenta que estos no serán los únicos nombres que

aparezcan de manera esporádica por parte de algunas editoriales, ya que también encontramos autores consagrados en el ámbito brasileño como el realista Machado de Assis, por ejemplo, que es publicado de manera esporádica por tres editoriales diferentes—Icaria (1990), Cátedra (1991) y Sirmio(1992)–; o João Cabral de Melo Neto, que aunque había contado con cierta representación en *Revista de Cultura Brasileña*, no es editada ninguna de sus obras completas hasta la acción de Visor en el 82, editorial que traerá también un poco más tarde, en el 89, a Carlos Drummond de Andrade que, al igual que Cabra de Melo Neto, tampoco había tenido una representación más allá de ciertas revistas literarias. Lo que diferenciaría a estos autores de los anteriores es el valor que portan, al haber sido difundidos y legitimados previamente por medio de políticas culturales o dispositivos de consagración, significarían una apuesta de inversión a largo plazo para las editoriales, que se traduciría en ventas que generarían cierto beneficio: económico, para que la empresa editorial pueda seguir funcionando; y simbólico, pues llevan consigo el prestigio de haber sido la primera editorial en traer a España un autor de peso significativo en la tradición literaria brasileña. En el caso de las editoriales que llevan a cabo aquella estrategia que hemos denominado como de actualización, también estarían articulando una inversión a largo plazo propia de las editoriales de ciclo de producción largo –como las calificaba Bourdieu– pero el nivel de riesgo que asumen con la publicación es mayor porque el valor simbólico que portan es menor, sobre todo en el caso de autores que, como Patricia Melo o Osman Lins, eran publicados por primera vez en España poco después de la publicación de sus obras en Brasil, esto es, no portaban la legitimación que el tiempo –como apuntaba Bourdieu– otorga al autor.

4.2.2. Editoriales con un proyecto especializado

Entre las editoriales que más número de obras publican encontramos a: Alfaguara con 24 obras desde los 70 en adelante; Caralt con 14, que se sitúa como una de las editoriales protagonistas hasta finales de los 80;Bruguera con 14, a las que se suman 8 más cuando se incorpora a Ediciones B a partir de 1987; Plaza y Janés con 13, actuandoprincipalmente a partir de los 90; Seix Barral 12, cuya acción se desarrollará eminentemente en los 80 –aunque también publica alguna obra en los 60, 70 y 90–;Alianza, con 11 publicaciones, ejerció una actividad relevante en los 90; Santa María Ediciones y Planeta –cuyas publicaciones no son comparables a las que harán en el XXI– solo intervienen con 8 publicaciones,Plaza Joven, con 7, y Círculo de lectores,

también con 7, se encargarán eminentemente de la recepción de literatura infantil, sobre todo a partir de los 80; por último, Espasa y Juventud publicarán 6 obras, dedicando parte de su catálogo también a la literatura infantil. Como vemos, aunque hay editoriales que desde las primeras décadas se posicionan como protagonistas –Alfaguara y Caralt– será a partir de los 80 cuando surgirá una mayor cantidad de editoriales con un "proyecto" de literatura brasileña, esto es, con un buen número de obras brasileñas, del mismo autor o de diferentes, en su catálogo. No obstante, el proyecto de cada una de ellas corresponderá a intereses diferentes.

Editoriales	Alfaguara	Caralt	Bruguera	Plaza y Janés	Seix Barral
Número de publicaciones	24	14	14	13	12
Editoriales	Alianza	Santa María Ediciones	Planeta	Ediciones B	Plaza Joven
Número de publicaciones	11	8	8	8	7
Editoriales	Círculo de lectores	Espasa	Juventud		
Número de publicaciones	7	6	6		

Por un lado, encontramos aquellas editoriales que comienzan publicando a un autor del que finalmente terminarán apropiándose, de modo que nombre de autor y nombre de editorial permanecen ligados. La editorial merecerá el prestigio de haber difundido la práctica totalidad de su obra al español, lo cual dará lugar a tensiones en las que algunas casas editoriales hagan balance de fuerzas para conseguir el nombre de ese autor, que no cesará de editarse –y reeditarse en muchos casos– década a década, cobrando cada vez más fuerza. Esto es el caso de editoriales como Bruguera que se apropia de Rubem Fonseca, y aunque otras editoriales difundan su obra –una obra Alfaguara, dos Jucar, otra Thassalia, dos Seix Barral– el capital simbólico queda muy esparcido, deparando la mayor concentración en Bruguera, que publica cuatro, a las que se suman las seis de Ediciones B. Ocurrirá lo mismo con Guimarães Rosa, principalmente difundido por Seix Barral –6 publicaciones frente a 1 de Alfaguara y otra de Planeta–, o con João Ubaldo Ribeiro, sus 5 obras publicadas por Alfaguara. No obstante, el caso más representativo sería el de Jorge Amado: este es uno de los primeros autores publicados en España por la editorial Caralt, y mientras que otros

como Lins do Rego –recordemos que fue el primer autor en ser publicado por Caralt y el primero en España en el 57– caen prácticamente en el olvido–no vuelve a ser publicado hasta el año 2000–, Jorge Amado será ampliamente trabajado por dicha editorial hasta mediados de los 70, cuando Bruguera –más tarde como parte del grupo Ediciones b– apostará por su nombre. Otras editoriales a lo largo de la década lo publicarán, como Plaza y Janés, Orbis, RBA, entre otros, pero la editorial que más obras del autor acumulará en su catálogo será Alianza editorial, que desplazará a Caralt para convertirse en su principal difusora durante todo el siglo XX, disputando su monopolio con Plaza y Janés. Alianza llegará al siglo XXI con el prestigio de haber difundido una importante cantidad de obra de Jorge Amado a lo largo de todo el siglo XX, para continuar acumulando valor y difundiendo su obra durante el nuevo siglo.²¹⁷

Por otro lado, están aquellas otras cuya especialización viene, más que por un autor determinado, por un conjunto de autores en los que puede verse o no un sentido de conjunto –estético, genérico o generacional–según qué casos. Por ejemplo, si bien Bruguera se especializará principalmente en Rubem Fonseca, también publicará 9 obras de otros autores, a los que hay que añadir las 8 obras que publica en Ediciones B, en total: 7 de Jorge Amado; 9 de Rubem Fonseca, 3 de la autora infantil Ruth Rocha, 2 de Autran Dourado, 1 de Erico Verissimo, 1 de José J. Veiga, 1 de Marcos Rey y 1 de Patricia Melo–. La principal línea estética viene trazada por el nombre de Jorge Amado –por el que, como hemos dicho, compite a finales de los 80 bajo la marca de Ediciones b– y por Rubem Fonseca –a principios de los 80 bajo la marca de Bruguera y en los 90 por Ediciones B–. Pero, además de estos autores, representantes de las dos principales marcas –regionalismo y brutalismo– que han conformado el horizonte de expectativas del siglo XX, encontramos un interés en la editorial por traer más nombres no necesariamente vinculados a alguna de esas dos estéticas, Autran Dourado, por ejemplo, era calificado por Bosi (1994, 422) como autor "intimista".

También hay diversidad en los intereses de Seix Barral con sus cinco autores –6 obras de Guimarães Rosa, 2 de Rubem Fonseca, 2 de Jorge Amado, 1 de Mario de Andrade y 1 de Osman Lins–, en cuyo proyecto vemos una predilección por el regionalismo de Guimarães Rosa: reeditará *Gran Sertón: Veredas*, una de las primeras

²¹⁷ Alianza es la editorial que en el siglo XX publica más veces a Jorge Amado, 13; seguida de Caralt, 12; y de Plaza y Janés, 11; y de Bruguera y Ediciones b, que en conjunto publican 8 obras del autor. Además, no solo destaca por ser la editorial que más publicaciones hace del autor sino porque todo su catálogo en el siglo XX estará conformado por el autor, mientras que en el XXI publicará también 2 obras de Machado de Assis y 1 de Guimarães Rosa, frente a las 17 del Jorge Amado.

obras que habían sido publicadas en España por esta misma editorial, y publicará otras obras del autor de temática sobre el sertón. Si bien Jorge Amado también es regionalista,²¹⁸ los otros autores han sido calificados bajo estéticas diferentes: Osman Lins intimista, Rubem Fonseca brutalista o Mario de Andrade, como uno de los principales autores del movimiento modernista. SeixBarral, según Moret, marca el espacio editorial de los años 60 en España contribuyendo con la renovación del panorama literario mediante el realismo social y el *Boom* latinoamericano (2002, 177). Estos datos dan pistas de cómo la literatura brasileña quedaba al margen del proyecto del *Boom* latinoamericano –que ya veníamos afirmando desde el capítulo 2–, es decir, mientras que Seix Barral se convierte "en una excelente plataforma para los autores latinoamericanos, como lo prueba el hecho de que el Premio Biblioteca Breve fuera en 1963, 1967 y 1968 para escritores de Latinoamérica" (Moret 2002, 215), las publicaciones de autores brasileños se convierten en una actividad sin un proyectodefinido, es decir, no son autores que participen de la marca latinoamericana del *Boom* impulsada por Carmen Balcells.

Diferente es el caso de Santa María Ediciones, que surge para protagonizar el *boom* del género infantil brasileño, publicando 3 obras infantiles de Ruth Rocha y 5 de Ana María Machado, autora a la que seguirá editando en el XXI. Paradigmático es el caso de Alfaguaradebido a la diversidad de obras que dá cabida en su catálogo. Desde sus inicios en los 70 detectamos una política actualizada de autores, ya que muchos de los que publica aún estaban en proceso de construcción de su obra literaria y de legitimación crítica en el propio Brasil –a Rubem Fonseca, a Autran Dourado, Osman Lins, Nélida Piñón, João Ubaldo Ribeiro, Raduan Nassar y Darcy Ribeiro–. Todos de estética muy diferentes, su política editorial parece centrarse en el "descubrimiento" de autores que habían sido poco visibilizados en España –Osman Lins– o que no habían sido aún publicados –la mayor parte de estos autores son traídos por primera vez por la editorial–. Asimismo, retomará clásicos de reciente consagración en aquel momento en Brasil –Clarice Lispector (1977) es publicada por primera vez– y otros como Graciliano Ramos, que se integra en la marca regionalista que Vargas exporta en los años 30 y 40,²¹⁹ es publicado por primera vez en España. Se evidencia una política de amplio margen de riesgo y de ciclo de duración largo –como describe Bourdieu para el caso de

²¹⁸ Aunque recordemos que cada regionalismo es específico del lugar que describe y la estética propia del autor

²¹⁹ Esta cuestión es tratada en la página 120 de la tesis doctoral.

las independientes–, sin embargo, su proyecto parece cambiar a partir de los 80, cuando cobra protagonismo en su catálogo la literatura infantil –una obra de Ana María Machado y seis de Lygia Bojunga Nunes–es decir, vemos una estrategia combinada donde se conjugan: intereses de valor simbólico mediante su proyecto de "descubrimiento" de autores y de publicación actualizada de obras en proceso de construcción en Brasil; junto a intereses económicos, mediante la inversión en autores "fenómeno", como es el caso de Lygia Bojunga Nunes principalmente –el *boom* de María Machado será posterior al nuevo siglo–, que experimenta un alto pico de publicaciones en los 80 para desaparecer rápidamente por quince años, momento tras el que volverá a experimentar otro pico de publicaciones.

La dinámica internacional, que ya era anunciada por Sorá (2003), y la estrategia basada en el "fenómeno" que viene protagonizada en los 80 y 90 por la literatura infantil –al menos en lo que a la literatura brasileña se refiere–, son síntoma de una nueva articulación editorial atravesada por el mercado editorial de forma más virulenta. La bipolaridad comercial e independiente anunciada por Bourdieu no es una dinámica que pueda aplicarse al caso español, al menos en la mayor parte del siglo XX. Como argumenta Moret (2002), aún en los años 70 era perceptible un interés editorial ideológico y político, que se reflejaba en la articulación editorial –de izquierdas o de derechas– que buscaba dar visibilidad a obras que no habían tenido cabida en el panorama español de la dictadura, bien revitalizando la literatura nacional, bien difundiendo aquellas traducciones que no habían podido llegar a España. Ya en las últimas décadas del XX se dan los primeros síntomas de una modificación en la articulación editorial; Moret se remite a las palabras del editor Barral como muestra de ese cambio: "la edición mundial conoció en esos momentos [años 60] una seriedad y una vocación de cultura que, después, sin saber por qué, se ha ido perdiendo en un interés mucho más comercial, una competitividad agresiva"; y continúa más adelante: "En las ferias de Frankfurt, que siempre han sido horribles, en los años sesenta, sin embargo, eran ocasiones en los editores serios o que pretendían serlo, se reunían y discutían proyectos, conocían autores, etc. Todo eso ha muerto y aquello se ha convertido en algo parecido a Las Vegas de los derechos de autor" (2002, 214). Cabe cuestionarnos cómo afecta esta nueva articulación editorial en el panorama de la recepción brasileña en el nuevo siglo, si se aviene a esa polaridad independiente/comercial y, de ser así, de qué modo.

5. Una propuesta de representación para el siglo XXI

Este primer análisis panorámico de la recepción del siglo XX en España nos sirve como base para extraer ciertas coordenadas del modo en que se articula la recepción en el siglo XXI, que pasaremos a analizar de forma más exhaustiva. Para ello, trazaremos un breve panorama atendiendo a los principales aspectos diferenciales con respecto al pasado siglo, tras lo que nos centraremos en casos particulares de editoriales que nos permitan analizar estrategias que quedan orilladas mediante una metodología panorámica. Si partimos de la cuestión de volumen que proponíamos como síntoma más evidente de un cambio en el modo de intervenir la literatura brasileña en el nuevo siglo, percibimos que: de las alrededor de 65 editoriales que la base de datos del libro nos muestra que participaron de la recepción de literatura brasileña en el siglo XX, sólo continúan ejerciendo cerca de 25 editoriales, a las que se incorporan en torno a 90 más. Esto es, intervienen en los 18 que van de siglo XX más editoriales de las que han actuado en todo el siglo anterior –siempre teniendo presente que nos refiramos al caso concreto de la recepción brasileña–. Si comparamos el panorama del nuevo siglo con el del siglo anterior, vemos un cambio en las editoriales que más intervienen en la recepción de literatura brasileña:

Editoriales	Planeta	Siruela	Sant Jordi Asociados	Santa María Ediciones	Alfaguara
Número de publicaciones	90	37	34	28	23
Editoriales	Alianza	Círculo de lectores	Ediciones Ambulantes	Luis Vives	Maresía Libros
Número de publicaciones	20	20	12	10	9
Editoriales	Kriller 71	Adriana Hidalgo	Everest	Aleph	Debolsillo
Número de publicaciones	9	9	8	8	8
Editoriales	Literatura Random House	Mediaset	Vaso Roto Ediciones	Algar	Anaya
Número de publicaciones	8	8	8	7	7
Editoriales	Obelisco	Txalaparta	Pre-textos	Planeta de Agostini	Sexto piso
Número de publicaciones	7	7	6	6	5
Editoriales	Ediciones B				
Número de	5				

publicaciones					
---------------	--	--	--	--	--

Del mismo modo que el protagonismo de las editoriales en la escena de recepción brasileña no es el mismo, tampoco es igual el interés por los autores, muy pocos se mantendrán con unas cifras más o menos similares a las del periodo anterior: el caso más evidente es el de Jorge Amado que, si bien es sustituido por otros como autor más publicado, continuará teniendo un lugar representativo:

Autores	Paulo Coelho	Ana María Machado	Clarice Lispector	Jorge Amado	Machado de Assis
Número de publicaciones	156	47	41	29	18
Autores	Ilan Brenman	Lygia Bojunga Nunes	Nélida Piñón	Ledo Ivo	Rubem Fonseca
Número de publicaciones	15	12	10	10	6
Autores	Chico Buarque	Frei Betto	Leticia Wiewzchowski	Moacyr Sciliar	
Número de publicaciones	5	5	5	5	

El protagonismo de unos autores sobre otros vendrá signado en gran medida por la estrategia que las editoriales ponen en marcha, y que vendrá determinada en cierto modo por la longevidad de la editorial: normalmente aquellas que vienen actuando desde el pasado siglo, en el XXI han sido absorbidas por grandes grupos; aquellas que surgen en el nuevo siglo, se presenta como "nuevas independientes". De este modo, podemos categorizar el panorama editorial del siglo XXI entre: editoriales que *desaparecen*²²⁰ del panorama de la recepción brasileña; editoriales que *permanecen*, con estrategias similares o diferentes a las del pasado siglo; editoriales que se *incorporana* la publicación de autores brasileños, aunque ya existían en el siglo anterior; y *nuevas editoriales*, que incluyen en su catálogo un espacio para la literatura brasileña o que se dedican específicamente a ella. Nos centraremos, en primer lugar, en aquellas que venían ejerciendo algún tipo de acción en la recepción literaria brasileña durante el XX, para después pasar a aquellas que comienzan su acción en la recepción literaria brasileña en el nuevo siglo.

²²⁰ Esto no quiere decir que la editorial deje de ejercer, sino que no vuelve a publicar –hasta los datos recogidos en el momento– más literatura brasileña, aunque sí continúe publicando otro tipo de literatura.

5.1. Editoriales que *desaparecen* y editoriales que *permanecen*

Con respecto a las editoriales que *desaparecen*, la mayor parte son aquellas que publicaron a algún autor brasileño de forma esporádica –como Nogueira o Montesinos–,²²¹ es decir aquellas cuyo catálogo no tenía un proyecto destacable en la recepción de autores brasileños en términos de volumen. No obstante, sobre esta tendencia general, podemos ver algunos casos específicos que marcan la diferencia.

Por un lado, encontramos editoriales cuya labor durante el siglo XX tiene un carácter *esporádico*, pero, en lugar de desaparecer –como era la tendencia general–, con el cambio de siglo pasan a ocupar un lugar representativo en la recepción de la literatura brasileña: el caso más destacable es el de Siruela, que publica 37 obras respecto a las 3 del pasado siglo. Por otro lado, aquellas que aunque publicaban de forma *esporádica* no desaparecen, sino que continúan trabajando en la misma línea, es decir, mediante la publicación de algún autor brasileño cada tanto tiempo. Este sería el caso de Visor o Tusquets, que mantienen una línea constante con respecto al siglo anterior: mientras que las pequeñas editoriales Hiperión y Visor se decantan por obras de poetas hasta ahora poco difundidas en ámbito español,²²² Tusquets sigue un camino diferente, apostando por narradores clásicos que son ampliamente trabajados por otras editoriales y por otros narradores contemporáneos que no habían tenido prácticamente recepción hasta el momento.²²³ En este sentido vemos como las apuestas de estas editoriales difieren las unas de las otras en el margen de riesgo –acudiendo de nuevo a términos de Bourdieu–: tanto Hiperión como Visor son editoriales que juegan con cierto margen de riesgo con los autores que deciden publicar, ya que se decantan por la poesía –género de recepción minoritaria en relación a la narrativa– y por algunos autores que, como Armando Freitas Filho o Ferreira Gullar, no habían sido publicados antes en el espacio español, por lo que la apuesta es doblemente arriesgada. Este no sería el caso de Tusquets, cuya política está centrada en narradores –de mejor inserción en el mercado que la poesía–, algunos de ellos, clásicos como João Ubaldo Ribeiro o Machado de Assis, que ya habían sido

²²¹ Mientras que Nogueira publica dos obras de Ana María Machado y una de Jorge Amado, Montesinos hace dos publicaciones, una de Ignacio de Loyola Brandão y otra de Machado de Assis.

²²² Hiperión publica a Armando Freitas Filho en el XX y a Carlos Drummond de Andrade en el XXI; este último ya había sido publicado por Visor en el pasado siglo junto a Cabral de Melo Neto y a Ferreira Gullar, mientras que en el XXI Visor publica a Vinicius de Moraes y una compilación de poetas del siglo XX brasileños.

²²³ En el siglo XX dos obras de Machado de Assis (aunque cuando Tusquets lo publica aún no era muy difundido, se convertirá en uno de los autores brasileños más publicados en España con 27 publicaciones por 18 editoriales diferentes) y en el XXI una de João Ubaldo Ribeiro (principalmente trabajado por Alfaguara), y dos autores que no habían sido difundidos anteriormente, Cintia Moscovich y Paulo Lins.

publicados anteriormente en España, por lo que su apuesta se mueve en un margen de riesgo menor.

La mayor parte de las editoriales que *permanecen* publicando literatura brasileña son aquellas que habían incorporado en su catálogo una cantidad mayor de obras durante el siglo anterior. Mediante la *especialización* en un autor o varios autores que pueden englobarse dentro de un proyecto concreto destaca Alianza con Jorge Amado, que publica 20 obras a las que se suman las 11 del pasado siglo; o Santa María Ediciones con autores de literatura infantil, que publica 28 frente a las 8 que tenía en el XX. Con la publicación de varios autores diferentes que no se constituyen dentro de un proyecto homogéneo destacaría la editorial Alfaguara, que publica 23 frente a las 24 del siglo pasado. Sin embargo, también hay excepciones, este sería el caso de Seix Barral, Bruguera o Plaza y Janés, cuya intervención en la recepción de autores brasileños había sido importante en términos de volumen y con el comienzo de siglo disminuyen su intervención notablemente. Por lo tanto, podemos decir que, aunque la mayor parte de las editoriales del siglo XX que *permanecen* en el XXI habían tenido un amplio proyecto en la recepción de autores brasileños, el espacio dedicado a dicho proyecto disminuye dentro del catálogo de cada una de ellas. Además, este proyecto no continúa siendo el mismo en todas, ya que algunas experimentará modificaciones que van más allá de la cuestión del volumen: si bien Seix Barral las dos únicas publicaciones que hace son de un autor al que ya había editado anteriormente,²²⁴ Ediciones by Plaza y Janés modifican su proyecto, siendo el caso más evidente el de ésta última, que se había dedicado fundamentalmente a la publicación de Jorge Amado y con el cambio de siglo innova con autores que hasta el momento no se habían publicado en España;²²⁵

Si hablamos en términos de volúmenes para calibrar qué editoriales son las que tienen más peso –como espacio que ocupa un determinado corpus– en la recepción de literatura brasileña en España, pero hay que tener en cuenta que no un mayor volumen implica necesariamente un mayor valor simbólico ni un mayor poder de (re)presentación de aquel corpus brasileño. Recordemos que para que la editorial porte un mayor valor simbólico –si lo entendemos en términos de Bourdieu– habrá de incorporar a su catálogo clásicos consagrados o autores legitimados por diferentes instancias –premios, institución académica, crítica especializada, otros autores– de reconocido prestigio, esto es, con un poder de legitimación aceptado por convención en

²²⁴ Rubem Fonseca

²²⁵ Luiz Alfredo García-Roza y Luis Fernando Verissimo.

el campo literario. En tanto al poder de (re)presentación literaria, dependerá de los intereses de la editorial, centrada en la publicación de un solo autor o de un conjunto de autores, atravesados o no por una misma línea estética o genérica. Aclarábamos en la introducción que (re)presentar en un espacio la literatura de otro espacio puede entenderse aquí como la actualización material de un corpus literario –aquello que es llamado en Brasil "literatura brasileña"– a través de la selección y publicación de una serie de obras pertenecientes a ese corpus, que, aunque de manera sesgada por el proceso selectivo, actuarían como representantes de todo ese corpus –que sería llamado en España "literatura brasileña"–. Por lo tanto, el poder de (re)presentación no será igual cuando publique a nuevos autores que, debido a su reciente aparición, aún no forman parte de lo que en la historiografía literaria brasileña se considera "literatura brasileña", o aquellos clásicos canonizados que sí son considerados como tal; asimismo, no será igual el poder de representación de una editorial que se centre en la obra de un solo autor que sí tiene en su catálogo un proyecto más diverso de autores; tampoco será igual si las obras que la editorial publica ya han sido anteriormente publicadas por otras editoriales o en otros momentos del pasado, o si es un "descubrimiento" nuevo que no había tenido presencia en el espacio español. No obstante, conviene incidir en que el valor simbólico y el poder de (re)presentación no son indicativos de calidad literaria sino una forma de determinar las estrategias que las editoriales ponen en marcha, teniendo en cuenta el margen de riesgo –grande o pequeño– y el ciclo de duración –corto o largo–, que hacen que una editorial se encuentre más cercana de aquello que venimos denominando como comercial o como independiente, una polaridad que habremos de poner en cuestión.

Para llevar a cabo un análisis más específico y exhaustivo de la recepción ateniendo al valor simbólico y formas de (re)presentación, nos centraremos en una serie de casos particulares, tres editoriales que vienen publicando desde el siglo XX con estrategias muy diferentes y que experimentarán una evolución distinta con el cambio de siglo; estas son: Planeta, Siruela y Alfaguara.

5.1.1. Caso Planeta. Un proyecto de autor-fenómeno

Son muchas las características que nos llevarían a situar a Planeta como la editorial –el grupo editorial– que mejor ejemplificaría el polo comercial dentro de la teoría bourdieana; ella misma se define como "grupo editorial y de comunicación", "líder multimedia (prensa, radio, televisión e internet) y del entretenimiento audiovisual, que

aglutina en su poder "más de 170 marcas y sellos editoriales en múltiples países, que abarcan todos los géneros literarios y en los que trabajan más de 9.000 colaboradores" (Web de Planeta). Ahora bien, la editorial Planeta ha tenido un largo recorrido desde que comenzara en 1949 su proyecto editorial centrado eminentemente en la traducción de autores extranjeros que no habían llegado a España. Moret en su *Tiempo de editores* (2002, 130), analiza la evolución de Planeta desde sus inicios como una de las principales editoriales que movilizaron una literatura nacional española empobrecida y ensombrecida por una amplia cantidad de traducciones, sobre todo anglosajonas; da cuenta de cómo es una de las primeras editoriales en expandirse a América Latina donde asienta varias sucursales que la convierten en una de las editoriales con mayor presencia; y, por último, cómo inicia una política de absorción de gran cantidad de editoriales menores que no eran capaces de sostenerse ante la presión que sobre ellas ejercía su capital. Este proceso de concentración monopolizado por Planeta llevó a la absorción de algunas editoriales dedicadas a la publicación de literatura brasileña en el siglo XX, como Seix Barral, Tusquets o Espasa, que seguirán publicando dentro del amparo del que pasará a ser uno de los mayores grupos editoriales y de comunicación a nivel internacional.

Por lo tanto, la cuestión que aquí nos concierne no es la de cuestionar a Planeta como editorial o grupo editorial comercial, ya que ella misma en la descripción que hace sobre su actividad no participa del juego valorativo que implica el posicionamiento comercial/independiente; la edición sería tan solo una de sus dedicaciones junto a otras actividades como el entretenimiento audiovisual (web de Planeta). Lo interesante aquí es determinar cómo afecta su articulación como empresa cultural en el modo de recepción literaria brasileña en el espacio español. Para ello, hemos de considerar que la primera acción de Planeta en el panorama de la recepción brasileña data de 1985; desde ese momento hasta la publicación de Paulo Coelho tan sólo publicará tres obras.²²⁶ Pero es con este último con el que se erigirá como editorial protagonista –a nivel numérico– de la recepción de literatura brasileña en España, con 97 publicaciones de las 175 que ha tenido Paulo Coelho en España –teniendo en cuenta también las reediciones–. El caso de Planeta que aquí pretendemos mapear es, por tanto, el del propio Coelho, una figura controvertida que ha generado multitud de críticas por parte del ámbito académico internacional. Conviene detenernos brevemente en la polémica crítica que el autor trae

²²⁶ A lo largo de los años 80 publica a los ya consagrados por aquel entonces João Guimarães Rosa, Jorge Amado y Lygia Fagundes Telles.

consigo, ya que nos serviría como medida para determinar, por un lado, el valor simbólico que adquiere y que lo (re)significa en el proceso de exportación, y por otro su (re)presentación dentro de corpus que conforma a la literatura brasileña en España y Brasil.

Sirve como ejemplo de esta controversia crítica el artículo de Ávalos Flórez "Las fisuras de las críticas contra las obras de Paulo Coelho" (2015) donde presenta algunas de las principales tendencias críticas desde las que se ha debatido sobre el autor. La clasificación que propone puede parecer reduccionista en tanto se limita a diferenciar entre: crítica literaria, que según él sería aquella que se centra en el análisis de significación y construcción interna de las obras del autor; y por otro lado, la crítica sociológica, como aquella que "identifica los impactos que esas obras provocan en el sujeto social" (242). Además de dar una descripción poco problematizada de ambas metodologías, el autor no hace una distinción entre artículos publicados para la prensa o artículos de investigación científica, al igual que tampoco tiene en cuenta el lugar de enunciación de esos artículos –si vienen de una crítica brasileña, española o de cualquier otra nacionalidad–, datos que podrían revelarnos claves sobre el modo en que el autor es leído según nivel académico y espacio de recepción. A pesar de ello, el artículo de Flórez es interesante en tanto ofrece una amplia muestra de la controversia crítica que ha conformado su figura de autor, y que –reformulando la clasificación ofrecida por el investigador– podríamos diferenciar aquí entre: *críticas de rechazo*, como aquellas que atacan el valor/calidad literaria del autor desde diferentes perspectivas metodológicas, desde el análisis formalista hasta la recepción basada en el nivel sociocultural del lector; y *críticas de defensa* ante esos ataques. Entre las críticas de rechazo al autor podemos encontrar algunas como el difundido²²⁷ ensayo por la revista web *El malpensante* del novelista colombiano Faciolince, "Por qué es tan malo Paulo Coelho" hasta el monográfico *Por que não ler Paulo Coelho?* del académico brasileño Junilto Andrade, que desde una crítica formalista se proponen destripar "la falta de coherencia interna de sus obras, las contradicciones narrativas, las incoherencias lingüísticas, la fragilidad constructiva de los personajes y la recurrencia a lugares comunes" (Ávalos Flórez 2015, 244). Con respecto a las críticas de defensa del autor, Flórez selecciona como muestra una crítica del teólogo Calvani, que considera el libro de Coelho un instrumento de

²²⁷ Tras una búsqueda por la web de las principales críticas hechas a Coelho en medios de comunicación de masas vemos que este ensayo, de entre todos los que menciona Álvaro Florez, es uno de los más mencionados y difundidos en diferentes blogs y webs de difusión cultural.

ayuda social mediante un trayecto de peregrinación que podría asimilarse al de clásicos como *La Odisea*, *Don Quijote* o *La Divina Comedia*; y, por otro lado, la investigadora y académica de la Universidad de São Paulo Nakagome (2013), que ya ha trabajado en diferentes artículos cuestiones literarias dentro de una metodología culturalista, y acusa a la crítica literaria que rechaza a Paulo Coelho de ejercer un poder elitizador, ya que subestima la capacidad de apreciación literaria del lector sin hacer un estudio de recepción que sea capaz de argumentar dichos ataques.

La importancia de estas críticas son fundamentales para entender la controversia que la figura de Coelho suscita en su recepción y que apunta directamente a una cuestión de valor literario. Sin embargo, lo que aquí nos interesa no es, como en el caso de los críticos mencionados, desentrañar las claves que hacen que Paulo Coelho llegue a ser el autor brasileño más vendido a nivel internacional –según afirmaciones de la Academia Brasileira de Letras aportadas en su web–, ni determinar la calidad literaria de sus obras, o si éstas merecen o no la aceptación por parte de la crítica especializada. Ya Escarpit, en un reflexión sobre el significado de la noción de "éxito" de una determinada obra literaria, afirmaba que el "desencadenamiento de un éxito –y principalmente del éxito de un *best-seller*– continúa siendo un fenómeno imprevisible e inexplicable" (1965, 112). Partiendo de la afirmación del sociólogo, desviamos el análisis del proceso de construcción de éxito que experimenta Coelho, y nos detenemos en la determinación del valor simbólico –que, recordemos, no es equivalente necesariamente a calidad literaria, aunque puedan estar directamente relacionados– que este éxito entraña y cómo influencia en su inserción en el espacio de recepción español.

Las investigadoras Gallego Cuiñas (2016b) y Alejandra Laera (2007), analizando algunos de los principales factores que influyen directamente en la formación de un canon literario y su inserción dentro de otros espacios de recepción, apuntaban al premio como uno de los mecanismos de consagración y de mediación más efectivos dentro de la escena literaria del siglo XXI. No obstante, en el caso de Coelho, las primeras menciones y premios que recibe vienen después de haber conseguido un amplio número de ventas a nivel internacional: como se puede contrastar en varias de sus biografías (Grizêll-Azar-Luxton 2005; Fernando Morais 2009), Coelho escribe sus dos primeros libros en 1987 y 1988 –*Diario de un mago* y *El Alquimista*–, mediante dos pequeñas editoriales con un número de ventas reducido, y no fue hasta principios de los

90 cuando publica *Brida* en la gran editorial brasileña Rocco,²²⁸ sirviendo como puerta para el éxito de las obras que había publicado anteriormente y que habían permanecido a la sombra, así el *Alquimista* llegará a ser el libro que más copias ha vendido en toda la historia de Brasil –según el *Libro Guinness de los Records*, ("Paulo Coelho create a Guinness World Record...", 2014). Es en ese momento, 1993, cuando el autor da un salto internacional y pasa a ser publicado por otra gran editorial americana, Harper Collins. Si bien Coelho había sido publicado en 1990 por la editorial Martínez Roca en España, no es hasta la publicación de *Brida* en 1996 cuando comience el "fenómeno" del autor en España.²²⁹ Durante los años 90, *El Alquimista* experimenta gran número de ventas en varios lugares del mundo y es en ese momento cuando comienzan las primeras condecoraciones hacia el autor: en Italia, después de convertirse en el *bestseller* del país, le es concedido el Super Grinzane Cavour Book Award y el Fiano International Award; igualmente en Francia, tras la adquisición por parte de la editora Objetiva, el autor es nombrado Chevalier des Arts et des Lettres. A partir de entonces serán muchos los premios que el autor reciba de diferentes países –Dinamarca, México, España, Estados Unidos, Croacia, Alemania, Hungría, Ucrania, Inglaterra, Serbia, Francia, Italia, etc.–: algunos de ellos premian alguna de las obras del autor, como es el caso del Premio Internacional Corine al *Alquimista* como mejor obra de ficción, o el premio Fregene de Literatura en Italia por *El diablo y la señorita Prym*; pero otros muchos también reconocerán otros aspectos que se alejan de una valoración sobre la calidad literaria, como de al nivel de ventas con el Golden Bestseller Prize en Serbia por el periódico *Večernje Novosti*; otros como en Alemania el Premio Bambi de Personalidad Cultural del Año, donde el foco no es la obra sino la propia figura del autor; asimismo, por parte de la ONU es considerado como Mensajero de la Paz en el área "Diálogo Internacional" (Grizéll Azar-Luxton 2005). No obstante, al considerar todos estos premios y condecoraciones, hemos de tener en cuenta un aspecto importante en la consideración del valor del premio como dispositivo de legitimación; como ya menciona Gallego Cuiñas (2016b), no todos los premios valen lo mismo, desde que a finales del XX estos comenzaran a incrementar en número, su capacidad legitimadora ha mermado de forma inversamente proporcional al aumento de su número.

²²⁸ Como se puede ver en la web oficial, Rocco es, tras más de 30 años de historia, una de las editoriales más grandes de Brasil a nivel de ventas; destaca por la publicación de una línea de clásicos consagrados brasileños y de otras lenguas, así como por un proyecto de "ficção comercial" –como ella misma define–, que se ha encargado de grandes éxitos de ventas como Harry Potter o Paulo Coelho, entre otros..

²²⁹ Las tres primeras publicaciones de Coelho en España (1990, 1995 y 1996) se hacen por Martínez Roca, que después será absorbida por Planeta.

Recordemos sus palabras: "No obstante, el valor del premio siempre ha dependido de su carácter: no es lo mismo ser finalista del Heralde que ganar uno de los tantos galardones provinciales que triunfan en los ayuntamientos españoles o las entidades financieras"(48). El premio depende en gran medida de su visibilidad (Laera 2007), pero también de otros aspectos que dan legitimidad literaria al propio premio: desde el capital simbólico de la lista de premiados que ha construido hasta la legitimidad del jurado que integra el premio. El hecho de que la mayor parte de las distinciones otorgadas a Paulo Coelho no sean específicamente literarias son un síntoma de que lo que se promociona, además de su obra, es su figura de autor, cuya construcción ya venía labrándose desde antes de comenzar a escribir sus novelas.

Paulo Coelho comienza sus primeros trabajos como autor de teatro, periodista y compositor de música brasileña, junto algunos de los nombres más reconocidos de la música popular brasileña, como Elis Regina, Rita Lee o Raul Seixas; asimismo, llegó a ser director de la compañía discográfica CBS o de revistas de amplia difusión nacional, como *O Globo* o *Express Underground*, o *Revista 2001*, revistas dirigidas a un público no académico en la que se abordaban temas de carácter sensacionalista²³⁰ (Grizéll Azar-Luxton, 2005; Fernando Morais, 2009). Desde sus inicios, Coelho comienza su carrera en el ámbito cultural a través de medios de difusión masiva, vinculándose a figuras que, como las mencionadas, portaban gran acogida popular y legitimación crítica dentro del espacio brasileño, por lo que cuando decide publicar su primera novela su posición dentro del ámbito cultural no sólo no es invisible sino que trae consigo todo el crédito simbólico que ha acumulado durante esos primeros años. Según el análisis de Laera sobre la cuestión de la legitimidad del premio literario (2007), la visibilidad mediática que genera la concesión de un premio puede verse incrementada en el momento en que la polémica que acompaña a ese premio "asume una inflexión también espectacular y se convierte en escándalo" (56). Laera describe cómo el premio puede verse cuestionado por los criterios de adjudicación de valor (56), lo cual podría colocar tanto al premio como al autor en una situación de descrédito o deslegitimación simbólica.

Si hacemos un seguimiento de todas las editoriales que internacionalmente publicaron a Coelho, así como los premios y condecoraciones que le han servido como legitimación, podemos decir que el autor participa de estrategias propias del polo

²³⁰ La revista *A Pomba*, donde Coelho era redactor, es una de las mejores muestras de ese sensacionalismo, muchas imágenes de portada de la revista están protagonizadas por mujeres desnudas o semidesnudas; asimismo, algunos de los temas favoritos son de ocultismo, astrología, magia y sucesos paranormales.

comercial distinguido por Bourdieu, que se comprueba en su proceso de bestsellerización: Rocco (Brasil), Objetiva (Brasil), Harper Collins (EEUU), Pergaminho (Portugal), Diogenes (Alemania), Biompiani (Italia), son algunas de las editoriales que se han dedicado a la publicación de este autor, todas ellas de amplio alcance dentro de sus fronteras nacionales. En Barcelona es creada en 1994 la agencia literaria Sant Jordi Asociados, dirigida por la agente Mônica R. Antunes, que se encargará de gestionar los derechos del autor a nivel mundial, dedicándose a la edición de la obra en España y de la venta de los derechos a más de 170 casas editoriales, además de todos los proyectos derivados de las figura de Coelho, como filmes o obras de teatro (web de Sant Jordi Asociados). No obstante, es interesante ver que, a pesar de encontrarse esta agencia dentro del territorio nacional, Planeta es la que más publicaciones hace del mismo en España,²³¹ lo cual demuestra su poder dentro del panorama literario español, cuya posición en el campo no se propone disimular: veíamos que en la propia descripción de la editorial Planeta no hay una apuesta por legitimarse en el ámbito literario como puede haberlo en la descripción de aquellas editoriales independientes que se autodefinen como tal debido a una cuestión de crédito simbólico, ella hace alarde de su poder de alcance como una forma de legitimarse, no participando, por tanto, del "habitus" y/o la lógica inversa –mayor poder económico, menor poder simbólico– que Bourdieu describe como propia del campo literario. Ahora bien, el hecho de que en 2002 Paulo Coelho fuera seleccionado para ocupar un espacio como miembro de la Academia Brasileña de las Letras, nos hace replantearnos de nuevo la cuestión del valor.

Aunque pueda parecer contradictorio, el propio Bourdieu ya identificaba varios tipos de *bestseller* según el modo de envejecimiento dentro del campo y la lucha interna que en él se produce por tomar una posición de dominación: por un lado, "los *best-sellers* sin futuro" y, por otro lado, "los clásicos, *best-sellers* de larga duración que deben al sistema de enseñanza su consagración, y por tanto su amplio y duradero mercado" (1995, 223). Por lo tanto, para Bourdieu, la diferencia fundamental viene de una cuestión de tiempo, a su vez asociada con el capital simbólico –y consecuentemente económico– que el autor porta: "El capital «económico» sólo puede proporcionar los beneficios específicos ofrecidos por el campo –y al mismo tiempo los beneficios «económicos» que a menudo éstos reportarán a largo plazo– si se reconvierte en capital

²³¹Además, hay que tener en cuenta que la mayor parte de las obras de Coelho publicadas por Sant Jordi Asociados son "archivos de internet" y no obras impresas en papel.

económico" (1995, 224) y esa acumulación de capital sólo puede llevarse a cabo por medio de la creación de "un nombre conocido y reconocido, capital de consagración que implica un poder de consagrar objetos (es el efecto de marca o de firma) o personas (mediante la publicación, la exposición, etc.)" (1995, 224). En el caso de Coelho, podemos afirmar que su selección como miembro de la Academia Brasileña de las Letras le estaría otorgando un poder consagrador capaz de situarlo dentro de los "clásicos" o "*best-seller* de larga duración" –como se refiere Bourdieu–, sin embargo, si observamos la evolución de un *bestseller* como Jorge Amado junto con el caso de Coelho (ver anexo 1), mientras uno experimenta una crecida paulatina y constante, el otro surge de repente para experimentar un pico de ventas y de nuevo decaer. Del mismo modo, si observamos el currículum de una de las materias de estudios brasileños en España,²³² no encontramos ningún apartado dedicado exclusivamente al caso de Coelho mientras que sí al de Jorge Amado, lo cual significa que el sostenimiento del número de ventas no viene en el caso de Coelho de la institución escolar que mantiene constante su permanencia en el mercado, sino de lo que podemos denominar como efecto o eco de la bestsellerización de sus obras y de la difusión masiva de su figura de autor, que experimenta un pico a comienzos del siglo XXI del que todavía hay vestigios: tan solo entre 2001 y 2002 hubo 20 ediciones –y reediciones– de obras del autor; ya en los años 2017 y 2018 registramos solo 8 publicaciones.

Podemos, por tanto, considerar su selección como miembro de la Academia Brasileña de las Letras a la manera de un premio o condecoración de alto poder simbólico que difumina las fronteras entre lo que se ha venido calificando como independiente y comercial. La crítica literaria Josefina Ludmer, en una entrevista por Susana Haydu sobre "nuevas escrituras" afirma que la entrada de Paulo Coelho dentro del seno de dicha institución es una muestra de una "borradura": "Todavía hay una división entre *bestseller* y lo que podría llamarse 'literatura seria' o 'cultura', pero la pluralización y disgregación del público tiende a borrar esos niveles: culto o de elite, y popular" (Haydu 2005, 30). En su teorización sobre la visibilidad de los premios literarios, Laera apuntaba a la "polémica" como fenómeno inherente: "El grado extremo de la visibilidad propia de la naturaleza mediática alcanzada por los premios literarios se produce cuando la polémica que los acompaña asume una inflexión también

²³² Recordamos que en la introducción hacíamos un análisis de la inserción de la literatura brasileña en la institución universitaria, entre los pocos centros en los que se estudia literatura brasileña nos deteníamos en algunos como ejemplo, en ninguno de ellos hay un contenido donde se haga referencia explícita a la figura de Paulo Coelho, no ocurriría lo mismo con el caso de Jorge Amado.

espectacular y se convierte en escándalo" (2007, 56). Podemos considerar el acceso a la Academia Brasileña de las Letras como una suerte de premio, que viene acompañado de una polémica espectacularizada: la aceptación por parte de una institución de alto poder simbólico de un autor con perfil comercial. La polémica viene, por tanto, de una toma de posición dentro del campo que puede parecer incoherente, ya que, como defiende Bourdieu, el éxito comercial inmediato es inversamente proporcional al valor simbólico: cuanto mayor valor económico, menor valor simbólico. Pudiera parecer que la institución no actúa en base al "habitus" que rige el campo teorizado por Bourdieu, sin embargo, nada más lejos de la realidad: ¿qué posición ocupa una institución como la Academia Brasileña de las Letras dentro del campo literario brasileño?, ¿qué valor aporta a ella un autor como Coelho?

En base a la teoría de Bourdieu, el campo se explicaría como un fenómeno de lucha, que construye al propio campo y lo temporaliza: "se engendra un combate entre aquellos que hicieron época y que luchan por seguir durando, y aquellos que a su vez no pueden hacer época sin remitir al pasado a aquellos a quienes interesa detener el tiempo", es decir, "entre los dominantes conformes con la continuidad, la identidad, la reproducción, y los dominados, los nuevos que están entrando y que tienen todas las de ganar con la discontinuidad, la ruptura, la diferencia, la revolución" (1995 237). Bourdieu distingue entre una vanguardia antigua, aquella que en un momento determinado "hizo época"²³³ y una joven vanguardia, aquella capaz de imponer la novedad y desplazar a la vanguardia, para pasar con el tiempo a ocupar el nuevo polo de poder dominante. Si observamos los miembros que han ocupado y ocupan la institución de la Academia Brasileña de las Letras (web de la Academia Brasileña de las Letras), nos damos cuenta que entre ellos no hay ningún elegido que esté disputando su posición dentro del campo, es decir, que pertenezca a una "joven vanguardia", sino que ha tenido que ser legitimado anteriormente por otros medios (premios, editoriales, posición académica); según el estatuto de la Academia Brasileña de las Letras, para que un miembro pase a formar parte "é preciso ser brasileiro nato e ter publicado, em qualquer gênero da literatura, obras de reconhecido mérito ou, fora desses gêneros, livros de valor literário" (web de la Academia brasileña de las Letras),²³⁴ es decir, serían miembros

²³³ Según Bourdieu, hacer época significaría "*hacer existir una nueva posición* más allá de las posiciones establecidas, por delante de estas posiciones, en vanguardia, e, introduciendo la diferencia, producir el tiempo" (237)

²³⁴ El estatuto establecido por la Academia Brasileña de las Letras es poco esclarecedor en tanto que reconoce que para poder ser candidato miembro hay que, por un lado, ser brasileño nato y, por otro lado,

que, con base al ciclo de lucha que define al campo, estarían ocupando una posición que podríamos llamar como "fósil", en tanto se supone que ya han superado un combate por adquirir esa posición legitimadora mediante el trayecto que los ha llevado hasta allí. No obstante, esta fosilización es relativa, ya que en el polo dominante podemos encontrar, como dice Bourdieu, "«lo viejo», devaluado definitivamente, y «lo antiguo», dotado de un valor «económico» constante" (1995, 226), valor que, como ya hemos mencionado, es sostenido por el sistema educativo que avala su inserción dentro de un canon consagrado que es conformado por la crítica –en un acuerdo implícito entre la vieja y joven vanguardia, que aunque rechaza su estética como criterio de "verdad" literaria, acepta al autor por la influencia y valor renovador que tuvo en un momento dado–. En el caso de Coelho, sin entrar a formar parte del debate que cuestiona la calidad literaria de su obra, podemos decir que, si tomamos como referencia un canon reciente de autores brasileños,²³⁵ hasta ahora el impacto más evidente que ha tenido ha sido el de ser el autor brasileño más publicado a nivel internacional, ya que no hay una inmersión del autor a nivel académico como sí lo hay para, por ejemplo, algunos de los autores mencionados por el tomo de *Granta* sobre los mejores narradores brasileños o autores de literatura marginal como Ferréz.

De este modo, Planeta, en lo que a la recepción de literatura brasileña se refiere, se articularía como una suerte de editorial comercial: inversión de poco margen de riesgo, pico de alto índice de ventas en poco tiempo. Paulo Coelho es un *fenómeno* cultural de alta difusión masiva que, de no haber llegado a España por Planeta, habría llegado por cualquier otro camino; la importancia –y valor– que este autor tiene para el espacio de recepción español va más allá de cualquier marca estética a partir de las que se haya resignificado la literatura brasileña como conjunto, apuntando más bien a una marca de autoría propia. El hecho de que se convierta en un producto gestionado por Planeta, coloca a la editorial en una posición privilegiada a nivel económico –en tanto reafirma una posición que ya venía ocupando dentro del espacio literario español–, y, al mismo tiempo, le proporciona un importante valor simbólico: el de gestionar un fenómeno cultural de amplia visibilidad, a su vez legitimado por premios y condecoraciones de diferente índole, significado y valor, entre los que destaca su

haber publicado en cualquier género literario obras de reconocido prestigio y valor literarios, y, sin embargo, no da una definición concreta de qué significa tener prestigio o valor literario.

²³⁵Hemos tomado algunos manuales de literatura brasileña contemporánea publicados recientemente en los que se hace un análisis de algunas de las principales características y tendencias que definen la literatura brasileña desde principios de siglo (Schøllhammer 2009, Resende 2014), y en ninguno de ellos hay una mención a este autor ni desde un punto de vista literario ni como fenómeno cultural.

participación en la Academia Brasileña de las Letras. Este valor vendría, a su vez, acompañado de una visibilidad polemizada y espectacularizada, que oscila entre su inserción académica –Academia Brasileña de las Letras– y su rechazo –críticas expuestas por Ávalos Flórez (2015). Este valor simbólico permanecerá según el autor permanezca o desaparezca del espacio editorial y/o académico: una vez que las ventas experimentan un retroceso y el rumor del fenómeno desaparece, es la inmersión académica la que garantizaría su permanencia en el mercado. El hecho de que este sea el autor más publicado de la literatura brasileña y que no experimente una inserción en manuales de literatura contemporánea reiente como los que nos hemos referidos, significa que el papel de Planeta en la recepción brasileña no es el de llevar a cabo una (re)presentación de la literatura brasileña sino el de (re)presentar en España un fenómeno cultural de alta difusión internacional, estrechamente vinculado con la escena literaria brasileña: autor brasileño publicado por editoriales brasileñas pero que no llega a insertarse dentro del espacio de la institución académica/escolar que, siguiendo la teoría de Bourdieu, tiene la labor de significar y construir la literatura brasileña en su espacio de enunciación.

5.1.2.El caso Alfaguara. Un proyecto "diverso"

Alfaguara es la editorial que mayor diversidad de autores brasileños ha publicado en España desde que comenzara en los años 70. Con hasta 46 publicaciones de obras pertenecientes a 20 autores diferentes, podemos decir que la editorial marca una diferencia con respecto a la tendencia general: hasta ahora, las editoriales que mayor número de publicaciones habían hecho sobre literatura brasileña eran aquellas que se habían especializado en un solo autor, como el caso que hemos visto de Planeta con Paulo Coelho o de otras como Alianza con Jorge Amado.²³⁶No obstante, conviene precisar cuál es el protagonismo y estrategia que estos autores brasileños tienen dentro del corpus que conforma el catálogo de Alfaguara, ya que, si bien es la segunda editorial en publicar más autores brasileños, la forma en que articula la recepción de literatura brasileña es muy diferente de la que habíamos visto en Planeta: mientras esta última se centra en un solo autor cuyo principal valor es, como habíamos descrito, la del fenómeno literario, Alfaguara se destaca por ser la editorial que mayor diversidad de autores brasileños engloba en su catálogo, lo cual dificulta la definición de un proyecto

²³⁶Recordemos que Alianza hace 30 publicaciones del autor desde principios de los años 80 sin parar de manera constante hasta día de hoy.

homogéneo. Ahora bien, ¿cuál es el valor simbólico que estos autores portan?, ¿cómo afecta su articulación en la (re)significación literaria brasileña en España?, ¿cuál es su poder de (re)presentación en el espacio español?

Alfaguara es fundada en 1964 por los hermanos Cela con el mismo propósito que compartían la mayor parte de las editoriales que surgieron en ese momento, el de revitalizar la escena editorial española tras una época de censura marcada por el empobrecimiento de la literatura nacional y de un importante sector de la literatura extranjera que no había podido ser publicada en España (Moret 2002). No obstante, las primeras publicaciones de Alfaguara de autores brasileños son de finales de los años 70, momento que coincidiría con el relanzamiento de la editorial tras un desequilibrio económico que da lugar a su nueva estrategia editorial basada en tres principales colecciones: una "Alfaguara Literatura", centrada en los clásicos; otra "Infantil y Juvenil", que terminará adquiriendo un peso importante dentro del catálogo en las décadas posteriores; y una última de "Tesis Alfaguara", centrada en producciones académicas (Moret 2002, 261). Desde ese momento, llevará a cabo una labor destacable en lo que a la literatura brasileña se refiere, al ser la primera editorial en publicar a Clarice Lispector y Rubem Fonseca y la segunda en publicar a Nélida Piñón, Osman Lins, Autran Dourado o Graciliano Ramos. La importancia de esta estrategia editorial, basada en el "descubrimiento",²³⁷ radica en la conformación de un catálogo de amplio margen de riesgo –en términos de Bourdieu–, ya que eran autores que al no haber sido publicados anteriormente o poco publicados, no contaban con un nicho de mercado que pronosticara su índice de ventas, por lo que en su recepción podrían preverse dos situaciones: bien *permanecer* –como los casos de Rubem Fonseca, Nélida Piñón o Clarice Lispector, que pasará a ser una de las autoras más publicadas en España–, o bien desaparecer –como el caso de Graciliano Ramos u Osman Lins, cuyas últimas publicaciones en el espacio español fueron las segundas en hacerse, en 1978 y 1979 respectivamente–. No obstante, la importancia de la estrategia de Alfaguara no solo radica en el margen de riesgo que asume, sino en el valor que ese riesgo entraña en su selección: en el momento en que son publicados en España, la mayoría estaban en proceso de construcción literaria,²³⁸ algunos de ellos como Autran Dourado, Nélida

²³⁷ "Descubrir" a un autor, esto es, visibilizarlo mediante su publicación en un nuevo espacio, no implica que el autor sea necesariamente actual; hay autores clásicos de la tradición brasileña que aún no han llegado a España o que han sido publicados muchos años después de su primera publicación en Brasil.

²³⁸ Los únicos que habían acabado su actividad como escritores en el momento de su publicación en España eran Graciliano Ramos y Clarice Lispector. Graciliano Ramos muere en 1953, mientras que

Piñón, Osman Lins, Rubem Fonseca, habían sido publicados en Brasil por primera vez en la década anterior, lo que demuestra una estrategia basada, además de en el "descubrimiento", en la actualidad literaria, que ha venido a configurar con el tiempo un catálogo de importante valor simbólico, debido a la posterior consagración de sus autores –todos ellos forman parte hoy día del canon literario brasileño, como se demuestra en su aparición dentro manuales de historia de la literatura–.²³⁹ En base a estas estrategias, basadas en la publicación de escritores y obras de actualidad y en el "descubrimiento" de autores, podemos definir su articulación como propia de una editorial independiente –hasta finales de los 70 no había sido absorbida por ningún grupo– y de ciclo de producción lento, si tenemos en cuenta la clasificación de Bourdieu. No obstante, esta definición se desdibuja en el momento en que la editorial es absorbida en los años 80 por el Grupo Santillana y posteriormente en el 2000 por el grupo de comunicación Prisa, que, a su vez, en el año 2013 la venderá a Random House. ¿Cómo afectan estos procesos en la recepción y conformación de un catálogo de literatura brasileña?

Si Planeta no participaba del juego identitario comercial/independiente al reconocerse como líder editorial y del sector audiovisual, en el caso de Alfaguara no ocurre lo mismo. En dos entrevistas realizadas a la editora actual de Alfaguara (Reyes 2017, s.p; Reyes 2014, s.p) se aborda el tema de su posicionamiento y la estrategia que sigue con respecto a su dependencia, y justifica la calidad de su catálogo al esquivar el término "independiente" y definirse como "autónoma", en tanto que la dependencia de Random House permite "respetar su impronta" en la conformación del catálogo (Reyes 2014, s.p); reconoce asimismo que cualquier actividad editorial "implica un proceso industrial", pero eso no significa necesariamente que la obra que se publique sea pensando en criterios eminentemente comerciales, ya que la editorial ha de guiarse por la construcción de un catálogo en base a "la calidad", un factor que es posible gracias a "unas cuentas saludables" que permiten una mayor "libertad creativa" con respecto a una editorial que no la tiene (Reyes 2017, s.p). Es decir, vemos que la noción de "independencia" queda en un segundo plano, en tanto lo importante para Alfaguara es la

Clarice Lispector en 1977, mismo año en que Alfaguara decide publicar a la autora. Aunque la última novela de la autora fuera publicada poco antes de su muerte, las obras escogidas por Alfaguara para su publicación fueron de entre sus primeras –*Angustia* (1936) de Graciliano Ramos y *Cerca del corazón salvaje* (1944) de Lispector–.

²³⁹Nos hemos basado en algunos estudios sobre historia de literatura brasileña como el de Bosi (1994) o sobre literatura brasileña contemporánea reciente, como el de Schøllhammer (2009), donde se hace un resumen panorámico de la literatura brasileña en las últimas décadas antes del cambio de siglo.

"libertad creativa", es decir, parece afirmar su posición –que habremos de poner en cuestión– en base a criterios de valor simbólico como los que teorizaba Guilles Colleu cuando en su análisis sobre la independencia literaria colocaba la acción creativa y la bibliodiversidad como aspectos fundamentales, mucho más que la independencia económica: "No hay virtud o gloria particular en ser un editor independiente frente a un editor de creación controlado por un grupo o por otro editor. Este último se define con ayuda de su catálogo, que puede ser exigente, prestigioso y participar útilmente de la diversidad cultural" (2008, 104).

Pasada la primera década de inversión en autores brasileños, durante los años 80 y los 90, la editorial, a pesar de formar parte del grupo Santillana –dedicado principalmente al sector didáctico–, continúa trabajando en la misma línea de "descubrimiento" y actualidad literaria que en la década anterior –cuando aún era una editorial independiente económicamente–: publica autores que hasta el momento no habían llegado a España y que iniciaron su carrera literaria recientemente a su publicación en España –1 obra de Raduan Nassar, 2 de Darcy Ribeiro y 3 de João Ubaldo Ribeiro, todas publicadas en Brasil en la década anterior–.²⁴⁰ Asimismo, durante todo el siglo XXI, y a pesar de su absorción por los grandes grupos mencionados, esta será la política que continúe, renovando el catálogo y armándolo de gran valor simbólico. De este modo, los antiguos autores actuales pasan a ser clásicos de la tradición brasileña, al tiempo que continúa invirtiendo en nuevos autores actuales: aunque no entran dentro de esa nueva generación de autores seleccionados por *Granta* ni son mencionados directamente por la crítica como autores referencia de las marcas cosmopolita y marginal del siglo XXI, sí han sido legitimados por instancias críticas brasileñas como María Valeria Rezende (2008), que ya había quedado finalista del premio Zaffari & Bourbon un año antes con el mismo libro que publica en *Alfaguara* y posteriormente ha llegado a recibir con obras diferentes uno de los más importantes reconocimientos literarios de Brasil, Prêmio Jabuti de Literatura en 2014 y 2017; o Marcelo Ferroni, editor de *Granta* Brasil y reconocido con el Prêmio São Paulo de Literatura. Es decir, además de la política de "descubrimiento" mediante la inversión en autores que comienzan a ganar valor simbólico dentro del propio Brasil, llevará a cabo una nueva estrategia basada en el *mantenimiento* de algunos de los que había traído por

²⁴⁰ Primera novela de Raduan Nassar, *Labor arcaica* (1975); las dos primeras de Darcy Ribeiro, *Maira* (1976) y *El mulo* (1981); y de João Ubaldo Ribeiro, tres novelas –*Sargento Getulio* (1971), *Viva el pueblo brasileño* (1984) y *La sonrisa del lagarto* (1989)–, además de su libro infantil, *Vida y pasión de Pandonar el cruel* (1983).

primera vez en décadas anteriores, como Nérida Piñón o Clarice Lispector, a las que no dejará de publicar hasta bien entrado el siglo XXI.²⁴¹ El resto de los autores que la editorial había publicado y que no son incluidos en esa política de mantenimiento dejarán de ser apuestas de inversión de la editorial: algunos *desaparecerán* en el espacio español –los mencionados Osman Lins y Graciliano Ramos– y otros se *mantendrán*, pero a través de otras editoriales –como João Ubaldo Ribeiro por Tusquets–. De todos los autores por los que arriesga, Alfaguara decide seguir manteniendo a aquellos que han tenido mejor recepción crítica en el espacio español, es decir, que han encontrado un nicho de mercado a nivel académico capaz de sostener las ventas del autor a largo plazo: una muestra de ello es que Nérida Piñón y Clarice Lispector son de las escritoras brasileñas más trabajadas a nivel crítico en el espacio español en comparación a los demás autores que publica.²⁴²

No obstante, a esta estrategia se suma otra que marca la diferencia con respecto a la línea que había llevado hasta el momento –de amplio margen de riesgo, de ciclo de duración largo y de mantenimiento de los autores que le habían generado mayor valor simbólico–, y comienza a acercarse más a estrategias que podrían definirse como comerciales: a partir de los años 80 participará intensamente en el *boom* de la literatura infantil, con obras de Ana María Machado y Lygia Bojunga Nunes,²⁴³ dos de las autoras en las que más trabajará Alfaguara a partir de ese momento, llegando a publicar casi tantas obras de Ana María Machado como la editorial SM (Santa María Ediciones), especializada en literatura infantil y religiosa. No obstante, su aproximación al polo comercial no viene de su inversión en la literatura infantil, ya que ésta –a priori– no es inherente a un ciclo de producción lento o rápido. Al igual que ocurría en el caso de Coelho con Planeta, hay un pico en la publicación de estas dos autoras, no solo por parte de Alfaguara, sino por parte de varias editoriales que apuestan por ellas en la misma franja temporal,²⁴⁴ lo cual es un síntoma de que un autor ha encontrado un nicho

²⁴¹ Mientras que a Clarice Lispector sólo la publicará una vez más en 2002, a Nérida Piñón llegará a publicarla hasta ocho veces más.

²⁴² Tenemos en cuenta la Base de datos de tesis doctorales (TESEO) del Ministerio de Educación de España, donde se muestran cuatro estudios sobre Clarice Lispector y uno sobre Nérida Piñón; así como varios artículos en revistas académicas españolas realizadas por críticos como por ejemplo Carmen Villarino Pardo sobre Nérida Piñón (2009, 2005) o Antonio Maura sobre Clarice Lispector (2000, 2016, 2009).

²⁴³ Mientras que en los 80 y 90 se dedicará eminentemente a Lygia Bojunga Nunes, durante el siglo XXI abandona totalmente a esta autora para centra su atención en Ana María Machado como principal apuesta infantil, autora a la que ya había publicado en alguna ocasión anteriormente.

²⁴⁴ En el caso de Lygia Bojunga Nunes: es publicada en los años 80 con 9 obras entre Editorial Juventud, Círculo de lectores, Alfaguara y Planeta; para disminuir en los años 90 a tan solo 3 publicaciones por

de mercado de alta rentabilidad económica que lleva a varias editoriales a apostar por él en ese momento, es decir, lo que veníamos denominando como una suerte de *fenómeno* literario. No obstante, cabe tener presente que el hecho de que estas autoras tengan un nicho de mercado de alta rentabilidad tampoco es comparable con el caso de Paulo Coelho en Planeta ya que no nos estamos refiriendo en ningún caso a una recepción que en términos de volumen pueda ser calificada como de *bestseller*.

Estas estrategias que pone en marcha con respecto a la literatura brasileña es necesario problematizarlas con respecto a aquellas que lleva a cabo a partir de los años 90 en relación a la literatura hispanoamericana y que han sido denominadas por parte de la crítica como "Alfaguarización" literaria (Barrera Enderle 2002 y Gallego Cuiñas 2018b). Barrera Enderle indentifica una serie de cambios en el sistema editorial en los últimos cincuenta años, que han llevado a una neoliberalización de la industria editorial protagonizada por España como principal mediador internacional de la literatura hispanoamericana; Barrera Enderle llama "Alfaguarización" a las "transformaciones y nuevas relaciones entre la industria cultural y el fenómeno literario hispanoamericano" (2002, s.p) tomando el nombre de una de las principales editoriales, Alfaguara, que han impulsado dichas modificaciones. Según el autor, una de las consecuencias ha sido la modificación de la articulación editorial en Hispanoamérica: "De un reducido mercado de élite (pero con una variedad importante de títulos) que había caracterizado a nuestro sistema literario, se pasaba a un macro-mercado de masas donde, irónicamente, la oferta de títulos especializados era menor y con una fuerte tendencia a la homogeneidad" (2002, s.p). Por lo tanto, aunque Barrera Enderle se sirve del nombre de esta editorial para denominar el proceso, no lo identifica como un fenómeno exclusivo sino que se extiende a otras editoriales que toman la misma estrategia de acción. Para el autor no era extraño encontrar a partir de los 90 novelas que ganaban fuerza al agruparse bajo un título promocional que los legitimaba internacionalmente y los regresaba de nuevo a sus países bajo esa marca:

Un ejemplo claro de ello ha sido la aparición del *Crack* narrativo mexicano (1996). El grupo se promocionó originalmente como un paquete de cinco

Alfaguara y Espasa; mientras que no vuelve a aparecer de nuevo hasta el año 2010 con 2 publicaciones y en 2013 con 1 por la editorial infantil y religiosa Santa María Ediciones. Por otro lado, en el caso de Ana María Machado, el proceso se daría de forma invertida: 3 publicaciones en los años 80 por Alfaguara, Noguer, Santa María Ediciones; 7 en los años 90 por las editoriales Santa María Ediciones y Fondo de Cultura Económica, Alfaguara y Noguer; y a partir del nuevo siglo 46 publicaciones por más de 10 editoriales diferentes, siendo Alfaguara una de las editoriales que más publicaciones harán de ella.

novelas, que por separado aportaban poco o casi nada, pero en conjunto podían llamar algo la atención, esto sumado a un inocente manifiesto capitulado que resultó de lo más provocador para el mercado. La estrategia se unió a otras desarrolladas por toda Hispano-América (los NN en Chile, que opusieron la «realidad virtual» al realismo mágico como estrategia de marketing y se vendían en antologías como la de MacOndo, o a Generación X en España [...]) (2002, s.p)

Gallego Cuiñas (2018b) toma el calificativo acuñado por Barrera Enderle y se detiene más exhaustivamente en la explicación de la estrategia de Alfaguara, atendiendo a la tasación valorativa de la literatura hispanoamericana como consecuencia directa. Para la autora el surgimiento de esta nueva articulación viene de proyecto "Alfaguara Global", que son puestos en marcha por su editor Juan Cruz durante los años noventa, es decir, cuando ya formaba parte de Santillana: debido al "ocaso del periodo álgido de la novela nacional –ya agotada– y de la necesidad de un nuevo yacimiento de mercado en lengua española" el editor pone en marcha esta nueva estrategia, que pretendía publicar simultáneamente obras en todo el ámbito de la lengua española (España, América Latina y USA), convirtiéndose en precursora de la literatura latinoamericana en España y en lengua española en Estados Unidos (238). No obstante, como sostiene Gallego Cuiñas, lo interesante de este proyecto es la construcción de un canon a partir de un catálogo editorial, esto es, la acción de Alfaguara demuestra la posición del mercado editorial dentro del campo, donde la institución académica –al contrario de lo que proponía Bourdieu– ya no es la única que permite a un corpus de autores "hacer época": "*hacer existir una nueva posición* más allá de las posiciones establecidas, por *delante* de estas posiciones, *en vanguardia*, e, introduciendo la diferencia, producir un tiempo" (1995, 237). El dispositivo editorial ya no sólo juega en términos económicos, también lo hace a nivel simbólico, estableciendo jerarquías valorativas por medio de los premios, la reedición y la difusión internacional, hasta el punto de tener el poder de designar quiénes son los nuevos clásicos y cómo se configura el canon. Este poder viene ejercido por toda una red "logística, geográfica y financiera" a través de Santillana y posteriormente del grupo de comunicación PRISA, que junto a *El País* y, concretamente, el suplemento cultural *Babelia*, se encargan de la promoción y visibilización de su catálogo (Gallego Cuiñas 2018b, 239). La eficacia de la Alfaguarización fue captada por otras editoriales, que promovieron la literatura latinoamericana en España que estaba experimentando un "éxito previo en los sellos de sus sedes nacionales" o por "premios literarios como los de Anagrama, Planeta, Seix

Barral o el mismo Alfaguara" (2018b, 239). La estrategia de Alfaguara, por tanto, dio lugar al primer gran proceso de desterritorialización de la lengua española o, como ella misma define en su página web, un intento de "visión globalizada" de la literatura latinoamericana, dentro del que el Premio Alfaguara de Novela adquiere un papel fundamental:²⁴⁵ "En él se vuelcan todas las sedes de Alfaguara para editar, distribuir y promocionar la novela ganadora por todo el ámbito del español, consiguiendo así llegar a cuatrocientos millones de lectores potenciales" (web Alfaguara). Aunque el proyecto "Alfaguara Global" tuvo su auge en los años 90, la editorial ha continuado esta línea de difusión internacional, mediante la creación de otro proyecto reciente, denominado "Mapa de lenguas", una iniciativa que, como describe el diario *El cultural* (Gordo 2015, s.p) tras una entrevista con los directores de las editoriales Alfaguara y Random House –de la que como hemos mencionado hoy día forma parte–, pretende tender puentes entre una orilla y la otra del Atlántico en un viaje de ida y vuelta de modo que pueda fomentarse una visibilidad global de ciertos autores latinoamericanos que, de no ser este proyecto, permanecerían invisibles debido a las políticas editoriales de cada país, que dificultan el conocimiento de un mismo autor en los diferentes espacios de la lengua española, es decir, como propone la directora de Alfaguara: "pensar la literatura y la lengua como un territorio común", de modo que no sea necesario que un autor mexicano tenga que "desembarcar en España si quiere triunfar, pongamos, en Argentina" (Gordo 2015, s.p). El proyecto se propone aprovechar la transnacionalidad en Latinoamérica del sello Alfaguara –con una cuantía de 20 sedes entre todos los países de lengua española– para internacionalizar a ciertos autores que hasta entonces habían estado sujetos a políticas de mercado nacionales que dificultaban la exportación de su obra en los diferentes países en los que la editorial tenía sede, o sea, la neoliberalización de los autores latinoamericanos de Alfaguara o "Alfaguarización", mediante la que el autor pasaría a ser considerado como patrimonio de una editorial más que de un territorio nacional. Así, si con el proyecto "Alfaguara Global" se pretendía acercar una orilla y otra del Atlántico, con "Mapa de lenguas" lo que se pretende es aproximar a los propios autores latinoamericanos, que permanecen en muchos casos desconocidos en el país vecino. Ahora bien, ¿cuál es el lugar de la literatura brasileña en este proceso?, ¿hay una Alfaguarización literaria brasileña al igual que hispanoamericana?

²⁴⁵ De los 22 ganadores desde que se inaugurara el premio en 1998, solo seis son autores españoles, el resto autores hispanoamericanos de diferentes países (dos de Cuba, dos de Chile, uno de Nicaragua, tres de México, tres de Colombia y cinco de Argentina).

El proyecto de "Alfaguara Global", así como el Premio Alfaguara y el posterior proyecto "Mapa de Lenguas", están dirigidos a la difusión, internacionalización y legitimación de la literatura en lengua española:

Desde hace muchos años, Alfaguara es asimismo una editorial con vocación global, latinoamericana y española. Entre sus objetivos siempre ha estado el de acabar con las fronteras impuestas a la lengua común. De ahí que sus planteamientos no provengan nunca de una visión nacional de la literatura, sino de una visión globalizada en la que se incluyen todos los escritores y todos los lectores de nuestro idioma. (web Alfaguara)

Es decir, aunque la editorial se refiera a su interés por Latinoamérica, parece haber una marginación de Brasil en su proyecto. Esto no implica, no obstante, que la editorial no haya tenido una labor fundamental en la difusión de literatura brasileña: uno de los aspectos que caracterizan a "Alfaguara Global" y a "Mapa de Lenguas" es su estrategia basada en el "descubrimiento" de autores actuales, es decir, mantiene un diálogo actualizado mediante la publicación de nuevos autores que en los espacios latinoamericanos están siendo legitimados por la crítica y por premios literarios. Afirma la editora Pilar Reyes sobre los autores seleccionados para Mapa de Lenguas: "En general se trata de autores (muchos de ellos jóvenes) más o menos desconocidos para el lector español" (Gordo 2015, s.p). Esta es una estrategia que también ha sido llevada a cabo desde sus inicios y hasta hoy día en su recepción de la literatura brasileña. De este modo, la editorial publicó por primera vez a autores como Clarice Lispector o Nérida Piñón, con los que posteriormente llevaría a cabo una política de mantenimiento, continuando con la edición y reedición de algunas de sus obras; esto es, "descubrió" nuevos clásicos de la literatura brasileña en el espacio español –recordemos que estos serán algunos de los más difundidos en España en el siglo XX y XXI–. Asimismo, esta estrategia, que se articula mediante un "ciclo de duración lento" –en términos de Bourdieu– no es la única que Alfaguara pone en marcha, como demuestra su inversión en lo que venimos denominando como fenómenos literarios –Ana María Machado o Lygia Bojunga Nunes– que experimentan picos de ventas, que si bien no pueden asemejarse al caso de Coelho en términos de volumen, sí revelan una estrategia guiada por intereses comerciales, esto es, de "ciclo de duración rápido". En este sentido, podemos hablar de Alfaguara como una editorial que a lo largo de los años ha pasado por varias fases, que oscilan entre un polo y otro del campo bourdieano. Hemos de tener

en cuenta, no obstante, que el hecho de poner en práctica características propias de las editoriales de ciclo de duración lento no la hacen una "editorial creativa", ni el hecho de que sea la editorial con mayor diversidad de autores brasileños, una editorial "bibliodiversa", dos términos claves para la teoría desarrollada por Colleu (2008); a decir del autor:

No hay virtud o gloria particular en ser un editor independiente frente a un editor de creación controlado por un grupo o por otro editor. Este último se define con ayuda de su catálogo, que puede ser exigente, prestigioso y participar útilmente en la diversidad cultural. La idea del buen editor independiente frente al mal editor dependiente es una visión maniquea. (2008, 104)

Podemos afirmar, por tanto, que Alfabeta ha llevado a cabo a lo largo de los años –al menos en lo que se refiere a la literatura brasileña– una apuesta por la diversidad de autores, dando a conocer algunos que no habían aparecido en el espacio español hasta su publicación. No obstante, como veremos más adelante con el caso de Ediciones Ambulantes, esta pequeña editorial independiente publica teatro y ensayo, y no sólo narrativa –como Alfabeta–, de estéticas y autores que influyen en la modificación del horizonte de expectativas sobre la literatura brasileña, y que, por lo tanto, sí ponen en práctica una auténtica "bibliodiversidad", dejando de manifiesto la homogeneización que se oculta tras la "diversidad" propia de Alfabeta, sobre todo a partir del siglo XXI, cuando el fenómeno infantil cobra protagonismo en su catálogo.

5.1.3. Caso Siruela: un proyecto en tres frentes de acción

Este proyecto editorial es fundado en 1982 por Jacobo Siruela con el interés de "dar a conocer, en primeras traducciones modernas, las joyas olvidadas de la literatura medieval europea" (web Siruela), en los años siguientes se especializará en la literatura fantástica –con las colecciones "Ojo sin Párpado" y "Biblioteca de Babel", dirigida y prologada por Jorge Luis Borges– y en la apuesta que estaban en el inicio de su carrera literaria con la colección de literatura contemporánea "Libros del Tiempo", que terminará definiéndose como una colección que integra un amplio "abanico de géneros" unidos por "un mismo denominador común: libros que perduran, clásicos de ayer y de hoy" (web Siruela). Las "Tres edades", de literatura infantil y juvenil, –descrita por la

editorial como la más popular—²⁴⁶ fue la última colección que su primer editor pone en marcha antes de vender la editorial al Grupo Anaya: primero en 1996 con un 45%²⁴⁷ de las acciones y definitivamente toda la editorial para el año 2003, momento en que pasó a ser dirigida por la actual editora, Ofelia Grande, la cual ya había colaborado estrechamente con Jacobo Siruela antes de la cesión completa de la editorial (Delgado 2016, s.p). En ese proceso de evolución, Siruela experimenta una importante transformación en el catálogo que, al igual que Alfaguara, entre lo independiente y lo comercial, pondrá en cuestión la aplicabilidad del maniqueísmo editorial bourdieano.

Según declara Jacobo Siruela en una entrevista realizada por el mencionado diario (Harguindey 2005, s.p), en la que explica los motivos de la venta completa de la editorial, la principal razón estaría en la imposibilidad de enfrentarse a todas las propuestas de lectura para una editorial que había experimentado un gran crecimiento. Con el caso de Siruela se evidencian las afirmaciones de Colleu cuando argumentaba que crecer es perder la independencia (2008, 103). Según el autor, habría varios modos de perder la independencia: bien por problemas financieros que lo lleven a acercarse a otro editor o grupo más potente, o bien por exceso de crecimiento que lleven al editor a perder el control de la editorial: "En este caso, vender permite 'pasar la posta', poco a poco o brutalmente, y dejar que el catálogo sobreviva. La tentación de integrar un grupo puede provenir también de la voluntad de consagrarse a tiempo completo a lo que se prefiere y delegar el resto de las obligaciones a otros" (2008, 104). Siruela había experimentado un incremento del valor económico²⁴⁸ y simbólico de su catálogo, mediante autores y obras que a lo largo de la formación del catálogo habían terminado siendo consagrados por la crítica.²⁴⁹ Jacobo Siruela se enfrentaba a una editorial que se

²⁴⁶ La propia editorial la describe como la colección más popular de Siruela, "con éxitos tan extendidos como *Caperucita en Manhattan* de Carmen Martín Gaité, *El mundo de Sofía* de Jostein Gaarder, *El diablo de los números* de Hans Magnus Enzensberg, *El viaje de Teo* de Catherine Clément o *No soy un libro* de José María Merino.

²⁴⁷ Según una entrevista realizada por el diario *El país* a Jacobo Siruela, entre los años 1996 y 2003 el Grupo Anaya tenía el 45% de las acciones de la editorial (Sorela 1996, s.p)

²⁴⁸ La propia editorial menciona como uno de sus grandes *bestseller* *El mundo de Sofía* de Jostein Gaarder, con más de 1 millón y medio de ejemplares.

²⁴⁹ Sólo en la página web de la editorial Siruela podemos encontrar las siguientes menciones a algunos de los autores que integraban su catálogo: Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil al escritor Miguel Fernández-Pacheco en 2001; en ese mismo Premio Príncipe de Asturias en Comunicación a George Steiner; en 2003 finalista a la Mejor Novela en Castellano del III Premio de Novela Fundación José Manuel Jara Hernández; medalla de oro a Cees Nooteboom por el Círculo de Bellas Artes de Madrid; Premio a la Trayectoria Profesional en la I edición de los Premios Daniel Gil de Diseño Editorial concedidos por la revista *Visual*; en 2004, Premio de Traducción de la Fundación Goethe a Rosa Pilar Blanco; XIX Premio Internacional de Poesía Barcarola para Jesús Ferrero; Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil para Gustavo Martín Garzo; y Premio Nacional a la Mejor Labor Editorial Cultural 2004, concedido por el Ministerio de Educación de España.

valorizaba y ampliaba a pasos desorbitados:²⁵⁰ "Había logrado tener una empresa que llegó a facturar mil millones de pesetas al año, pero, en el fondo, yo no encajaba en este esquema", es así como, a pesar del respeto de Anaya por los criterios de Jacobo Siruela, la editorial, como él mismo declara, se volvía cada vez "más ajena y fantasmal" (Solano 2005, s.p)

Ofelia Grande, que toma el total control –desvinculándose de Grupo Anaya– a partir de 2003, defiende que, a pesar de su pertenencia al grupo entre 1994 y 2003, éste "siempre fue un grupo extremadamente respetuoso con el plan editorial, con el modo de comercialización y con todos los aspectos más vinculados a la línea editorial", lo que hace que Siruela haya "sido independiente desde su origen", ya que "ha crecido siempre y evolucionado con total libertad" (Delgado 2016, s.p). En este sentido, parece aproximarse a la idea de independencia que Alfaguara proponía al definirse como editorial "autónoma". Ahora bien, Ofelia Grande también reconoce que la independencia accionarial que la editorial adquiere al no depender de un gran conglomerado hace depender a la editorial independiente del soporte económico, es decir, de la rentabilidad de los libros publicados: "Esto no significa que la literatura que se publica tenga que ser 'comercial' desde el punto de vista de su calidad. Cada editor conoce dónde está su punto de inflexión y tiene que procurar mantener una rentabilidad en el conjunto sin renunciar a publicar las obras que considera de calidad dentro de su línea editorial" (Delgado 2016, s.p). La actual editora de Siruela reconoce en la formación de uno de sus nuevos sellos –"Alevosía", creado en 2012–, una vertiente comercial que daría alcance a lo que en la propia web de la editorial denominan como "gran público", integrado por "crossover, novela histórica, memoria y testimonio thriller contemporáneo...", una vertiente que, hasta el momento solo la habían desarrollado de forma muy puntual dentro de las distintas colecciones (web Siruela). No obstante, si observamos el catálogo de la editorial, está conformado de una amplia variedad de colecciones muy heterogéneas entre sí: trece colecciones dedicadas a temáticas diferentes,²⁵¹ en las que podemos encontrar propuestas de literatura contemporánea,

²⁵⁰ Hoy en día Siruela tiene 25 colecciones, teniendo en cuenta las "Bibliotecas" que ha creado para la publicación de todas las obras de un autor específico.

²⁵¹ Según se comprueba de las colecciones ofrecidas en la web del catálogo: Libros del tiempo (compuesta de biografía, poesía, narrativa, ensayo, clásicos) cuyo denominador común es, según la editorial, su perdurabilidad; Nuevos Tiempos, que engloba un sector de literatura contemporánea y otro de literatura policiaca, nacional e internacional; Tiempo de Clásicos, con obras de la literatura universal; Biblioteca medieval, primera de las colecciones fundadas por la editorial; Bibliotecas de autor, donde se recoge toda la obra de un autor en específico; El ojo del tiempo (sobre ensayo de no ficción, como biografías, historia, narrativa de viajes, etc.); una Biblioteca de ensayo; El árbol del paraíso, con libros de carácter místico y

clásica, medieval, traducciones de literatura internacional, autores nacionales de reconocido prestigio; pero también encontramos propuestas sobre religión, mindfulness, o infantil. La editorial experimenta un gran cambio desde su proyecto inicial, principalmente centrado en el "descubrimiento" y publicación de obras poco conocidas y/o promesas literarias de alto margen de riesgo. Ahora no solo publica abiertamente un sello de "literatura comercial" –según la propia descripción de la editorial– sino que la mayor proporción de su catálogo se compone de obras no literarias –religión o mindfulness–, de clásicos consagrados y de autores fenómeno de literatura infantil y juvenil, es decir, obras con un nicho de mercado de pequeño margen de riesgo, que parecen aproximarla al funcionamiento de una editorial comercial. Sin embargo, Siruela continúa definiéndose a sí misma como una editorial de carácter independiente (web de Siruela). A diferencia de lo que ocurría con Alfaguara, donde la dependencia económica contrastaba con publicaciones brasileñas de amplio margen de riesgo que la acercaban a una estrategia propia de la edición creativa, en el caso de Siruela, vemos como la independencia económica –desde la separación de Anaya– hace dependiente a su catálogo de la inversión en publicaciones con un pronóstico de remuneración económica; en palabras de la editora: "No todos los libros que se publican tienen que ser (y de hecho no lo son) rentables en sí mismos pero, evidentemente, una editorial tiene que ser rentable en el global para poder subsistir" (Delgado 2016, s.p). Si bien es cierto que Alfaguara también se definía por su inversión en ciertos autores-fenómeno de literatura infantil, su proyecto se construye de manera diferente al de Siruela.

La presencia de Siruela en la recepción de literatura brasileña en el siglo XX será esporádica al publicar tan solo a dos autoras, ambas integradas en la misma colección, "Libros del tiempo" –primero de literatura contemporánea para luego pasar a integrar a los "clásicos de ayer y de hoy" (web Siruela)–: por un lado, publica una obra de Clarice Lispector (1989), que había sido publicada tan sólo una vez por Alfaguara en la década anterior, poco después de la muerte de la autora; y por otro lado, la obra de Ángela Abreu (1997), una joven periodista que dos años antes de ser publicada por Siruela había recibido el Premio Autor Revelación en la Bienal del Libro de 1995. Ambas propuestas revelan una apuesta por autores de ciclo de duración largo, cuya legitimación

religioso; Tiempo de mirar, sobre mindfulness y meditación; y cinco colecciones de literatura infantil (la tradicional de cuentos Las tres Edades, una versión de esta colección con ediciones en catalán, otra de no ficción, otra con libros enfocados al aprendizaje escolar y una ampliación de libros ilustrados).

se encontraba en momentos diferentes: mientras que en el caso de Ángela Abreu la autora recibía el reconocimiento crítico y el impulso en una carrera literaria que acababa de comenzar, lo cual significaba una apuesta de alto margen de riesgo –como ha venido a demostrar el hecho de que no haya sido publicada más en España y en Brasil no haya continuado consagrando su carrera con otros avales críticos–; en el caso de Lispector, sin embargo, encontramos a una autora ya fallecida y legitimada ampliamente por la crítica, pero no visibilizada a nivel internacional, por lo que, con este proyecto, Siruela se unía a la carrera de editoriales que en los años 80 comenzaron a invertir en la obra de Lispector (Machado García, 2015). Aunque la recepción de literatura brasileña sea minoritaria durante el siglo XX en el catálogo de Siruela, estas dos autoras son una señal de las diferentes estrategias que la editorial va a tomar a lo largo del nuevo siglo, siendo la característica más destacable el aumento del protagonismo de literatura brasileña.

El principal motivo de este aumento corresponde a la inversión en la autora Clarice Lispector, cuya visibilidad en el espacio español va *in crescendo* a medida que avanza el siglo, de modo que pasa a ser una de las autoras brasileñas más publicadas y disputadas por diversas editoriales,²⁵² hasta que en 2013 Siruela compra los derechos de la autora y decide fundar la "Biblioteca Lispector". La investigadora Machado García (2015) analiza en un artículo cómo se produce la inserción de Lispector en el ámbito español, del que destacamos dos aspectos principales. Por un lado, la recepción tardía de Clarice Lispector en España con respecto a otros espacios como Francia, cuya recepción data de los 70; según datos de la investigadora, en España, el 78% de las publicaciones se sitúan en el siglo XXI y de esas el 61% pertenecen al catálogo de Siruela. Por otro lado, Machado García resalta diferentes canales por los que ya se había promocionado a Lispector anteriormente²⁵³ y destaca el hecho de que la primera publicación en Europa fuese por la editorial feminista francesa *Des Femmes*, relevante en tanto que

²⁵² Si durante los años 70, solo encontramos la publicación de Alfaguara, primera editorial en editar una de sus obras (Base de datos del ISBN del Ministerio de Educación); en los 80 y 90 son seis las editoriales que hacen con nueve obras de la autora (Ediciones 62, Grijalbo, Montesinos, Siruela, Círculo de lectores y Ediciones Trabé); mientras que durante todo el nuevo siglo se publicarán 28 obras entre cuatro editoriales (una por el Aleph, otra de nuevo por Alfaguara, una por Adriana Hidalgo y el resto por Siruela, que tendrá prácticamente todo el monopolio de la autora desde 2006, cuando invierte en ella con mayor intensidad).

²⁵³ Publicaciones periódicas por parte de la *Revista de Cultura Brasileña* durante todo el siglo XX, revista que había sido la primera en publicar en España un texto de la autora durante los años 60²⁵³; una entrevista en *Triunfo* (1976); un artículo en *Iberoamericana* (1984); varios en *Cuadernos hispanoamericanos* (1978, 1989, 1990, 2001 y 2005); además de tesis doctorales sobre la obra de la autora en cuatro universidades españolas (TESEO, Ministerio de Educación)

(re)significa la figura de Lispector a nivel internacional, principalmente a partir de los estudios de Hélène Cixous sobre la autora en dicha editorial, que actuaron como motor de interés para su posterior publicación en Francia y para la (re)significación en el espacio español; en palabras de Machado García: "Dos quinze livros publicados pela editora Siruela de Clarice Lispector, treze levamna capa a imagem da escritora, seja sentada na cadeira do seu escritório escrevendo, seja um close do seu rosto ou simplesmente diante de sua biblioteca particular, e os outros dois apresentam imagens de mulheres" (2015, 197). Cuando Siruela decide apostar por la publicación de Lispector mediante el proyecto "Biblioteca Lispector", lo hace en base a un nicho de mercado y legitimidad preexistentes, lo cual garantizaría su permanencia como lo que podría denominarse un *longseller*, aquella obra cuya rentabilidad en el mercado es sostenida en el tiempo, como también habría ocurrido con Jorge Amado. Asimismo, también parte de una (re)significación previa de la que actúa como eco: si bien en España ha habido investigaciones (web TESEO) que han analizado la literatura de la autora desde diferentes perspectivas, las portadas de los libros de Siruela, que monopoliza la práctica totalidad de la obra de Lispector, parecen indicar una construcción de la autora como marca particular, (re)significada como literatura femenina y para mujeres, diferente a la marca "exótica" regionalista desde la que era (re)significado Jorge Amado, por ejemplo.

Este, no obstante, no sería el caso de Ángela Abreu, que era publicada por la editorial como una apuesta arriesgada, ya que se trataba de una joven autora sin un largo recorrido que pudiera avalar su rentabilidad económica o simbólica a largo plazo. Esa misma estrategia es la que Siruela pone en marcha en el siglo XXI al editar a dos jóvenes autoras, Luisa Geisler (2016) y Ana Paula Maia (2017), cuya legitimidad en el ámbito brasileño se encuentra en proceso de construcción. Ambas autoras significan una apuesta de alto margen de riesgo, aunque el proceso de legitimación que ambas construyen sea totalmente diferente. A pesar de que Luisa Geisler ya había recibido distinciones de reconocido prestigio en el ámbito brasileño por sus dos primeras novelas, llegando a ser premiada por el Prêmio Sesc de Literatura,²⁵⁴ es presentada en *Siruela* como una de las autoras elegidas por la revista *Granta* en su selección de los veinte mejores jóvenes escritores brasileños. La legitimación de Luisa Geisler en el

²⁵⁴ En la presentación de la autora por Companhia das Letras se especifica: Autora de *Contos de mentira* (Record, 2011), *Quicá* (Record, 2012) e *Luzes de emergência se acenderão automaticamente* (Alfaguara, 2014), foi duas vezes vencedora do Prêmio Sesc de Literatura, além de finalista do Prêmio Machado de Assis, semifinalista do Prêmio Oceanos de Literatura e duas vezes finalista do Jabuti.

ámbito brasileño se construye de manera rápida y constante –a diferencia de lo que había ocurrido con Ángela Abreu, cuya visibilidad disminuye después de la mención como Autor Revelación en la Bienal–, de modo que los reconocimientos que recibe por parte de la crítica brasileña sirven como confirmación e impulso de su carrera literaria: Luisa Geisler es publicada por Siruela sólo después de haber ganado el Prêmio Sesc de Literatura y haber sido seleccionada por la revista *Granta*, lo cual servía como aval crítico para la editorial, cuya apuesta venía cargada de valor simbólico previo. En el caso de Ana Paula Maia, también pasa a formar parte del catálogo de Siruela con un valor simbólico previo, pero construido de forma más lenta y progresiva que en el caso de Geisler: la autora hace su primera publicación en 2003 con una pequeña editorial brasileña, Editora 7 Letras, por la que no recibe ninguna mención comparable a la que Geisler ya había recibido con su primera publicación, pero sí llega a formar parte de tres antologías, dos de ellas por editoriales de gran visibilidad –Record en Brasil y Mondadori en Italia–; en 2007 publica su segunda novela, de nuevo por una pequeña editorial independiente brasileña, Língua Geral. No es hasta 2009 –mismo año en el que vuelve a aparecer en tres antologías de pequeñas editoriales– cuando la grupo editorial brasileño Record hace apuesta por la autora, publicando todas sus obras hasta el momento. Podemos ver cómo, mientras Geisler experimenta un pico de legitimación que viene de altos órganos de consagración (Prêmio Sesc, Prêmio Jabuti, revista *Granta*), Ana Paula Maia se produce de manera progresiva mediante la aparición cada vez más constante en antologías de editoriales independientes, hasta que es publicada por Record. En este sentido, si comparamos la legitimación de premios nacionales de reconocido prestigio, como los que hemos mencionado, con el crédito simbólico que aporta la aparición en antologías, comprobamos que estas últimas también actúan como dispositivo de legitimación, pero, a diferencia de los premios, lo hacen de manera menos visible, lenta y progresiva, de forma que cada nueva antología en la que Ana Paula Maia aparece avalaría el crédito concedido por la anterior y lo incrementaría un poco más. En ese proceso, se dan varios aspectos importantes: por un lado, el carácter de la editorial en la que aparece cada antología, ya que editoriales como Record, Mondadori, Pinakothek, Bertrand Brasil –de la compañía Record–, Terracota o Ferreyra editor,²⁵⁵ en las que aparece la autora, aunque varían en el tamaño y alcance de

²⁵⁵ El recorrido antológico de Ana Paula Maia es el siguiente: en 2004 *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira* (Record), editado por Luiz Rufatto; en 2005, *Sex'n'Bossa -Antología di narrativa erotica brasiliana* (Mondadori, Italia), por Patrizia di Malta; ese mismo año, *Contos sobre tela*

sus publicaciones, tienen en común una importante legitimación simbólica por medio de premios, reconocimientos y un catálogo de apuestas de autores que acumulan capital simbólico. Pero además de la editorial, también es importante tener en cuenta quién coordina y compila la antología, ya que será éste quien otorgue un crédito simbólico a los textos elegidos –Nelson de Oliveira y Luiz Ruffato son dos escritores bien posicionados a nivel simbólico en el ámbito brasileño, y los encargados de coordinar algunos de estos volúmenes–²⁵⁶. Desde el coordinador del volumen, la editorial, mención o premio, visibilidad a partir de festivales literarios como la FLIP o la Bienal colaboran en la construcción de un valor simbólico que va significando al propio autor. Cuando la editorial Siruela pretende publicar a estas dos jóvenes autoras, el margen de riesgo es grande, porque no tienen un nicho crítico y de mercado conformado en España como en el caso de Clarice Lispector –no existen tesis, ni artículos o críticas previas, no ha llegado un texto de ellas anteriormente por medio de alguna revista–, pero la apuesta que la editorial hace no parte del vacío: el crédito que esta editorial otorga es el crédito que cada uno de los agentes mencionados anteriormente ya les han concedido antes de llegar a España.

No obstante, una tercera estrategia marca la diferencia en el modo de recepción de Siruela, si tenemos en cuenta otros dos autores que publica, Ronaldo Wrobel (2012) y Rafael Cardoso (2013), que aparecen en España mediante el sello "Alevosía", descrito por la propia editorial como su línea más comercial (web Siruela). Si atendemos a la entrevista de Ofelia Grande (Delgado2016, s.p) ella hacía una consideración como comercial en base a criterios no de calidad sino de rentabilidad, es decir, de previsión de ventas. No obstante, no hay nada en la carrera anterior a estos autores que, en comparación a las otras autoras, los pudiera situar como escritores comerciales, es decir, que tuvieran un nicho de ventas predispuesto para su recepción: ninguno de ellos había sido legitimado por la crítica al nivel de las otras autoras –ni por medio de un premio nacional ni en la aparición sucesiva de antologías–; si bien ambos tenían obras publicadas anteriormente, ninguno había experimentado un fenómeno de visibilidad

(Pinakothek), por Marcelo Moutinho; en 2007, *35 segredos para chegar a lugar nenhum* (Bertrand Brasil) por Ivana Arruda; en 2009 hace su aparición en tres antologías, *Blablablogue –crônicas & confissões* (Terracota) por Nelson de Oliveira; *Todas as Guerras –Volume 1– Tempos modernos* (Bertrand Brasil) por Nelson de Oliveira; *90-00 – Cuentos braisleños contemporáneos* (Ferreira editor, Argentina) por Nelson de Oliveira y Maria Alzira Brum; y *10 cariocas* (Ferreira editor, Argentina) por Federico Lavezzo; y en 2011, *Geração Zero Zero* (Record), por Nelson de Oliveira.

²⁵⁶ El propio Schollhammer menciona a ambos autores, Nelson de Oliveira y Luiz Ruffato, como escritores representativos de la narrativa del nuevo siglo (2009, 58), asimismo destaca sus antologías como referencias de las nuevas tendencias literarias que están consolidándose en Brasil.

destacable, como el que pudo haber significado la figura de Coelho o de algún autor de literatura infantil como Ana María Machado (base de datos del libro del Ministerio de Educación). En este sentido, la categorización de "autor comercial" según la editorial no dependería del valor simbólico que los autores portan o de un determinado nicho de mercado creado, sino que depende de la obra misma del autor. La propia Siruela se refiere al sello "Alevosía" como aquel integrado por "géneros, autores y temas más comerciales con títulos que pensamos puedan alcanzar de forma más clara al gran público: crossover, novela histórica, memoria y testimonio, thriller contemporáneo...", y si bien en el caso de Wrobel encontramos una novela histórica, éste no sería el caso de Cardoso, cuya novela es definida como "un retrato íntimo y conmovedor" de Rio de Janeiro contemporáneo a partir de la experiencia de una serie de mujeres que se ven atravesadas por la presencia de un mismo hombre (web de Siruela). Si bien no hemos podido acceder al dato de si el número de ventas es mayor al de las otras autoras, sí podemos contar como clave de recepción el que ninguno haya vuelto a ser editado ni por esa editorial ni por ninguna otra como síntoma de la rentabilidad económica del proyecto y de su construcción como fenómeno literario. En este sentido, el hecho de que no haya una remuneración económica de estos autores definidos como comerciales por Siruela pone el foco sobre una cuestión valorativa: pareciera que la editorial quisiera crear distancia entre las obras publicadas por "Alevosía" y las publicadas por Siruela, como si "lo comercial" que estas obras portan pudiese afectar de algún modo sobre la marca que Siruela ha construido bajo su nombre; como si detrás del rótulo "comercial" se ocultase un criterio de calidad que no conviene hacer visible; "comercial" como eufemismo de mala calidad literaria. Colecciones como las de Lispector, legitimadas por la crítica y de alto valor simbólico, tienen un nicho de mercado rentable económicamente, como se demuestra de todas las editoriales que han disputado sus obras, algunas de ellas reeditadas en varias ocasiones y, sin embargo, no se presenta como "literatura comercial", como en el caso Wrobel o Cardoso. Asimismo, al igual que Luisa Geisler y Ana Paula Maia no parecen tener el mismo éxito de ventas que Clarice Lispector pero, a diferencia de éstas, tampoco cuentan con un valor simbólico previo—Luisa Geisler y Ana Paula Maia vienen siendo legitimadas por la crítica de diferentes formas—. Esto nos llevaría a negar una de las principales premisas de Bourdieu²⁵⁷ a partir de la que se configura su binarismo editorial: mayor crédito

²⁵⁷ Según Bourdieu: "el artista sólo puede triunfar en el ámbito simbólico perdiendo en el ámbito económico (por lo menos a corto plazo) y, al contrario (por lo menos a largo plazo). (1995, 130)

simbólico no significa menor crédito económico, y mayor crédito económico no significa menor crédito simbólico.

El caso de Siruela nos interesa, pues, por dos principales motivos: por un lado, por el carácter controvertido de su posición dentro del campo que no se adapta a ninguno de los polos establecidos por Bourdieu, y por tanto nos sirve para desmontar uno de los principales mecanismos de funcionamiento del campo bourdieano que ya habíamos comprobado como inoperables en el caso de Alfaguara también; y, por otro lado, por su interés en la (re)presentación de una literatura brasileña en base a tres formas de acción diferentes entre ellas y fáciles de definir: la inversión en la figura de una autora clásica –Clarice Lispector– cuya marca de autor termina monopolizando, con un nicho de mercado que le asegura una alta rentabilidad económica a corto y largo plazo y con una importante legitimación crítica que asegura la acumulación de un importante capital simbólico; su política de "descubrimiento" de promesas literarias mediante la inversión en jóvenes autores que están siendo legitimados desde el ámbito literario brasileño con Ana Paula Maia y Luisa Geisler; y la inversión en autores poco legitimados en el ámbito brasileño y que la editorial inserta dentro de su vertiente "comercial", con Rafael Cardoso y Ronaldo Wrobel. Si bien estos son mecanismos que ya había puesto en práctica Alfaguara, Siruela se caracteriza por tener un proyecto menos amplio tanto en términos de volumen como en diversidad de autores que, sin embargo, se caracteriza por estar mejor definido por unas líneas concretas: autora fenómeno a largo plazo o *longseller*, "descubrimiento" de jóvenes autoras de ciclo de producción largo y, por último, inversión en autores "comerciales" que –teniendo en cuenta las declaraciones de la editora– entrarían en el catálogo como soporte económico de sus apuestas más arriesgadas.

5.2. Editoriales que se incorporan y nuevas editoriales

Con el inicio del siglo XXI se ponen en funcionamiento nuevas editoriales que no habían participado hasta el momento de la recepción de literatura brasileña. La mayor parte de ellas habían sido fundadas en el siglo anterior, pero no *se incorporan* a la publicación de autores brasileños hasta el nuevo siglo, mientras que sólo una minoría serán *nuevas* editoriales, fundadas posteriormente al cambio de siglo. La mayor parte de estas editoriales intervendrán en la publicación de autores brasileños de forma

esporádica, es decir, tan sólo con la edición de una o dos obras para no volver a publicar más brasileños.²⁵⁸:

a) Algunas lo harán retomando a autores que ya habían sido publicados en el siglo anterior, como Eneida con dos obras del consagrado realista Machado de Assis.

b) Otras harán importantes aportaciones mediante el "descubrimiento" de clásicos que aún no habían sido publicados en España, como Libros de la resistencia que publica una obra del poeta romántico Sousândrade. En esta línea de recepción de clásicos editoriales como Punto de lectura llevará a cabo una política de rescate de un autor que no se publicaba en décadas, como Raduan Nassar, que había sido olvidado desde que fuera publicado por Alfaguara en el 82.

c) Con esta misma estrategia de "descubrimiento" de autores, es relevante el caso de Continta me tienes, donde se deja ver la influencia ejercida por *Granta* en tanto las tres únicas obras de autores brasileños que tiene en su catálogo pertenecen a dos de los seleccionados por la revista, Antonio Xerxenesky y Carol Bensimon.

d) Otras editoriales aparecen para unirse al *boom* de ciertos autores fenómeno, como Diego Pun Ediciones que entra en escena para publicar dos obras del autor de literatura infantil Ilan Breman;²⁵⁹ o Santillana con un cuento de Ana María Machado.²⁶⁰

Si bien es cierto que volvemos a utilizar la cuestión del volumen como parámetro vertebrador, también conviene tener presente que un mayor volumen de obras no es equivalente a un mayor valor simbólico o a una mayor (re)presentación de literatura brasileña: vimos el caso de Planeta, que si bien se encabeza como la editorial con mayor cantidad de obras publicadas, el hecho de dedicarse a un solo autor cuyo valor simbólico viene determinada por su estrategia de fenómeno literario, no garantiza una amplia (re)presentación; mientras que otras editoriales con menor volumen tienen un papel de (re)presentación mayor, como Alfaguara o Siruela, quedemuestran tener un proyecto más diverso de ésticas, títulos y autores –desde aquellos que han sido

²⁵⁸ Al menos hasta los datos que tenemos hoy día, en el futuro pueden producirse modificaciones.

²⁵⁹ Son publicados once cuentos del autor por cuatro editoriales diferentes.

²⁶⁰ Son publicados sólo en el siglo XXI 25 cuentos de la autora por ocho editoriales diferentes.

consagrados, pasando por otros que han sido definidos en términos comerciales, hasta nuevas promesas que comienzan a despuntar dentro del espacio brasileño—. De este modo, aunque no nos vamos a detener en editoriales cuya participación es esporádica, esto es, en su catálogo no hay un volumen de obras brasileñas que nos hagan intuir un proyecto de fondo, cabe tener presente que hay muchas editoriales que hacen ciertas intervenciones de gran valor simbólico y alto margen de riesgo y cuyo poder de (re)presentación es destacable en el proceso de recepción, "descubriendo" a clásicos –Libros de la Resistencia o Punto de Lectura–; "descubriendo" a nuevos autores –Continta me tienes con los dos autores de Granta–; y rescatando a clásicos olvidados en décadas pasadas –Vaso Roto ediciones con Ledo Ivo–. Por otro lado, destacamos el caso de algunas editoriales cuya estrategia no puede definirse como esporádica, ya que arman un proyecto especializado en literatura brasileña. Estas son excepciones que pueden numerarse de forma muy concreta: Sant Jordi Asociados (34), Ediciones Ambulantes (12),²⁶¹Luis Vives (10), Maresia Libros (9), Kriller 71 (9), Adriana Hidalgo (9),²⁶²Mediaset (8), Vaso Roto ediciones (8), Debolisillo (8), Aleph (8), Literatura Random House (8), Everest (8), Anaya (7), Algar (7), Txalaparta (7), Planeta de Agostini (6), Pre-textos (6), Sexto Piso (5).

a) Entre estas encontramos el caso de editoriales que, en la línea de *Planeta*, llevan a cabo una estrategia de un autor-fenómeno. Aunque no es exactamente una editorial, Sant Jordi Asociados, que se constituyó como agencia en España para la difusión y protección de la obra de Paulo Coelho, ha editado de manera electrónica 34 de sus obras. Asimismo, Mediaset, que más que una editorial es una empresa de comunicación con una vertiente dedicada a la edición, publica 8 obras también de este autor.

b) También encontramos editoriales con un proyecto de varios autores atravesados por una línea estética o genérica en común. Este es el caso de Everest, Algar y Anaya, que publican a diferentes autores de literatura infantil: mientras que la primera se especializa

²⁶¹ En el caso de Ediciones Ambulantes, hay que considerar que, aunque sólo enumeramos aquí las traducciones –esto es, obras de autores brasileños que han experimentado un proceso de recepción en España–, a editorial cuenta con obras de autores brasileños que permanecen desde hace muchos años en el país y escriben en español, o compilaciones de ensayos de diferentes autores escritos en español y portugués o solamente en español.

²⁶² Al ser una editorial argentina, no todas sus obras están disponibles en España; su catálogo de "Narrativas" cuenta con un repertorio total de 19 obras y diez autores brasileños diferentes, aunque, tras un estudio por diferentes bibliotecas de España (eminentemente Madrid, Barcelona y Granada), comprobamos que son sólo 9 las que habrían sido importadas.

en Ana María Machado y Algar en Ilan Breman como una suerte de autores fenómeno; la última publicará a tres diferentes, Ana María Machado, Marina Colasanti y Pedro Bandeira.

c) Otras editoriales rescatan clásicos publicados en décadas anteriores, como es el caso de Vaso Roto ediciones que, aunque publica obras de varios poetas brasileños, incluyendo una antología, se dedica sobre todo a la figura de Ledo Ivo²⁶³—de las 8 obras que publica, 5 son de este autor—. Similar es Obelisco que destacará al clásico realista Machado de Assis con dos de sus obras, que no era publicado desde los 90 y "descubrirá" a un clásico que aún no había llegado a España, el regionalista romántico José de Alencar, del que publica tres obras; además de estos autores, también publicará un libro de literatura infantil y a un poemario de reciente publicación en Brasil.²⁶⁴

d) Por otro lado, habrá una serie de editoriales con un proyecto muy diverso de autores brasileños: Kriller 71 con 9 obras de poetas diferentes; Adriana Hidalgo —que aunque es una editorial argentina, tiene sede en España—, especializada en narrativa, con 9 obras de 7 autores;²⁶⁵ el Aleph, con 8 obras de 5 narradores diferentes; el Vaso Roto Ediciones, aunque se especializa en el poeta Ledo Ivo con 5 de sus obras, formará un proyecto de poesía más amplio con 2 antologías y la publicación de una poeta;²⁶⁶ Literatura Random House, con 8 obras de 7 autores diferentes. Por último, destacaran dos editoriales que muestran una estrategia particular al especializarse en un catálogo eminentemente brasileño, Ediciones Ambulantes y Maresía Editorial. El caso de estas editoriales nos interesa especialmente por poner en práctica estrategias diferentes a las de grandes editoriales como Alfaguara o Siruela. A diferencia de estas, Maresía y Ediciones Ambulantes no parecen decantarse en su catálogo por ninguna vertiente comercial —"Alevosia" en Siruela— o de autor fenómeno —como Ana María Machado por Alfaguara—; todas sus apuestas estarán basadas en el "descubrimiento" y recuperación

²⁶³ Ledo Ivo, que es calificado como poeta de la Generación del 45 (Bosi 1994, 465), no llega a España hasta 2009, mismo año en que recibe el Premio Casa de las Américas. A partir de ese momento, comenzará un interés generalizado por parte de varias editoriales en publicarlo: diez obras por cinco editoriales diferentes, de las cuales la mitad son editadas por Vaso roto ediciones.

²⁶⁴ El poemario pertenece a Luiz Carlos Lisboa, escritor y periodista que, aunque forma parte de la Academia Braisleña de las Letras desde 1992 y ha sido legitimado por el Jabuti debido a su labor periodística, no ha recibido destacables menciones por su labor literaria que lo hagan resaltar como figura paradigmática dentro del panorama literario brasileño.

²⁶⁵ Al ser una editorial argentina, no todas sus obras están disponibles en España; su catálogo de "Narrativas" cuenta con un repertorio total de 19 obras y diez autores brasileños diferentes.

²⁶⁶ Carmen L. Oliveira, que es la única que vez que se publica en España.

de clásicos y en el "descubrimiento" de nuevos autores. Si bien Kriller 71 y Vaso Roto Ediciones están llevando a cabo una labor destacable, el foco principal de ambos proyectos está centrado en poesía, que sigue un modo de circulación que –como explicamos en la introducción– escapa en muchas ocasiones a los mecanismos del mercado editorial y que, por lo tanto, solicita variables que no son aplicables al caso de la narrativa. Por otro lado, es interesante tener en cuenta el caso de Adriana Hidalgo, ya que es una editorial argentina que está teniendo una labor destacable en la (re)presentación de una literatura brasileña en España, pero que al tener una circulación internacional y un ámbito diferente de influencia y acción –que puede repercutir directamente en la selección de los autores brasileños que publica– es necesario reservar el estudio de este caso para futuros análisis, donde puedan barajarse otras variables que salen de los límites de nuestra investigación actual. Nos detendremos, por tanto en el caso de Random House y el Aleph, cuyas estrategias compararemos con las de dos nuevas editoriales, especializadas en literatura brasileña, Ediciones Ambulantes y Maresia Libros.

5.2.1. Editoriales que *se incorporan*: Literatura Random House y el Aleph

Literatura Random House tiene sus orígenes en la editorial Mondadori en 1907, aunque no llega a España hasta 1982, tras llegar a un acuerdo de unión editorial con Grijalbo. No obstante, en 2001 es absorbida por el grupo Penguin Random House y en 2014, con la reorganización del grupo editorial, pasó a denominarse Literatura Random House (cfr. web de la editorial). Esta es una situación similar a la del Aleph, que surge en 1973 en España con el nombre de su editor Muchnik Editores, pero cuatro años después de ser absorbida por el Grupo 62 cambia su designación y en 2006 pasa a formar parte del Grupo Planeta.

Al igual que ocurría con Alfaguara, el Aleph no se describe a sí misma como editorial independiente debido eminentemente a la situación de dependencia económica del grupo al que pertenece. No obstante si se define en torno a una línea que se aleja de cualquier objetivo comercial, con un criterio que se asienta sobre la "exigencia" literaria: "fiel al espíritu exigente con el que se creó"; "síntesis perfecta de tradición y modernidad" (web del Aleph). La estrategia del Aleph guarda muchas similitudes con la puesta en marcha por Siruela, en tanto su proyecto de literatura brasileña puede definirse en dos principales frentes de acción. Por un lado, participa de esa tradición mediante 4 obras del *longseller* Jorge Amado, clásico que, como dijimos, nunca deja de

ser editado y reeditado constantemente en España; asimismo se hace partícipe del *boom* editorial de Clarice Lispector con la edición y reedición de una obra que no se publicaba desde los años 80 en España—esto sucederá poco antes de que Siruela creara la Biblioteca Lispector que terminará monopolizando, como vimos, la producción de la autora—. Por otro lado, llevará a cabo apuestas de gran margen de riesgo mediante el "descubrimiento" de nuevos autores de reciente publicación en Brasil—que Siruela también llevaba a cabo con Ana Paula Maia y Luisa Geisler—. De entre las tres obras que en esta línea publica los casos que más nos interesan destacar son el de Ferréz y Tatiana Salem Levy, debido a la repercusión crítica que han tenido posteriormente. La otra autora es Betty Mindlin, una escritora poco visible en el ámbito brasileño que no ha sido legitimada por ningún premio destacable en el panorama literario; especializada en antropología, la mayor parte de sus obras visibilizan la cultura y leyendas indígenas Suruí. Aunque la autora publica sus obras en la década de los 90, no es hasta 2005 cuando la editorial apuesta por una de sus obras; no hay ningún acontecimiento visible que nos haga prever dicha elección, lo cual pone de nuevo en primer plano la cuestión afectiva como plano de fondo del acto electivo que implica la publicación. En el caso de Ferréz y Tatiana Salem Levy, la editorial apuesta por ellos de forma inmediata a su legitimación en Brasil: la autora aún no había sido seleccionada por la revista *Granta* como una de las mejores jóvenes escritoras brasileñas, pero el año de antes de su llegada a España gana el Prêmio Jabuti y el premio São Paulo de Literatura como autor revelación; Ferréz es publicado por la editorial de forma posterior al aumento de su visibilidad con la controversia crítica y mediática derivado de su "Terrorismo literario" y de la publicación de la obra por la editora Objetiva, editorial brasileña de amplio alcance. Lo interesante de estos dos autores es que la editorial invertirá con ellos en dos de las principales marcas que han venido construyendo el nuevo horizonte de expectativas internacionales sobre la literatura brasileña: Ferréz como principal representante de la literatura marginal, y Tatiana Salem Levy como participante de la literatura cosmopolita exportada por *Granta*—aunque su publicación sea tres años antes de su selección en la revista—. En este sentido, el Aleph participa de un proyecto de recepción brasileña basado en la conservación de los clásicos, pero también en el riesgo del "descubrimiento", que puede derivar en el "olvido" mediático y crítico que autoras como Betty Mindlin tuvieron posteriormente; o en la adquisición de valor simbólico, mediante posterior legitimación de Ferréz—traducido a varias lenguas y ampliamente debatido mediante la crítica académica— o Tatiana Salem Levy, mediante *Granta*.

Destacable es la estrategia de Literatura Random House en tanto la mayoría de autores brasileños a los que se dedicará serán de reciente publicación en Brasil, que partiendo de legitimación previa, han continuado aumentando su valor simbólico nacional e internacional. La única excepción a esta estrategia será la que pone en marcha con la apuesta por el consagrado Jorge Amado –una sola obra– y con Vinicius de Moraes –también una obra–, que aunque no es un clásico literario como tal, si ha sido significado como clásico cantautor de música popular brasileña; la editorial lleva a cabo una política de "descubrimiento" del autor en 2001, preconizando un interés que será seguido por tres editoriales más a lo largo del siglo XXI, que han editado sus canciones mediante cuatro publicaciones más. Aquellos autores de reciente publicación en los que invertirá la editorial son:

a) Es el caso de Patricia Melo, cuya obra, *Elogio de la mentira*, publica dos años después de su aparición en Brasil. Si bien la autora ya había aparecido en España en los años 90 con una publicación por Ediciones b, es Random House la encargada de volver a proyectar a la autora con una nueva obra, un interés que es continuado por otras editoriales.

b) Michel Laub y a Daniel Galera son publicados uno y dos años respectivamente después de ser seleccionados por la revista *Granta*, demostrando así el poder de mediación que tiene este *gatekeeper*, cuyos intereses, como vimos, eran principalmente dirigidos al dispositivo editorial como *gatekeeper* con el que actúa en cadena.

c) Sin ser legitimado por un dispositivo de visibilidad como es *Granta*, la editorial apuesta también por el joven autor Raphael Montes, que con 24 años ya había recibido la legitimación de premios nacionales de reconocimiento, como el Machado de Assis y el São Paulo de Literatura. En 2004 la gran editorial brasileña Companhia das Letras publica *Días perfectos*, obra que incorporará en su catálogo Random House en 2015. Como explica en su propia página web, la novela fue un "fenómeno" al ser vendido para 22 países y escogido como "Livro do Mês" en Amazon norteamericana. Asimismo, recibe elogios en diferentes medios de comunicación por parte de autores internacionales, llegando a ser comparado con los hermanos Coen. Aunque Random House no publica la obra hasta una década después, el autor ha continuado publicando y recibiendo el apoyo de la crítica, pero sobre todo, de los medios de comunicación, al ser

vendidos los derechos de algunas de sus obras para el cine y haber sido contratado como guionista televisivo.

d) En 2015 publica también a Chico Buarque que, como habíamos visto en el capítulo 2, ha sido significado en Brasil como cantautor de música popular brasileña cuyo eco ha llegado a España, como veíamos en la presentación que de él hacían ciertos medios de comunicación. A pesar de ello, el autor también ha sido legitimado por su obra literaria mediante el Prêmio Jabuti a tres de sus obras, en 1992, en 2004 y en 2010, que queda segundo. Todas estas obras serán traídas a España a lo largo de los años, con reediciones en algunos de los casos. Random House participa de este interés por la obra del autor y sólo un año después de la publicación de la última de sus obra, la editorial apuesta por él.

Si bien Alfaguara o Siruela ya habían acogido en su catálogo autores y obras de reciente publicación en Brasil, esta estrategia era combinada —e incluso llevada a segundo plano— con otras que mostraban intereses comerciales y que adquirirían un lugar central dentro de sus catálogos. Lo interesante de la recepción llevada a cabo por Literatura Random House y el Aleph es que, a pesar de pertenecer a grandes grupos editoriales, sus estrategias difieren de aquel ciclo de producción rápido que es asociado a la literatura comercial, poniendo en primer plano —al menos en lo que se refiere a la publicación de autores brasileños— la apuesta por nuevas estéticas literarias que están siendo (re)significadas y configuradas actualmente en Brasil. Hacen apuestas que, por tanto, atienden a una mayor diversidad literaria, principalmente mediante los autores de reciente publicación en Brasil cuya presencia en España hace que la recepción tenga un carácter actualizado, no anclado en estéticas y autores cuya lucha dentro del campo —en el sentido de Bourdieu— ya no es debatida, porque ya han sido consagrados —Jorge Amado, Clarice Lispector, Rubem Fonseca, por ejemplo—. En este sentido podemos decir que, con la labor de estas editoriales, el espacio español no se limita únicamente a recibir crédito simbólico ya conformado, sino que participa directamente en la pugna por la construcción de ese valor, decidiendo a quién da mediante su publicación visibilidad, legitimación y crédito.

5.2.2. Nuevas editoriales: Ediciones Ambulantes y Maresía Libros

El caso de estas dos editoriales es destacable no solo por el volumen de autores brasileños que ambas trabajan –19 Ediciones Ambulantes²⁶⁷ y 9 Maresía Libros hasta 2018–, sino por ser las primeras editoriales *especializadas* únicamente en la conformación de un corpus brasileño de autores, lo cual confirma el interés que ésta literatura ha venido despertando en el espacio español desde comienzos de siglo. La primera en hacer su aparición es Ediciones Ambulantes en 2011, que se fija como principales objetivos la publicación de literatura brasileña y literatura sobre Brasil en España (web de Ediciones Ambulantes); mientras que Maresía nace en el año 2015 con el objetivo de hacer un proyecto de literatura brasileña al mismo nivel que otras editoriales ya lo habían hecho con la literatura anglosajona, francesa, argentina o nórdica (web de Maresía Libros). Desde su puesta en marcha han aumentando destacablemente la presencia de autores brasileños en el ámbito español, llegando a ser legitimada en el caso de Ambulantes por el Premio Nacional Madre Teresa de Calcuta en Buenos Aires "por su trabajo de difusión de la literatura brasileña en España y la Comunidad Europea" y el Premio AfroEmprende en Madrid (web de Ediciones Ambulantes), destinado a emprendedores africanos y afrodescendientes que promueven su cultura internacionalmente. Aunque ambas sean editoriales especializadas en literatura brasileña, las estrategias que definen su catálogo son diferentes, lo cual tendrá una repercusión en el modo en que (re)presentan –y por tanto, contribuyen a (re)significar– la literatura brasileña y el valor simbólico que estas estrategias y autores aportan a la editorial.

a) Estrategias de (re)presentación

Mientras que Maresía no tiene colecciones en las que categorizar los lanzamientos, ya que, hasta el momento, se ha dedicado exclusivamente al género narrativo y, principalmente, a la novela,²⁶⁸ en el caso de Ambulantes encontramos una editorial con hasta seis colecciones diferentes: "Cuatro Mil Millas", dedicada a "la actualidad literaria de Brasil"; "Saudade", donde integra clásicos de la literatura brasileña de los siglos XIX y XX; "Equipaje de mano", donde da la voz a "escritores de distintas nacionalidades y sus conocimientos sobre el país tropical"; "Já tem luta", con ensayos sociopolíticos de la

²⁶⁷ Como vamos a ver a continuación, el catálogo de Ambulantes no solo está conformado por autores brasileños, a pesar de su especialización en la literatura brasileña.

²⁶⁸ Hasta ahora ha publicado una antología de cuentos, *Rio Noir*, que marcaría la diferencia con la línea general de la editorial.

actualidad de Brasil en la que también participan escritores de diferentes nacionalidades; una colección de "Cordel", con ediciones de obras de clásicos brasileños que aún no habían llegado a España y de otros de autores no necesariamente brasileños sobre cuestiones de cultura brasileña; y, por último, una colección de "Antologías", en las que se publican los cuentos ganadores del concurso anual de relato breve "Cuéntame un cuento" organizado por el Centro de Estudios Brasileños de la Universidad de Salamanca, con relatos en portugués o español que tienen el punto de mira en Brasil (web de Ediciones Ambulantes). Estas diferencias en sus catálogos se acentúan si profundizamos en las estrategias que ambas editoriales llevan a cabo en la selección de obras y autores.

Por un lado, Ediciones Ambulantes pone en práctica una estrategia de "descubrimiento" de clásicos y de rescate de autores que forman parte de la tradición literaria brasileña y que en algún momento fueron publicados pero dejaron de ser actualizados posteriormente. Lo hace principalmente por medio de la creación de su colección "Saudade"²⁶⁹ en la que integra a los cronistas del XIX-XX Lima Barreto –que solo había sido publicado una vez anteriormente–²⁷⁰ y a João do Rio –que es traído por primera vez a España con las dos publicaciones de la editorial–. Esta política de "descubrimiento" y rescate de autores clásicos de la tradición literaria brasileña ya ha sido practicada y continúa poniéndose en marcha por editoriales como: Siruela, que lo hace con Clarice Lispector, Alfaguara con diversos autores como Rubem Fonseca, Osman Lins, Graciliano Ramos, entre otros; y nuevas editoriales como Vaso Roto Ediciones con Ledo Ivo por ejemplo. No obstante, la editorial llevará a cabo una política única de "descubrimiento" diferente a aquellas editoriales por varios motivos. El principal de ellos, como vimos en el capítulo 2, la configuración de un catálogo de literatura negra, como una suerte de literatura marginal que se desmarca de aquella monopolizada por Ferréz, y su (re)significación en España como una suerte de brutalismo o novela de violencia urbana. Pero además de esta estrategia, encontramos otras que hacen a la editorial única entre las demás.

Así, (re)presenta por primera vez un género que no se había dado hasta el momento en España con la colección "Cordel", un género que ha tenido una importancia relevante en la literatura brasileña; en la presentación del catálogo se hace

²⁶⁹ Como hemos visto, también hay una *representación* de clásicos en la edición de cordel, con Machado de Assis y Castro Alves.

²⁷⁰ En la Base de datos de libros del Ministerio de Educación se muestra una publicación del autor en 2008 por la Universidad del País Vasco.

una breve descripción de la significación que en el espacio brasileño ocupa: "Popularmente conocida en Brasil, fruto de la herencia portuguesa y de una buena dosis de mezcla brasileña, este tipo de literatura tiene el formato de pliegos de cordel y suele contener relatos breves, pequeños cuentos o poesía"; a lo que añade: "En Brasil se expone colgando en cuerdas, con pinzas, como ropa tendida. Cada libro de cordel colorear el paisaje" (web Ediciones Ambulantes). En *Breve História da Literatura de Cordel* de Marco Haurélio se hace un recorrido de la evolución del género en Brasil y, aunque ha sido cultivado por clásicos brasileños, es un género eminentemente asociado al nordeste de Brasil que, con las migraciones de los años XX, se extendió por metrópolis como Rio de Janeiro o São Paulo. Investigaciones sobre literatura marginal como la de Lucia Tennina (2015) demuestra la permanencia de este género en la actualidad vinculado a movimientos literarios marginales, entendiendo "marginal" no sólo en su forma de circulación –como era empleado el término en los años 70– sino también "marginal" en el sentido que es entendido en el siglo XXI, como una literatura enunciada por voces de la periferia (58). Ediciones Ambulantes trae una muestra de esa edición de cordel mediante dos clásicos de la literatura brasileña –Machado de Assis y Castro Alves, autor que aún no había sido publicado en España– y lo actualiza con nuevos autores y temas: "Maracanã: territorio sagrado", una autoedición donde se ensalza a jugadores de fútbol y periodistas que han tomado este deporte como objeto literario; y "Capoeira contada ao pé do ouvido", donde se recoge una síntesis de la historia de la capoeira inspirada en uno de los principales maestros de este deporte, el Mestre Pantera. Con este último texto implementa, además, su apuesta por una literatura negra que se aleja y amplía el término "marginal" que la editorial se propone como su principal línea de trabajo.²⁷¹

Por otro lado, Ediciones Ambulantes también lleva a cabo una estrategia muy diferente del resto de editoriales que publican literatura brasileña hasta el momento, ya que da cabida en su catálogo a autores que no son difundidos en el espacio literario brasileño, sino que pertenecen a distintas nacionalidades que relatan su mirada sobre Brasil en sus textos. Esto significa que, aunque hayamos señalado un volumen de 19 obras en su catálogo, estas solo estarían referidas a las traducciones provenientes de autores anteriormente publicados en Brasil, por lo que la cantidad de obras que la editorial alberga es mayor: algunas de ellas en formato electrónico, por ejemplo, la

²⁷¹ Esta cuestión ya la introducíamos en el capítulo 2.

colección "Já tem luta", con una antología en español e inglés prologada por el editor, donde se recogen artículos de escritores, críticos, políticos y activistas brasileños y de otras nacionalidades sobre la realidad sociopolítica de Brasil. También en la colección "Equipaje de mano" encontramos un libro de crítica literaria del brasileñista español Antonio Maura, donde recoge parte de los artículos que a lo largo de su carrera ha publicado sobre literatura brasileña, así como una antología conformada por autores brasileños y españoles donde se reflejan perspectivas sobre temas deportivos –*Brasil Salta a la cancha*–.²⁷² En esta línea, la colección "Antologías" recoge una serie de relatos ficcionales derivados del concurso "Cuéntame un cuento", en portugués y en español, organizado por el Centro de Estudios Brasileños de la Universidad de Salamanca. De este modo, la editorial contribuye a conformar una significación sobre Brasil enunciada desde una postura no brasileña. Es decir, no es una (re)significación de una literatura en otro espacio de recepción, como podría ocurrir con el caso de Clarice Lispector: veíamos que se enuncia y significa desde Brasil y, en su paso por Francia y llegada a España, es (re)significada y difundida en nuevos términos a partir de una lectura feminista (Machado García 2015). Lo interesante de esta estrategia es que acepta la posibilidad de conformar una literatura brasileña que no sea enunciada desde Brasil, sino construida directamente desde el espacio español: no hay una (re)presentación ni una (re)significación en tanto no hay una actualización derivada de una recepción.

Maresía Libros, a diferencia de ediciones Ambulantes, efectúa una estrategia basada únicamente en el "descubrimiento" de nuevos autores que aún están en proceso de legitimación en su propio espacio nacional y cuyas obras han sido recientemente publicadas en Brasil, es decir, en una labor de (re)presentación de la escena literaria brasileña actual, reproduciendo aquella marca de la que se hacía eco el periódico *Elpaís*: "joven, blanca, urbana y de clase media"; "La última generación de escritores brasileños se distancia del exotismo y cultiva una narrativa cosmopolita y global" (Ballesteros 2014, s.p). Si bien la edad no es un requisito que se cumpla, pues solo dos de sus autores podrían haber participado en el tomo de *Granta*–Paula Gicovate (1985) y Marcos Peres (1984)–, todos ellos son autores blancos, residentes en grandes ciudades –la mayoría del eje Rio-São Paulo- y posicionados económicamente dentro de una clase media-alta. Así, Leila Ferreira es presentadora de televisión desde hace diez años; Marcos Peres es licenciado en derecho y trabaja en el Tribunal de Justicia del Estado de

²⁷² En esta misma colección también incorpora un libro de una escritora española y sefardita, que se presenta como "manual contra la sumisión" (web Ediciones Ambulantes)

Paraná; Evandro Affonso Ferreira se dedica eminentemente a la literatura aunque ha sido librero y redactor publicitario; Paula Gicovate es guionista y redactora en la mayor empresa de comunicación de Brasil, la Red Globo; Betty Milán es psicoanalista y columnista en varias revistas de gran alcance mediático; Carlos Henrique Schroeder es periodista y director general de periodismo y deportes de la Red Globo; Marcelo Ferroni es periodista, editor del sello Alfaguara y de la revista *Granta* Brasil; y Marçal Aquino es periodista y guionista de cine. En ninguna de las obras de estos autores hay una apelación a marcas exóticas, regionalista o brutalistas, ni por medio de los títulos ni por medio de las portadas: no existe una referencia explícita a la violencia urbana que el Aleph hace de manifiesto con *Manual práctico del odio* de Ferréz (capítulo 2). Tampoco hay ninguna apelación a las playas cariocas, a las que se hacía referencia en ciertos relatos de *Granta* (capítulo 3) y que también se proyectan en el libro de Ediciones Ambulantes del cronista carioca João do Rio, mediante el cuerpo de un hombre negro secundado por una panorámica de la ciudad; tampoco a ninguna referencia a la favela, que sí se pone de manifiesto en Ediciones Ambulantes con *Biblioteca Favela* de Otávio Junior, donde la portada exhibe una imagen abstracta que alude a la aglomeración arquitectónica que le es propia (anexo 9). Casi todos los libros de Maresía Libros se alejan con sus temáticas de cualquier referencia a un regionalismo o neorregionalismo brasileño:

Por ejemplo, la novela de Paula Gicovate, *Este es un libro sobre amor*, muestra la evolución amorosa de una voz entre narrativa y poética que cuenta de manera fragmentada su experiencia personal, donde no hay referencia alguna a ningún lugar geográfico identificable, una novela que –en el sentido cosmopolita que veníamos trabajando en el capítulo anterior– disuelve las fronteras geográficas para situar en un primer plano una temática universal, el amor, que, no obstante, sí es atravesado por un lugar de enunciación de clase social media.

Otro ejemplo sería la novela de Marcos Peres, que, en un sentido diferente, pero también dentro de una línea cosmopolita, toma a Borges como centro de la novela, enraizando así con una tradición literaria diferente a la brasileña, que tiende puentes con otras literaturas latinoamericanas –confirmando así la teoría propuesta por *Granta* sobre una nueva generación con una tradición literaria más globalizada–. Desde el punto de vista estético, reproduce el lenguaje y voz del autor en ciertos pasajes como recurso proposital que pretende aunar al narrador pseudoborges con la del propio Borges. En el argumento, un alterego brasileño de Borges va en busca del propio Borges, asentado en

Suiza, con la pretensión de buscar venganza por lo que parece un crimen universal —el holocausto como consecuencia de la influencia del cuento "Las tres versiones de judas" escritas por el narrador pseudoborgues—, pero lo que hay detrás de esa venganza no es más que la pérdida de un amor fracasado que recae —según el pseudoborgues— sobre la acción "inocente" de Borges.

La única excepción de Maresía dentro de esta línea más "cosmopolita"²⁷³ y menos regionalista es la antología *Rio Noir*, donde se aúnan una serie de cuentos de temática policiaca al estilo del brutalismo de Rubem Fonseca o del neobrutalismo de Patricia Melo; según la descripción dada por la editorial:

Cada cuento presenta como telón de fondo un barrio carioca, dibujando un vasto mosaico urbano por el que desfilan proxenetas, adivinas, coroneles, policías, narcos de las favelas, celebridades, timadores, turistas, detectives, periodistas, políticos, asesinos, editores, escritores y gigolós. Río es un enigma a descifrar cuyo secreto va mucho más allá de las vistosas postales turísticas, pues a menudo —como bien saben todos los amantes del *noir*— un exceso de luz y color —más que iluminar— ciegan. (web de Maresía)

La portada condensa todos los estereotipos asociados a la ciudad carioca: el Cristo redentor en primer plano con cuyos brazos en cruz parece acoger al militar armado, montañas de dinero, la arquitectura afavelada y una mujer vestida de carnaval (anexo 10). Si bien otras editoriales como Siruela, por ejemplo, con Luisa Geisler y Ana Paula Maia, o Random House con Daniel Galera y Michel Laub, entre otras, ya ponían en práctica esta apuesta por autores asociados a nuevas marcas brasileñas; Maresía Libros —a excepción de esta antología de carácter brutalista— tiene el mérito de incorporar un catálogo eminentemente nuevo: sin una apelación a marcas regionalistas del pasado siglo, sin incorporación de autores clásicos —ya publicados o no anteriormente en España—, todas sus obras son de reciente publicación en Brasil y contribuye con la mayor parte ellas a la (re)significación de aquella nueva marca urbana, blanca y de clase media a la que *El país* apelaba.

²⁷³ Vimos en el capítulo 2 el problema que implica hablar de cosmopolitismo, ya que este no significa un rechazo al regionalismo brasileño —el cosmopolitismo también se puede dar en cualquier lugar del propio Brasil, el cosmopolitismo puede ser regionalista— y, al mismo tiempo, apela a una visión de clase que pone al descubierto una "falsa" globalización en tanto implica necesariamente una invisibilización de las periferias culturales, económicas y raciales.

b) Valor simbólico

Las estrategias de Maresia y Ambulantes se distancian también en el tipo de valor simbólico que ambas construyen en su catálogo, y que viene determinado no solo por los autores sino también por el modo de (re)presentación del panorama literario brasileño. Podemos decir que Ediciones Ambulantes publica autores que portan un nivel de (re)presentación y valor simbólico menores de los que pueda tener Maresía Libros. Por un lado, Ambulantes publica como libros que pertenecen a la actualidad literaria de Brasil dos obras de una autora, Carla Guimarães, que nunca ha publicado anteriormente en Brasil, sus únicas dos novelas han sido enunciadas y publicadas en el espacio español; asimismo, como hemos mencionado, edita antologías que no son traducidas del portugués, sino que son un conjunto de aportaciones de autores de diferentes nacionalidades prologadas por el propio editor. Por otro lado, encontramos obras con un nivel de visibilidad y legitimación en el espacio brasileño menor del que portan parte de las obras de Maresía Libros. Esta última editorial engloba en su catálogo autores que cuentan con una amplia trayectoria en Brasil, como el caso de Carlos Henrique Schroeder, que había publicado seis obras antes de su llegada a España, algunas siendo elegidas como lectura obligatoria de examen para el acceso universitario y publicado por editoriales de gran visibilidad dentro del ámbito brasileño, como el grupo editorial Record; otros han sido galardonados por premios de gran legitimación en el ámbito brasileño, como el Jabuti para los autores Marçal Aquino en 2001, Evandro Affonso Ferreira en 2013, o el Prêmio Sesc de Literatura para Marcos Peres en 2013 y Premio São Paulo a mejor escritor novel en 2014, también ganado por Marcelo Ferroni. Si bien Maresia también publica autores cuya circulación navega en términos de poca visibilidad –como Paula Gicovate, cuyas obras aparecieron siempre en pequeñas editoriales brasileñas²⁷⁴; en el caso de Ediciones Ambulantes, ésta se convierte en la tónica general, siendo el único autor que ha experimentado una legitimación previa destacable Santiago Nazarian, con nueve obras publicadas por editoriales de amplia visibilidad en Brasil –Companhia das Letras o Record– y menciones como su reconocimiento en el Hay Festival de Bogotá,²⁷⁵ como uno de los autores jóvenes más importantes de América Latina. Entre los otros autores que conformarían la colección de literatura contemporánea brasileña estarían aquellos que arman la nueva línea

²⁷⁴ *Sobre o tudo que transborda* (2009) por la editorial *Multifoco* y *Este é um livro sobre AMOR* (2014) por *Guarda-Chuva*.

²⁷⁵ Festival de encuentro literario en el que se celebran eventos como el Bogotá 39, para el que se hace un corpus de los 39 mejores escritores de dicción menores de 40 años de América Latina (web Hay Festival)

literaria marginal que se desmarcaba de la monopolizada por Ferréz y cuya legitimación y visibilidad mediática no se compara a la de los autores de Maresia Libros: Mel Duarte es principalmente reconocida en el ámbito de la literatura marginal por ser la primera mujer en vencer el Rio Poetry Slam, campeonato internacional de slam que se celebra en la FLUP (Festa Literária das Periferias); Débora Almeida también recibe premios por su obra de teatro *Sete Ventos* publicada por Ambulantes, pero son premios de escasa visibilidad, que no se comparan en términos de legitimación al Jabuti o São Paulo de Literatura;²⁷⁶ Otávio Junior, por su parte, es galardonado en 2012 por el Premio Madre Teresa de Calcuta por servicio a la comunidad, es decir, un premio no vinculado directamente a la legitimación literaria de su obra sino a su labor social. Además de estos autores que dan voz a esa nueva estética literaria marginal, encontramos otros que vienen de una publicación previa en Brasil, como Marcelo Aouila, con muy escasa visibilidad tanto en el ámbito brasileño como en el español;²⁷⁷ y Eric Nepomuceno, que si tendría una mayor visibilidad y valor simbólico previos a su publicación en España con hasta tres premios Jabuti que, no obstante, reconocen su labor como traductor y no como novelista.

Hay que recordar que cuando hablamos de valor simbólico estamos utilizando aquí un término de Bourdieu que está basado principalmente en una cuestión de legitimación, reconocimiento y consagración, directamente relacionada con la aceptación crítica y mediática, así como con una potencial inserción en el ámbito académico. Si recordamos la teorización que sobre el valor simbólico hacíamos en la introducción, vemos que este no es más que la "incorporación" o "interiorización" de la acumulación de un capital no material, pero que es reconocido dentro del campo por todos los agentes que son partícipes de él (Bourdieu 2000, 132). Esa incorporación o ganancia de capital simbólico se produce mediante "una relación de conocimiento o, para ser más exactos, de reconocimientos y desconocimientos" (Bourdieu 2000, 136): se legitima –o sea, se otorga y reconoce– el valor de un autor en un momento y en un

²⁷⁶ En la página web de la autora se hace referencia a: Prêmio Myriam Muniz de Teatro 2009 por el Espectáculo "Sete Ventos"; en 2007 Prêmio APAC (Melhor Filme) por "Jogo de Cena"; en 2005 Indicação de Melhor Atriz en Festival de Teatro do Rio de Janeiro por el Espectáculo "O Sonho Nosso de Cada Dia"; en 2003 Prêmio Shell de Teatro por Espectáculo "Candaces – A Reconstrução do Fogo" que posteriormente fue elegido por el Jornal O Globo como "um dos 10 melhores espetáculos teatrais do ano de 2003".

²⁷⁷ Para calibrar el nivel de visibilidad hemos llevado a cabo una búsqueda en las últimas noticias y en ciertos blogs y revistas online, que nos ayudan a crear una proporción de cómo estos autores están siendo difundidos: mientras que encontramos varias noticias y datos biográficos sobre los proyectos realizados por los otros autores, en el caso de Carla Guimaraes y Marcelo Aouila el acceso a información es prácticamente inexistente.

campo determinado en base al desconocimiento de otros autores que puedan ser más merecedores de esa legitimación. En dicho proceso legitimador, el "capital cultural institucionalizado" o sea, los títulos –ya sean en el ámbito académico como el de profesor, investigador, crítico, o en el ámbito cultural como el título de ganador o finalista de un Prêmio Jabuti o Sesc de Literatura– tienen la función de oficializar ese valor simbólico que se le reconoce. Esto quiere decir que el hecho de no haber recibido un premio o ser un premio de menor visibilidad y reconocimiento,²⁷⁸ no significa que el autor u obra no porten valor literario –calidad literaria–, sino que este valor no ha sido reconocido y oficializado simbólicamente. De este modo, podemos decir que los autores a los que nos hemos referido de Ediciones Ambulantes y Maresía Libros que no han sido legitimados mediante premios o por premios de menor visibilidad²⁷⁹ se mueven en un ámbito de desconocimiento –o no-reconocimiento crítico– por parte del ámbito brasileño y que, por lo tanto, no se están insertando dentro de la institución académica que garantizaría su permanencia.²⁸⁰ En este sentido, para estos autores su publicación en España sería un paso en la construcción de su valor simbólico, ya que de entre todos los libros brasileños que podían haber sido publicados en el espacio español, el editor depositó su credibilidad en la potencialidad de autor determinado. Por lo tanto, en estos casos observamos cómo la editorial actúa, además de *gatekeeper* o mediador literario, cómo constructor de valor simbólico; en vez de aceptar y absorber aquel reconocimiento y visibilidad previamente conformada en el caso de los autores ya legitimados, la editorial funciona cómo accionador de valor simbólico. Recordemos las afirmaciones dadas por los directores del proyecto de apoyo a la traducción de la Biblioteca Nacional sobre el valor que implica ser traducido en el exterior: "Não sei se o autor passa a vender mais no Brasil porque está sendo traduzido lá fora, mas ele ganha, sim, uma certa visibilidade, um *status*", afirma Fabio Lima; a lo que añade Moema Salgado: "Quando aparece na apresentação ou na orelha do livro: 'Traduzido em cinco idiomas', ele passa a ser visto de outra forma"(Magri y Rissardo 2015, s.p). En este sentido,

²⁷⁸ Entendiendo este como un valor pactado por todos los agentes del campo.

²⁷⁹ Recordemos que Gallego Cuiñas (2014a) y Alejandra Laera (2007) dejaban patente que no todos los premios literarios tienen el mismo poder de consagración ni la misma visibilidad.

²⁸⁰ El hecho de que esta forma de inserción dentro del canon sea el más efectivo no significa que no haya otros medios: ya vimos como en el caso de Ana Paula Maia, editada por Siruela, se producía una ganancia de capital simbólico que no venía del título o legitimación por parte de un premio determinado, sino por su aparición en diferentes antologías que estaban siendo avaladas por la crítica brasileña. Recordemos igualmente que Bourdieu defiende que "el éxito simbólico y económico de la producción de ciclo largo depende (por lo menos en sus inicios) de la acción de unos cuantos «descubridores», es decir de los autores y de los críticos que hacen la editorial otorgándole su confianza [...] y también del sistema de enseñanza, único capaz de ofrecer, a largo plazo, un público adicto" (1995, 222).

podemos decir que, si bien las apuestas de Ediciones Ambulantes y de Maresia Libros se definen por estrategias de amplio margen de riesgo, en el caso de la primera aún más porque las apuestas vienen de una legitimación previa menos visible, que en algunos casos –como en el Carla Guimarães– no tienen valor simbólico en Brasil en tanto no pertenecen al corpus literario brasileño que desde allí se enuncia.

6. Conclusiones

¿Cuál es el papel de las editoriales en la recepción de literatura brasileña?, ¿cómo influye su modo de articulación –comercial/independiente– en el alcance y difusión de esta literatura?, ¿cómo influye en su (re)significación?, ¿cómo en su legitimación?, ¿qué diferencias se establecen respecto a formas de (re)presentación del pasado siglo? En aras de bosquejar algunas respuestas a las preguntas que presentábamos como punto de partida para este capítulo, nos proponíamos hacer un panorama de la recepción brasileña en España partiendo de la periodización propuesta por Gustavo Sorá (2003) y del *desconocimiento* que éste autor identifica como síntoma de una recepción sesgada, que también nosotros hemos venido identificando a lo largo de la investigación como síntoma propio de la recepción española. No obstante, el panorama que aquí ofrecemos, si bien puede pecar de generalizador, también nos ayuda a construir una mirada diacrónica de la evolución de la literatura brasileña que, como *corpus* material, ha sido recibido en España, así como de los principales cambios que han ido produciéndose a lo largo de los siglos XX y XXI. Las cuatro etapas que aquí categorizamos según la acción de los principales mediadores –etapa de recepción invisible, etapa de primera visibilidad, etapa de consolidación, etapa de mercado editorial– nos revelan una serie de circunstancias.

En primer lugar, que el desconocimiento no está solamente relacionado con la inactividad editorial, hacia la que parecía apuntar *Granta*,²⁸¹ sino que también tiene que ver con el modo de recepción que la literatura tiene en el espacio español, que en muchos momentos se ha presentado de forma desactualizada con respecto al presente literario brasileño: esto se demuestra en la evolución de la *Revista de Cultura Brasileña*, que comienza teniendo en un primer momento un discurso sobre obras y autores de reciente legitimación y publicación en Brasil que, no obstante, después va perdiéndose

²⁸¹ Recordemos que en las afirmaciones que *Granta* hacía en el tomo de "Os melhores jovens escritores brasileiros" apuntaba como de las causas de que los autores brasileños hayan sido poco publicados y traducidos a un problema lingüístico que, no obstante, comienza a cambiar a partir de las inversiones de la Biblioteca Nacional.

con el tiempo; así mismo, está directamente relacionado con el modo de inserción dentro del espacio académico que, como vimos en el estado de la cuestión, no ha comenzado a actualizarse hasta comienzos de siglo y principalmente a partir de una mejora del alcance de la información a través de la web (Villarino 2014) o de nuevos proyectos que, desde el ámbito académico, han impulsado nuevas miradas sobre la literatura brasileña, por ejemplo, mediante el "VI Colóquio internacional sobre literatura brasileira contemporânea" celebrado en 2016 en Santiago de Compostela.

Por otro lado, el análisis panorámico apunta hacia una reestructuración del sistema editorial en torno a los años 70 y 80 que afecta directamente al modo en que es recibida la literatura brasileña en España. De este modo, si hasta ese momento los principales encargados de su divulgación habían sido traductores y diplomáticos –Juan Valera en una primera fase, Ángel Crespo y João Cabral de Melo Neto posteriormente– y principalmente a partir de revistas literarias; a partir de los años 70 –en base a los datos aportados por la base de datos de libro del Ministerio de Educación– se demuestra que la acción mediadora es sustituida por el dispositivo editorial. Asimismo, con el comienzo del nuevo siglo una cuestión de volumen se torna elemento central: aumentan vertiginosamente la cantidad de autores y obras brasileños y de editoriales que se dedican a ellos, de una manera *esporádica* o *especializada* mediante un proyecto concreto, centrado en uno o varios autores.

Esto nos llevará a preguntarnos cuáles son las principales diferencias que observamos entre la forma de articulación del pasado siglo y del nuevo siglo, y cómo afecta esto en el proceso de recepción de la literatura brasileña. Además del mencionado aumento de obras, comprobamos cómo los intereses en determinado tipo de autores y estéticas se modifican con el cambio de siglo. En el XX la literatura brasileña está signada por una marca regionalista, principalmente monopolizada por la figura de Jorge Amado, y secundada muy de lejos por una marca brutalista protagonizada por Rubem Fonseca, dos de los autores más publicados; esto no implica, no obstante, que no haya inversión en nuevos autores, muchos de ellos para ser olvidados –no vuelven a ser editados– y otros retomados en el siglo XXI, como será el caso de Clarice Lispector, una de las grandes figuras que definirán la literatura brasileña en el nuevo siglo. Asimismo, percibimos cómo la tónica comienza a cambiar y la literatura-fenómeno empieza a ganar protagonismo mediante algunos autores de literatura infantil como Ilan Breman y, sobre todo, mediante el *bestseller* Paulo Coelho. No obstante, uno de los grandes cambios que percibimos es el aumento de una actualización literaria con

respecto al panorama brasileño del presente: si bien nunca ha dejado de invertirse en nuevos autores de reciente publicación en Brasil, el número de apuestas de nuevos autores aumenta cuantiosamente, hasta el punto de desdibujar aquellas marcas regionalistas y brutalistas que venían conformando el horizonte de expectativas español, y abriendo la posibilidad de nuevas vías de significación, mediante diferentes estéticas marginales. Hacíamos, pues, un análisis de algunas de las editoriales que continuaban publicando literatura brasileña desde el siglo XX –Planeta, Aleph y Siruela– y otras de nueva incorporación –Aleph, Random House, Ediciones Ambulantes y Maresía Libros–, y comprobábamos que en todas ellas, excepto en Planeta, tenían catálogos con apuestas en autores de reciente publicación en Brasil y que, además, proponían nuevos nombres, ampliando y dando diversidad al corpus de autores que (re)significa y (re)presenta a la literatura brasileña en España. No obstante, la "diversidad" de editoriales como Alfaguara y Literatura Random Housees relativizada si la comparamos con aquella propuesta por Ediciones Ambulantes, que sí podemos categorizar como un catálogo "bibliodiverso" –en el sentido en propone Colleu (2008)–: una diversidad de autores –algunos de ellos nóveles–, de estéticas –literatura marginal que se desmarca de la monopolizada por Ferréz o Paulo Lins– y de géneros –narrativa, cuento, poesía, teatro–. Otra diferencia importante que observábamos entre las antiguas²⁸² editoriales y las nuevas –Maresía Libros y Ediciones Ambulantes– es que en estas dos últimas hay una dedicación absoluta a la literatura brasileña y ponen en marcha con mayor exhaustividad algunas estrategias que se ven en las otras editoriales: en el caso de Maresía predominaba esa nueva estética "joven, blanca, urbana y de clase media" que elabora una literatura más "cosmopolita" y menos regional. Además, el caso de Ambulantes destacará por divulgar una literatura brasileña no enunciada desde Brasil, y por dar cabida en su catálogo a nuevas estéticas marginales alejadas de aquella marca monopolizada por Ferréz.

Ahora bien, este panorama saca a relucir una serie de cuestiones que han ido apareciendo cuando analizábamos la recepción literaria brasileña y que tienen que ver con el modo en que se articula la editorial y cómo afecta esta articulación específica a la recepción brasileña. Esto es: partimos de la polarización de Bourdieu y las posteriores reformulaciones que su teoría ha experimentado mediante diferentes denominaciones y conceptos: desde el margen de riesgo y el ciclo de duración como principales

²⁸² Esto decir, aquellas que ya existían en el siglo XX, publicando o no literatura brasileña.

parámetros de categorización (Bourdieu 1995), hasta nuevas formas de análisis que ponen el foco en conceptos como la "bibliodiversidad" o la "edición creativa" (Colleu, 2008). Comprobamos cómo otra de las diferencias que encontramos entre las antiguas y las nuevas editoriales es el margen de riesgo con el que trabajan. Las primeras incorporan autores-fenómeno –Paulo Coelho en Planeta–, literatura infantil que en el caso de algunos autores también pueden categorizarse como fenómeno literario –Alfaguara, por ejemplo, con Ilan Breman o Ana María Machado– y una línea de literatura comercial en Siruela con "Alevosía". Además, en estas editoriales hay una inversión de ciclo de duración largo, que implican un aumento del valor simbólico y de remuneración económica a largo plazo, por ejemplo, mediante la publicación de autores clásicos que experimentan una inserción académica en el espacio español, es decir, aquellos que denominábamos como *longseller*: Nérida Piñón, Clarice Lispector o Jorge Amado, por ejemplo. Esto no significa, no obstante, que Siruela o Alfaguara no hagan apuestas de cierto margen de riesgo –ya habíamos visto el caso de autores como Luisa Geisler y Ana Paula Maia en Siruela o de Osman Lins y Graciliano Ramos cuando Alfaguara los publica por primera vez en el siglo XX–, sino que las nuevas editoriales apuestan, como hemos visto, eminentemente por autores de gran margen de riesgo: "descubrimiento" de nuevos autores o de autores clásicos que no habían llegado a España.

Siguiendo la clave del margen de riesgo como línea vertebradora, podemos comprobar que al riesgo que estas nuevas editoriales asumen con sus autores, hay que sumarle también el tamaño y visibilidad: mientras que Siruela y Alfaguara cuentan con una distribuidora que les proporciona presencia en casi todas las grandes librerías del espacio español y algunas a nivel internacional, las otras cuentan con una distribuidora de tipo independiente que no garantiza la presencia en todos los puntos del espacio español. Maresía Libros cuenta con cuatro distribuidoras que reparte por diferentes puntos de España y Ediciones Ambulantes solo con una tienda online y con la labor de la distribuidora independiente Traficantes de Sueños, cuyo alcance está enfocado principalmente a la comunidad de Madrid, siendo puntual la distribución en otras partes del espacio español. Del mismo modo, el crédito simbólico que portan es diferente, en tanto que las editoriales antiguas –Alfaguara, Siruela, Random House, Aleph– han experimentado un proceso de construcción de un valor simbólico por medio de capital acumulado –de obras y premios legitimados por la crítica–; las nuevas editoriales tienen un recorrido breve que no les permite competir con la legitimación a nivel simbólico

que puedan tener aquellas, ya que no han tenido tiempo suficiente para acumular tanto capital simbólico. Esta situación influye directamente en el margen de riesgo que asumen, que es aún mayor, ya que su capital se basa en la confianza o crédito depositado en sus publicaciones, que depende de la legitimación que adquieran a largo plazo y de su permanencia mediante la inserción en el medio académico y de su legitimación a través de premios. El hecho de que estas editoriales dependan de una rentabilidad a largo plazo las deja vulnerables a corto plazo, ya que necesitan un capital económico que las sostenga: en el caso de Alfaguara, Literatura Random House y el Aleph, su situación económica queda amparada al pertenecer a un grupo mayor; Siruela, tras haber pertenecido a un grupo de gran envergadura, garantiza su sostenibilidad mediante la rentabilidad de autores por los que apostaron y dieron valor simbólico y económico a largo plazo y mediante la creación de un sello "comercial"; mientras que en el caso de Ediciones Ambulantes y Maresía Editorial, el capital económico dependería en gran medida de la financiación privada del propio editor o del de instituciones pública, al menos hasta que las apuestas por sus autores comenzaran a dar una rentabilidad a largo plazo. En este último punto es en el que se destacan acciones como las de la Biblioteca Nacional de Brasil y su programa de apoyo a la traducción internacional: hasta 2017, de las nueve obras publicadas por la editorial Maresía han sido financiadas por este proyecto cuatro, más tres previstas para ser publicadas próximamente; de las 19 obras publicadas²⁸³ por Ediciones Ambulantes han sido financiados cuatro más una prevista para publicación. No obstante, Literatura Random House –3 de 8 autores–, Alfaguara –3 de 40–, Siruela –3 de 30– y el Aleph –1 de 8– también reciben un apoyo a la traducción por parte de la Biblioteca Nacional, lo cual llama la atención por la envergadura económica y simbólica de las editoriales, para las que –podemos suponer– el apoyo de la Biblioteca Nacional resulta beneficioso pero no fundamental para su sostenimiento. Es decir, no parece haber una preferencia por parte de esta institución en prestar el apoyo económico a editoriales de menor o mayor envergadura, ya que, lo relevante aquí, es la inversión en la traducción del autor, independientemente de la editorial en que publique. A pesar de ello, la articulación de las pequeñas editoriales que acaban de comenzar, como Maresía Libros o Ediciones Ambulantes, dependen de esta financiación para optimizar su capital –que no tiene la

²⁸³ De estas 21 obras hemos de considerar que solo 11 han sido escritas en portugués por autores brasileños y, por tanto, pueden recibir las ayudas a la traducción de la Biblioteca Nacional; el resto, como hemos visto, son de autores que han escrito directamente en español.

envergadura económica de Random House o Siruela, por ejemplo, como escudo en una inversión de riesgo—. Un capital que, a diferencia de las otras editoriales, va destinado a propuestas que arriesgan en "bibliodiversidad" –Ediciones Ambulantes– o en la creación de un diálogo actualizado mediante obras de reciente publicación en Brasil que, además, amplían el horizonte de expectativas de la literatura brasileña mediante el orillamiento de marcas estéticas del pasado siglo –Maresía Libros y Ediciones Ambulantes–.

Hemos de recordar que el panorama que aquí ofrecemos de la recepción de literatura brasileña se encuentra en constante evolución y cambio, por lo que muchas de las características y estrategias editoriales que aquí pergeñamos pueden verse modificadas con cada nueva variable. Sí nos sirve, no obstante, como parámetro para calibrar las modificaciones de recepción entre siglo XX y XXI: afirmamos la mayor presencia de la literatura brasileña, principalmente a partir de la editorial como dispositivo de mediación; la influencia de otros mediadores como *Granta* y la Biblioteca Nacional en la publicación de ciertas obras y autores por parte de las editoriales; y percibimos una mayor actualidad literaria no anclada en marcas literarias del pasado, que abren puertas a nuevas formas de significación.

CONCLUSIONES FINALES

El valor de la literatura brasileña en España: recepción y resistencia

En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el mapa del Imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, estos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él.

Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Siguientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y los Inviernos. En los desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas.

Suárez Miranda, *Viajes de Varones Prudentes*, Libro Cuarto, Cap. XLV, Lérica, 1658.

Jorge Luis Borges, "Del rigor en la Ciencia"

¿Qué significa "nueva narrativa brasileña" en el espacio de recepción español?, ¿cómo se (re)presenta?, ¿cómo se (re)significa?, ¿cuál es su relato y/o marca de exportación?, ¿qué agentes y políticas culturales intervienen en ese proceso y cómo se produce dicha intervención?, ¿cómo y desde dónde leer esta literatura en base a nuestro horizonte nacional?, ¿cómo se modifica en su proceso de recepción español?, ¿cuál es el valor que esa literatura adquiere en su cruce transatlántico?, ¿cuál el valor que aporta al espacio español?

Atendiendo a las preguntas planteadas como motor de análisis, nos fijábamos como objetivo cardinal mapear el panorama de la recepción brasileña actual en España, colocando la cuestión del valor como eje vertebrador. Como segundo y tercer objetivos, nos proponíamos un camino de ida y vuelta, que iba desde la valoración del corpus literario brasileño en recepción en España hasta la valoración del espacio literario español en relación a este proceso receptivo. Este trayecto nos conducía a un cuarto y último objetivo que tenía que ver directamente con la superación de una cuestión metodológica, para lo cual nos servíamos como uno de los pilares fundamentales del panorama crítico propuesto por el *New Economic Criticism*, donde la cuestión del valor adquiere un lugar fundamental. Esta teoría es traída por Gallego Cuiñas para el ámbito de los estudios latinoamericanos, la cual nos recuerda que no hay un solo tipo de valor, y que adquiere un carácter heterogéneo según la función que desempeña: "Lo primero que hay que tener en cuenta es que el valor es contingente, relativo, mutable, diverso y variable" (Herrnstein, 1991:2-28). El valor, como la literatura, está siempre en movimiento, en devenir" (Deleuze, 1996), y responde a determinadas dinámicas

sociales, políticas y económicas que difieren en el tiempo y en el espacio" (Gallego Cuiñas 2014a, 2).

Con esta investigación aplicada por primera vez al estudio receptivo de la literatura brasileña en España una metodología basada en el *New Economic Criticism*, tomando el valor como eje central. Para ello partíamos de una afirmación: la literatura no es *absolutasino fronteriza*, y la marca o frontera de la literatura brasileña viene determinada por su actualización, esto es, la literatura no *es* sino que se *(re)presenta* y se *(re)significa*, en el tiempo y en el espacio y con cada nueva acción activada por cualquier dispositivo o cadena de dispositivos de mediación. De entre las líneas teóricas abordadas por el *New Economic Criticism* cobra una atención especial el análisis económico de la producción, circulación internacional y recepción de la obra literaria, así como de la propia economía interna de obra; asimismo, se apela a una revisión metateórica como forma de solventar la promiscuidad e imprecisión a la que se ha tendido en los estudios de literatura y economía. De este modo, los conceptos de "(re)presentación" y "(re)significación" como taxonomías del proceso receptivo, directamente relacionadas entre sí, nos servirían como instrumentos teóricos a partir de los que realizar nuestro análisis valorativo del corpus literario brasileño. Estos dos instrumentos teóricos estarían secundados por otra serie de claves fundamentales a partir de las que hemos podido armar el mapa de la recepción en España y señalar puntos de fuga que se resisten y desdibujan en el trazo de la cartografía; estas claves nos han servido a su vez como elementos articuladores de cada capítulo: la noción de "marca" como forma de determinar una identidad literaria fronteriza que se construye en un límite ficcional y generalizador, que conduce a su vez a la conformación del horizonte de expectativas que la define en cada espacio de recepción; la noción de "gatekeeper" como dispositivo de mediación, que contribuye a la difusión y visibilización del corpus literario, al tiempo que participa de la creación de una nueva marca y de la tasación de su valor; por último, la editorial como uno de los principales dispositivos de mediación, cuya labor pasa por la (re)presentación material de esa literatura, que influye directamente en la marca y valor simbólico que definen el horizonte de expectativas del espacio español.

La articulación de la noción de marca nos servía para determinar el modo en que ha sido significada la literatura brasileña en España, esto es, cuáles son los cambios producidos en el horizonte de expectativas español sobre la literatura brasileña, principalmente en el cambio del siglo XX al XXI. Teniendo en cuenta los análisis

presentados en el estado de la cuestión, donde veíamos cómo las principales temáticas que habían sido tratadas dentro la institución académica española se habían centrado eminentemente en el siglo XX y en un tipo muy concreto de literatura, acudíamos como principal referencia a los relatos enunciados en Feria del libro de Frankfurt –de los que se hacían eco los análisis de Villarino y Rissardo–y en diferentes medios de comunicación españoles, en los que se detectaba un alejamiento en el nuevo siglo de una marca brasileña que hasta el momento se había construido sobre los estereotiposexóticos y de violencia urbana, unas marcas de pertenencia diferentes a aquellas con las que la literatura hispanoamericana había entrado –en palabras de Gallego Cuiñas– "en el horizonte de la modernidad", esto es, "en el canon occidental", eminentemente signado por el *Boom* de los 70, con los que, no obstante, sí compartía ciertos rasgos, como el elemento exótico.

Poníamos en cuestión la propia noción de "exotismo" en aras de desentrañar mejor las connotaciones que ello implica en la construcción de un horizonte de expectativas brasileño, y proponíamos que el exotismo, más que una marca, era una característica potencial que podía atravesar cualquier estética, en tanto que no depende solo del paternalismo desde la que se aborda al "otro" marginal, sino también del modo en que la obra es (re)significada en su proceso de recepción y que depende principalmente de la distancia y "vacíos liminales" –en términos de Iser– que se producen como consecuencia de una recepción sin un horizonte referencial previo. El exotismo, por tanto, es una característica que puede atravesar cualquier tendencia estética y que se manifiesta como una forma de *resistencia* al proceso receptivo, en el que el estereotipo y la generalización –por ejemplo la asimilación de una estética tan heterogénea como es el regionalismo a la literatura de Jorge Amado– sesgan el proceso receptivo. Con el cambio de siglo, identificábamos nuevas significaciones literarias que estaban llegando al espacio de recepción español: una literatura cosmopolita bajo una marca "joven, blanca, urbana y de clase media" y una literatura marginal o de violencia urbana, de la que se hacían eco los diferentes medios de comunicación. Pero en ese proceso, también se producían una serie de resistencias que anulaban otras líneas estética marcadas por la desdefinición de las propias fronteras de lo literario y su carácter performativo y político. Esto nos indica que la significación que más se resiste es aquella elaborada a partir de elementos estilísticos o formales de la propia obra, mientras que los temáticos y argumentales permanecen con mayor facilidad: tomábamos la literatura de Ferréz como ejemplo de resistencia y de exotización como consecuencia

del proceso de traducción y adaptación al mercado en el proceso receptivo; el carácter político y performativo se perdía en pro de una banalización de la violencia urbana, que asemejaba esta estética a la brutalista monopolizada en el XXI por la figura de Rubem Fonseca; y, al mismo tiempo, se pierde su originalidad como novela centrípeta elaborada a partir de un estilo que rompe con el naturalismo tradicional que ha venido determinando la literatura brasileña del XX (Süssekind 1984), ya que con el proceso de traducción la neutralización de parte de su proceso experimental hace que la obra resulte una suerte de neonaturalismo marginal. Esto, sin embargo, no ocurría con la estética "cosmopolita", normalmente construida sobre unas características temáticas y argumentales que apelan a conflictos de clase media urbana donde el regionalismo queda secundado como demanda de una "mundialización" que afecta directamente a la (de)construcción identitaria y nacional en el siglo XXI.

Ahora bien, este nuevo horizonte de expectativas surge de una serie de articulaciones que son mediadas por varios dispositivos de significación, visibilidad y valoración literarios. El capítulo dedicado a *Granta* como dispositivo de mediación nos servía para determinar el impacto que tiene en la construcción y exportación de una nueva literatura brasileña. Dábamos cuenta de cómo se aplicaba al caso brasileño la estrategia de "(The) Best of Young...", llevado a cabo a lo largo de los años como forma de delinear el panorama literario –primero inglés, después americano, en español y brasileño en estos últimos años– mediante "modernidades literarias" que servían como "bandeja de muestras" para editoriales y agentes literarios anclados en paradigmas del pasado. Asimismo, la formación del proyecto de "Os melhores jovens escritores brasileiros" mostraba, más que una serie de rasgos comunes para una nueva generación, aquellas limitaciones que invisibilizaban a otra serie de escritores que quedaban devaluados debido a un criterio eminentemente valorativo. Este criterio servía, no obstante, como aval de legitimación para su posterior difusión internacional bajo una nueva marca generacional que quedaba reducida a aquella "joven, blanca, urbana y de clase media" productora de una nueva literatura "cosmopolita". De este modo, se pone de manifiesto como la resistencia al mercado de ciertas estéticas literarias viene impulsada por acciones de mediadores como *Granta*, que promueven una "distorsión" –en términos de Rancière– basada en el silenciamiento de una marginalidad económica, genérica y racial, que se pone de manifiesto mediante diferentes formas de la llamada literatura marginal. No obstante, hay que tener en cuenta que esta acción no viene de forma aislada, y que los *gatekeepers* normalmente actúan en cadena, desde espacios

nacionales e internacionales: ferias internacionales como la de Frankfurt, apoyo económico como el de la Biblioteca Nacional, la prensa en la que nos hemos apoyado como referencia de significación literaria en España y el dispositivo editorial.

El análisis del dispositivo editorial en relación al panorama diacrónico de la recepción en España –para el que es fundamental el corpus de autores elaborado específicamente para esta investigación (anexo 1)–nos aportaba claves de cómo estas significaciones venían siendo construidas en base a la mayor presencia de una serie de autores, eminentemente regionalistas y brutalistas durante el siglo XX. Asimismo, se evidencian cómo las acciones de *gatekeepers* como *Granta* y la Biblioteca Nacional, entre otros, tiene consecuencias directas en la elección de las editoriales por una serie de autores, que contribuyen a ampliar el horizonte de expectativas que había definido a la literatura brasileña hasta el momento. De igual modo, también se pone de manifiesto un aumento significativo de las obras brasileñas publicadas en España con el inicio del nuevo siglo, que va de la mano de una reestructuración del sistema editorial, en el que tanto grandes grupos como editoriales independientes, trabajan de formas diferentes en la recepción de literatura brasileña. La mayor diferencia estaría en el tamaño, alcance y valor simbólico de la editorial, que determinaría una mayor permanencia de los autores en el catálogo, mientras que las pequeñas editoriales jugarían con un margen de riesgo mayor y un alcance de difusión menor, lo que limitaría la accesibilidad de sus apuestas literarias. Este panorama nos llevaría a cuestionarnos procedimientos metodológicos como los propuestos por Bourdieu cuyas teorías nos servían como base teórica sobre las que, sin embargo, era necesario realizar una revisión crítica, respondiendo así a la demanda metateórica propuesta por el *New Economic Criticism*, que imbrica con la cuestión valorativa, que señalábamos como eje central de nuestra investigación, y que hay que abordar desde un punto de vista heterogéneo. Para ello partíamos de la teoría de Escarpit, cuya noción de literatura como hecho sociológico colocábamos en un lugar fundamental, al incorporar dentro de la noción de literatura todo el conjunto de procesos que contornan la producción y recepción de la obra como objeto material. Sin embargo, detectábamos ciertas carencias en su consideración del valor literario como sinónimo de calidad, autónomo y trascendente al objeto literario que lo porta, es decir, una perspectiva reduccionista que sigue perpetuando el carácter aurático de la literariedad –calidad, valor– de la obra. Sin dejar de lado la noción de Escarpit, nos apoyábamos también de la dualidad propuesta por Bourdieu: el valor económico como aquel que se mide según una lógica de bienes monetarios, es decir, que tiene un valor de *uso* o de

cambio monetario; y el valor simbólico como aquel que se mide por una lógica específica basada en la significación que incorpora cualquier persona o bien, y que es otorgada por convención dentro del campo. Estas dos nociones de valor económico y simbólico nos servían como parámetros desde los que tasar el panorama de la literatura brasileña actual. A partir de ahí descubríamos una serie de síntomas propios del siglo XXI:

El aumento del valor económico de políticas públicas como las de la Biblioteca Nacional llevaban a un aumento directo de la presencia de la literatura brasileña en España. Esta acción mediadora no viene favoreciendo, sin embargo, a unas editoriales específicas –independientes o comerciales– y/o autores determinados –autores no publicados anteriormente en el espacio de recepción, consagrados, de reciente publicación en Brasil, etc.–. Esto es, la acción del Programa de Apoyo a la Traducción está dirigida a la traducción, sin tener en cuenta como estrategia fundamental el proyecto de la editorial –esto es, su catálogo–, su alcance o amplitud de distribución –visibilidad– ni su estrategia comercial/independiente –margen de riesgo que determina el mantenimiento de la obra en el espacio de recepción–.

Por otro lado, vemos que el aumento de la presencia de obras en España va acompañado de una inversión en nuevos autores que no habían sido previamente publicados. Esto es, si a finales del siglo XX parece producirse un estancamiento en un patrón regionalista monopolizado por la figura de Jorge Amado principalmente, con el aumento de la presencia de Brasil en el siglo XXI –que viene de su protagonismo económico en el espacio internacional– mediante ferias internacionales del libro o proyectos de difusión como el de *Granta*, se produce una actualización de la literatura brasileña y un gran número de nuevos autores en vías de legitimación. Si bien el valor simbólico y la inserción académica²⁸⁴ que estos nuevos autores portan es mínima en comparación a la de los autores clásicos que vienen (re)presentándose y (re)significándose en el espacio español desde el pasado siglo, hay que tener en cuenta que este nuevo estado del espacio español lo que refleja es un mercado editorial activo, capaz de mantener un diálogo actualizado con respecto al panorama literario actual de Brasil. En este sentido podemos decir que, cuanto mayores sean las resistencias literarias producidas como consecuencias del proceso de recepción, mayor será el sesgo

²⁸⁴ Uno de las hipótesis que manejaba Bourdieu y que nosotros manteníamos en nuestra investigación es la inserción académica como una de las principales formas de garantizar la permanencia de un autor en el tiempo, en tanto reactiva constantemente su producción y consumo editorial.

que separa la noción de "literatura brasileña" en España de la "literatura brasileña" enunciada desde Brasil. Es decir, el valor del mercado editorial español no radica tanto en el valor simbólico que absorbe –Jorge Amado tiene un gran valor simbólico pero de nada sirve tener ediciones y reediciones del autor– sino en su capacidad de actualización con respecto a otros diálogos internacionales, por ejemplo, publicando a autores de reciente aparición en Brasil o que estén siendo debatidos por la crítica brasileña o internacional. Asimismo, contribuye a aumentar el valor simbólico de la literatura brasileña y revela un estado saludable del espacio editorial español, el hecho de que haya editoriales que –como Ediciones Ambulantes– estén abriendo nuevas vías de significación de escasa visibilidad en el propio Brasil –literatura negra que va más allá de la literatura marginal asociada a Ferréz– o que partan de una significación eminentemente española, esto es, autores "brasileños" que son publicados en España antes que en el propio Brasil –las novelas Carla Guimarães– o antologías donde se reúnen perspectivas multinacionales sobre aspectos de la cultura y la literatura brasileña. Esto demuestra que el espacio editorial español tiene la fuerza y envergadura como para participar de ese diálogo y contribuir en la construcción de la literatura brasileña mediante su capacidad (re)significadora. Aquí se abrirían nuevas vías para futuras investigaciones, que demandarían un estudio comparativo de España con otros espacios europeos y latinoamericanos para establecer semejanzas y diferencias en el proceso receptivo; sólo a partir de la comparación con "el otro" podremos determinar de manera más exhaustiva cuál es el estado del espacio español con respecto a la recepción de la literatura brasileña: ¿qué países y que lenguas reciben más apoyo por parte de la Biblioteca Nacional?, ¿hay literaturas que no experimentan resistencia en otros espacios y sí en el español?, ¿cuál es la inserción que la literatura brasileña experimenta en otros espacios académicos diferentes del español?

Ahora bien, la capacidad de actualización que revela el espacio editorial español contrastaría con el de la institución académica que, como veíamos, continúa dando un lugar muy reducido al estudio de la literatura brasileña, aún ligada en muchas ocasiones al estudio de la lengua portuguesa. A pesar de los avances que han sido impulsados en los últimos años por investigadores como Carmen Villarino, aún percibimos una tendencia muy tradicionalista anclada en modelos estéticos y autores del siglo pasado. Esto nos revela cómo el proceso de (re)significación de la nueva literatura brasileña viene siendo desarrollado por los medios de comunicación españoles que, de manera escasa y poco visible, se hacen eco de acontecimientos internacionales como los autores

difundidos por *Granta* o la Feria del Libro de Frankfurt. Esto es, no hay un medio de difusión cultural que, como el *Babelia* para la literatura española y latinoamericana –sobre todo la publicada por ciertas editoriales con las que mantiene una relación muy estrecha, como Alfaguara– se encargue de difundir y (re)significar las novedades de literatura brasileña. En este sentido, lanzamos aquí una propuesta especulativa como forma de reactivación del dialogo literario Brasil/España: la necesidad de una actualización de medios como la *Revista de Cultura Brasileña* que, como vimos, ocupó un lugar relevante en el proceso de recepción del siglo XX para pasar a un estado de letargo que continúa hasta día de hoy; esta revista podría ocupar el lugar mediador que tuvo en épocas pasadas como un espacio crítico, de traducción y de difusión de novedades que sirviera como "bandeja de muestras" y lugar de debate literario entre críticos, periodistas, traductores, autores y editores de una orilla y otra, tomando a la literatura brasileña como objeto principal.

Si bien el valor nos sirve como eje central del panorama literario cartografiado, cabe tener presente que los síntomas que aquí presentamos son muestra de un proceso abierto y en constante movimiento, cuyo sentido trasciende en muchas ocasiones a las propia lógica valorativa: ¿por qué esos y no otros son los autores seleccionados por *Granta*?, ¿por qué la Biblioteca Nacional decide invertir en la traducción de unas obras y no de otras?, ¿por qué ésta o aquella editorial apuesta por un autor concreto en un momento determinado y no antes o después?, ¿por qué hay estéticas que se pierden en la porosidad del proceso receptivo en aras de una significación exótica y generalizadora? Esto nos lleva a apoyarnos en una cuestión *afectiva* que recorre nuestro panorama como telón de fondo, es decir, podemos entender el proceso receptivo y las resistencias y "distorsiones" inherentes a él como un proceso afectivo, donde la aparición, mantenimiento, consagración y, por tanto, proceso valorativo de un corpus de autores, dependen de una serie de acciones contingentes y circunstanciales difíciles de determinar a partir de una lógica meramente de intereses valorativos. Ahora bien, cerramos esta conclusión abriendo nuevas incógnitas que permitan la posibilidad de visibilizar aquello que hemos anulado como metodología cartográfica y como casos concretos de análisis de nuestro panorama. Como decíamos al inicio, nuestra topografía transatlántica no se construye en aras de dar respuestas esencialistas a todo transvase Brasil/España, sino hacer un ejercicio especulativo de casos particulares que puedan dar claves sobre el modo en que se articulan otros casos similares. Si bien es cierto que esto puede conducir a una cierta generalización, y asumimos que cualquier intento de

generalizar implica incurrir en un error, también es cierto que el único mapa exacto que podemos trazar es el *objeto* mismo, invisible por sus dimensiones.

CONCLUSÕES FINAIS

O valor da literatura brasileira na Espanha: recepção e resistência

En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el mapa del Imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, estos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Sigüientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y los Inviernos. En los desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas. Suárez Miranda, *Viajes de Varones Prudentes*, Libro Cuarto, Cap. XLV, Lérida, 1658.

Jorge Luis Borges, "Del rigor en la Ciencia"

O que significa "nova narrativa brasileira" no espaço de recepção espanhol? Como se (re)presenta? Como se (re)significa? Qual é o seu relato e/ou a sua marca de exportação? Que agentes e políticas culturais intervêm nesse processo e como se produz dita intervenção? Como e desde onde ler esta literatura em base ao nosso horizonte nacional? Como se modifica no seu processo de recepção espanhol? Qual é o valor que essa literatura adquire na sua travessia transatlântica? Qual é o valor que proporciona ao espaço espanhol?

Atendendo às perguntas planteadas como motor de análise, determinávamos como objetivo principal mapear o panorama da recepção brasileira atual na Espanha, colocando a questão do valor como eixo vertebral. Como segundo e terceiro objetivos, propúnhamos um caminho de ida e volta, que ia desde a valoração do corpus literário brasileiro em recepção na Espanha até a valoração do espaço literário espanhol em relação a este processo receptivo. Esta trajetória nos conduzia a um quarto e último objetivo que tinha que ver diretamente com a superação de uma questão metodológica, para o qual nos servíamos como um dos pilares fundamentais do panorama crítico proposto pelo *New Economic Criticism*, onde a questão do valor adquire um lugar fundamental. Esta teoria é trazida por Gallego Cuiñas para o âmbito dos estudos latino-americanos, a qual nos lembra que não há um só tipo de valor, e que esse valor adquire um caráter heterogêneo segundo a função que desempenha: "Lo primero que tenemos

que tener en cuenta es que el valor es contingente, relativo, mutable, diverso y variable" (Herrnstein, 1991:2-28). El valor, como la literatura, está siempre en movimiento, en devenir (Deleuze, 1996), y responde a determinadas dinámicas sociales, políticas y económicas que difieren en el tiempo y en el espacio" (Gallego Cuiñas 2014a, 2).

Com esta investigação é aplicada por primeira vez ao estudo receptivo da literatura brasileira em Espanha uma metodologia baseada no *New Economic Criticism*, tomando o valor como eixo central. Para isso partíamos de uma afirmação: a literatura não é absoluta e não é fronteiriça, e a marca ou a fronteira da literatura brasileira vem determinada pela sua atualização, isto é, a literatura não é senão que se (re)representa e se (re)significa, no tempo e no espaço e com cada nova atualização ativada por qualquer dispositivo ou cadeia de dispositivos de mediação. Dentre as linhas teóricas abordadas pelo *New Economic Criticism* cobra uma atenção especial a análise econômica da produção, circulação internacional e recepção da obra literária, assim como da própria economia interna da obra; igualmente, apela-se a uma revisão metateórica como forma de solucionar a promiscuidade e a imprecisão à que se tendem os estudos de literatura e economia. Deste modo, os conceitos de "(re)representação" e "(re)significação" como taxonomias do processo receptivo, diretamente relacionadas entre si, nos serviriam como instrumentos teóricos a partir dos que realizar nossa análise avaliativa do corpus literário brasileiro. Estes dois instrumentos teóricos estariam secundados por outra série de chaves fundamentais a partir das que pudemos armar o mapa da recepção em Espanha e assinalar pontos de fuga que se resistem e se apagam no traço da cartografia; estas chaves nos serviram, por sua vez, como elemento articulador de cada capítulo: a noção de "marca" como forma de determinar uma identidade literária fronteiriça que se constrói em um limite ficcional e generalizador, que conduz, por sua vez, à conformação do horizonte de expectativas que a define em cada espaço de recepção; a noção de "gatekeeper" como dispositivo de mediação, que contribui à difusão e visibilidade do corpus literário, ao mesmo tempo que participa da criação de uma nova marca e da taxação do seu valor; por último, a editorial como um dos principais dispositivos de mediação, cujo labor passa pela (re)representação material dessa literatura, que influi diretamente na marca e no valor simbólico que definem o horizonte de expectativas do espaço espanhol.

A articulação da noção de marca nos servia para determinar o modo em que foi significada a literatura brasileira em Espanha, isto é, quais são as mudanças produzidas no horizonte de expectativas espanhol sobre a literatura brasileira, principalmente

namudança doséculo XX ao XXI. Tendo em conta a análise apresentada no estado da questão, onde víamos como as principais temáticas que tinham sido tratadas dentro da instituição acadêmica espanhola se tinham centrado eminentemente no século XX e em um tipo muito concreto de literatura, acudíamos como principal referência aos relatos enunciados na Feira do livro de Frankfurt –dos que se faziam eco a análises de Villarino e Rissardo– e em diferentes meios de comunicação espanhóis, nos que se detectava um afastamento no século de uma marca brasileira que até o momento se havia construído sobre os estereótipos exóticos e de violência urbana, umas marcas de pertença diferentes àquelas com que a literatura hispano-americana tinha entrado – em palavras de Gallego Cuiñas – "no horizonte da modernidade", isto é, "no padrão ocidental", eminentemente marcado pelo *Boom* dos anos 70, com os que, não obstante, sim compartilhavam certas características, como o elemento exótico.

Colocávamos em questão a própria noção de "exotismo" com o fim de desvendar melhor as conotações que isso implica na construção de um horizonte de expectativas brasileiro, e propúnhamos que o exotismo, mais que uma marca, era uma característica potencial que podia atravessar qualquer estética, no sentido em que não depende só do paternalismo desde a que se aborda ao "outro" marginal, senão também do modo em que a obra é (re)significada no seu processo de recepção e que depende principalmente da distância e dos "vazios liminares" –em termos de Iser– que se produzem como consequência de um acolhimento sem um horizonte referencial prévio. O exotismo, portanto, é uma característica que pode atravessar qualquer tendência estética e que se manifesta como uma forma de *resistência* ao processo receptivo, no que o estereótipo e a generalização –por exemplo a assimilação de uma estética tão heterogênea como é o regionalismo na literatura de Jorge Amado– prejudicam o processo receptivo. Com a mudança de século, identificávamos novas significações literárias que estavam chegando ao espaço de recepção espanhol: uma literatura cosmopolita sob uma marca "jovem, branca, urbana e de classe média" e uma literatura marginal ou de violência urbana, da que se faziam eco os diferentes meios de comunicação. Mas nesse processo, também se produziam uma série de resistências que anulavam outras linhas estéticas marcadas pela dissipação das próprias fronteiras do literário e seu caráter performativo político. Isto nos indica que a significação que mais se resiste é aquela elaborada a partir de elementos estilísticos ou formais da própria obra, enquanto que os temáticos e argumentais permanecem com mais facilidade: tomávamos a literatura de Ferréz como exemplo de resistência e de exotização como consequência do processo de tradução

eadaptação ao mercado noprocesso receptivo; o caráter político e performativo se perdia em prol de uma banalização da violência urbana, que assemelhava esta estética à brutalista, monopolizada no século XXI pela figura de Rubem Fonseca; e, ao mesmo tempo, perde a sua originalidade como novela centrípeta elaborada a partir de um estilo que rompe com o naturalismo tradicional que veio determinando a literatura brasileira do século XX (Süssekind 1984), já que com o processo de tradução a neutralização de parte de seu processo experimental faz com que a obra resulte uma forma de neonaturalismo marginal. Isto, porém, não ocorria com a estética "cosmopolita", normalmente construída sobre umas características temáticas e argumentais que apelam a conflitos de classe média urbana onde o regionalismo fica secundado como demanda de uma "mundialização" que afeta diretamente à (de)construção identitária e nacional no século XXI.

Agora vejamos, este novo horizonte de expectativas surge de uma série de articulações que são mediadas por vários dispositivos de significação, visibilidade e avaliação literários. O capítulo dedicado a *Granta* como dispositivo de mediação nos servia para determinar o impacto que tem na construção e exportação de uma nova literatura brasileira. Percebíamos como se aplicava ao caso brasileiro a estratégia de "(The) Best of Young...", levado a cabo ao longo dos anos como forma de delinear o panorama literário – primeiro inglês, depois americano, e em spanhole brasileiro nestes últimos anos – mediante "modernidades literárias" que serviam como "bandeja de amostras" para editoriais e agentes literários ancorados em paradigmas do passado. Igualmente, a formação do projeto de "Os melhores jovens escritores brasileiros" mostrava, mais que uma série de rasgos comuns para uma nova geração, aquelas limitações que invisibilizavam a outra série de escritores que ficavam desvalorizados devido a um critério eminentemente valorativo. Este critério servia, não obstante, como aval de legitimação para a sua posterior difusão internacional sob uma nova marca geracional que ficava reduzida àquela "jovem, branca, urbana e de classe média" produtora de uma nova literatura "cosmopolita". Deste modo, evidencia-se como a resistência ao mercado de certas estéticas literárias vem impulsionada por ações de mediadores como *Granta*, que promovem uma "distorção" – em termos de Rancière – baseada no silenciamento de uma marginalidade econômica, genérica e racial, que se destaca mediante diferentes formas da chamada literatura marginal. Não obstante, temos que ter em conta que esta ação não vem de forma isolada, e que os *gatekeepers* normalmente atuam em cadeia, desde espaços nacionais e internacionais: feiras

internacionais como a de Frankfurt, apoio econômico como o da Biblioteca Nacional, a imprensa na que nos apoiamos como referência de significação literária Espanha e o dispositivo editorial.

A análise do dispositivo editorial em relação ao panorama diacrônico da recepção na Espanha –para o que é fundamental o corpus de autores elaborado especificamente para esta investigação (anexo 1)– nos proporcionava chaves de como estas significações vinham sendo construídas com base na maior presença de uma série de autores, eminentemente regionalistas e brutalistas durante o século XX. Da mesma forma, evidencia-se como as ações de *gatekeepers* como *Granta* e a Biblioteca Nacional, entre outros, têm consequências diretas nas escolhas editoriais por uma série de autores, que contribuem a ampliar o horizonte de expectativas que havia definido a literatura brasileira até o momento. Igualmente, também se destaca um aumento significativo das obras brasileiras publicadas na Espanha com o início do novo século, que vai acompanhado de uma reestruturação do sistema editorial –grandes grupos, editoriais independentes– que, não obstante, não influi de maneira determinante no modo em que é recebida a literatura brasileira. A maior diferença estaria no tamanho, alcance e valor simbólico da editorial, que determinaria uma maior permanência dos autores no catálogo, enquanto que as pequenas editoriais contariam com uma maior margem de risco e um menor alcance de difusão, o que limitaria a acessibilidade das suas apostas literárias. Este panorama nos levaria a questionar procedimentos metodológicos como os propostos por Bourdieu cujas teorias nos serviam como base teórica sobre as que, no entanto, era necessário realizar uma revisão crítica, respondendo assim à demanda metateórica proposta pelo *New Economic Criticism*.

Isto imbrica diretamente com a questão valorativa que assinalávamos como eixo central da nossa investigação, que deve ser abordado desde um ponto de vista heterogêneo. Para isso partíamos da teoria de Escarpit, cuja noção de literatura como fato sociológico colocávamos em um lugar fundamental, ao incorporar dentro da noção de literatura todo o conjunto de processos que contornam a produção e recepção da obra como objeto material. No entanto, detectávamos certas carências em sua consideração do valor literário como sinônimo de qualidade, autônomo e transcendente ao objeto literário que o porta, isto é, uma perspectiva reducionista que segue perpetuando o caráter aurático da literariedade –qualidade, valor– da obra. Sem deixar de lado a noção de Escarpit, nos apoiávamos também na dualidade proposta por Bourdieu: o valor econômico como aquele que se mede segundo uma lógica de bens monetários, ou seja,

que tem um valor de *uso* ou de *cambio* monetário; e o valor simbólico como aquele que se mede por uma lógica específica baseada na significação que incorpora qualquer pessoa ou bem material, e que é outorgada por convenção dentro do campo. Apesar de que havia certas teorias, como a do valor inversamente proporcional próprio do campo literário, cuja desarticulação nos levava a negar diretamente a funcionalidade do "campo" como instrumento teórico,²⁸⁵ estas duas noções de valor econômico e simbólico nos serviam como parâmetros desde os que taxar o panorama da literatura brasileira atual. A partir de aí descobríamos uma série de sintomas próprios doséculo XXI:

Por um lado, o aumento do valor econômico de políticas públicas, como as da Biblioteca Nacional, conduziam a um aumento direto da presença da literatura brasileira na Espanha. Esta ação mediadora não vem favorecendo, porém, a um determinado tipo de literatura, nem a umas editoriais específicas e autores legitimados e visibilizados de forma diferente.

Por outro lado, vemos que o aumento da presença de obras na Espanha vai acompanhado de um investimento em novos autores que não tinham sido previamente publicados. Ou seja, se ao final doséculo XX parece produzir-se um estancamento em um padrão regionalista monopolizado pela figura de Jorge Amado principalmente, com o aumento da presença do Brasil noséculo XXI –que vem do seu protagonismo econômico no espaço internacional– mediante feiras internacionais do livro ou projetos de difusão como o de *Granta*, se produz uma atualização da literatura brasileira e um grande número de novos autores em vias de legitimação. Embora o valor simbólico e a inserção acadêmica²⁸⁶ que estes novos autores portam sejam mínimo em comparação dos autores clássicos que vem (re)presentando-se e (re)significando-se nos espaços espanhóis desde o passado século, temos que ter em conta que este novo estado dos espaços espanhóis o que reflete é um mercado editorial ativo, capaz de manter um diálogo atualizado com respeito ao panorama literário atual do Brasil. Neste sentido podemos dizer que, quanto maiores sejam as resistências literárias produzidas como consequências do processo de recepção, maior será o sesgo que separa a noção de

²⁸⁵ Daí que ao longo de toda a tese sempre tenhamos tido uma tendência à utilização do termo "espaço literário" ou "panorama literário", reservando a noção de "campo" para aqueles momentos em que nos servíamos diretamente de teorias bourdianas como base argumental, por exemplo, para o caso da legitimação e reconhecimento críticos como um acordo pactado pelo próprio "hábitos" que define o funcionamento do campo.

²⁸⁶ Uma das hipóteses que manejava Bourdieu e que nós mantínhamos na nossa investigação é a inserção acadêmica como uma das principais formas de garantir a permanência de um autor no tempo, entanto reativa constantemente sua produção e consumo editorial.

"literatura brasileira" na Espanha da "literatura brasileira" enunciada desde o Brasil. Ou seja, o valor do mercado editorial espanhol não radica tanto no valor simbólico que absorve –Jorge Amado tem um grande valor simbólico mas de nada serve ter edições e reedições do autor– senão que na sua capacidade de atualização com respeito a outros diálogos internacionais, por exemplo, publicando a autores de recente surgimento no Brasil ou que estejam sendo debatidos pela crítica brasileira ou internacional. Da mesma maneira, contribui a aumentar o valor simbólico da literatura brasileira e revela um estado saudável do espaço editorial espanhol, o fato de que haja editoriais que –como Edições Ambulantes– estejam abrindo novas vias de significação de escassa visibilidade no próprio Brasil –literatura negra que vai além da literatura marginal associada a Ferréz– ou que partam de uma significação eminentemente espanhola, isto é, autores "brasileiros" que são publicados na Espanha antes que no próprio Brasil –as novelas Carla Guimarães– ou antologias onde se aúnam perspectivas multinacionais sobre aspectos da cultura e da literatura brasileira. Isto demonstra que o espaço editorial espanhol tem a força e a competência para participar desse diálogo e contribuir para a construção da literatura brasileira mediante sua capacidade (re)significadora. Aqui se abriam novas vias para futuras investigações, que demandariam um estudo comparativo da Espanha com outros espaços europeus e latino-americanos para estabelecer semelhanças e diferenças no processo receptivo; só a partir da comparação com "o outro" poderemos determinar de maneira mais exaustiva qual é o estado do espaço espanhol com respeito à recepção da literatura brasileira: Que países e que línguas recebem mais apoio por parte da Biblioteca Nacional? Há literaturas que não experimentam resistência em outros espaços e sim no espanhol? Qual é a inserção que a literatura brasileira experimenta em outros espaços acadêmicos diferentes do espanhol?

Agora vejamos, a capacidade de atualização que revela o espaço editorial espanhol contrastaria com o da instituição acadêmica que, como vimos, continua dando um lugar muito reduzido ao estudo da literatura brasileira, ainda ligada em muitas ocasiões ao estudo da língua portuguesa. Apesar dos avanços que foram impulsionados nos últimos anos por investigadores como Carmen Villarino, ainda percebemos uma tendência muito tradicionalista ancorada em modelos estéticos e autores do século passado. Isto nos revela como o processo de (re)significação da nova literatura brasileira vem sendo desenvolvido pelos meios de comunicação espanhóis que, de maneira escassa e pouco visível, são feitos eco de acontecimentos internacionais como os autores difundidos por *Granta* ou a Feira do Livro de Frankfurt. Ou seja, não há um

meio de difusão cultural que, como o *Babelia* para a literatura espanhola e latino-americana –sobretudo a publicada por certas editoriais com as que mantem uma relação muito estreita, como Alfaguara– se encarregue de difundir e (re)significar as novidades da literatura brasileira. Neste sentido, lançamos aqui uma proposta especulativa como forma de reativação do diálogo literário Brasil/Espanha: a necessidade de uma atualização de meios como a *Revista de Cultura Brasileira* que, como vimos, ocupou um lugar relevante no processo de recepção do século XX para passar a um estado de letargo que continua até o dia de hoje; esta revista poderia ocupar o lugar mediador que teve em épocas passadas como um espaço crítico, de tradução e de difusão de novidades que servisse como "bandeja de amostras" e lugar de debate literário entre críticos, jornalistas, tradutores, autores e editores de uma margem e outra, tomando a literatura brasileira como objeto principal.

Embora o valor nos sirva como eixo central do panorama literário cartografiado, cabe ter presente que os sintomas que aqui apresentamos são uma amostra de um processo aberto e em constante movimento, cujo sentido transcende em muitas ocasiões à própria lógica valorativa: Por que esses e não outros são os autores selecionados por *Granta*? Por que a Biblioteca Nacional decide investir na tradução de umas obras e não de outras? Por que esta ou aquela editorial aposta por um autor concreto em um momento determinado e não antes ou depois? Por que há estéticas que se perdem na porosidade do processo receptivo com o fim de uma significação exótica e generalizadora? Isto nos leva a apoiar-nos em uma questão *afetiva* que recorre o nosso panorama como pano de fundo, ou seja, podemos entender o processo receptivo e as resistências e "distorções" inerentes a ele como um processo afetivo, onde o surgimento, manutenção, consagração e, portanto, processo valorativo de um corpus de autores, dependem de uma série de ações contingentes e circunstanciais difíceis de determinar a partir de uma lógica meramente de interesses valorativos. Agora bem, encerramos esta conclusão abrindo novas incógnitas que permitam a possibilidade de visibilizar aquilo que anulamos como metodologia cartográfica e como casos concretos de análise do nosso panorama. Como dizíamos ao princípio, nossa topografia transatlântica não se constrói com o fim de dar respostas essencialistas a todo transvase Brasil/Espanha, senão que é necessário fazer um exercício especulativo de casos particulares que possam dar elementos-chaves sobre o modo em que se articulam outros casos similares. Embora seja certo que isto possa conduzir a uma certa generalização, e assumimos que

qualquer tentativa de generalizar implica incorrer em um erro, também é certo que o único mapa exato que podemos traçar é *oobjeto* mesmo, invisível pelas suas dimensões.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía general

- ACHUGAR, Hugo (1994). *La biblioteca en ruinas: reflexiones culturales desde la periferia*. Uruguay: Ediciones Trilce.
- AGAMBEM, Giorgio (2011). "¿Qué es un dispositivo?". *Sociológica*, nº73: 249-264.
- ALMINO, João (2014). "Algumas notas sobre a presença da Literatura Brasileira na Espanha". *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos*, nº 24: 181- 184.
- ÁVALOS FLÓREZ, Édison (2015). "Las fisuras de la crítica contra las obras de Paulo Coelho: evaluación de los antecedentes". *SATHIRI*, Nº8: 242-248.
- ANTELO, Raúl (2008). "El guión de la extimidad". *Crítica acéfala*. Buenos Aires: Grumo: 15-31.
- ARAC, Jonathan (2002). *Anglo-globalism?*. *New Left Review*, nº 16: 35-45.
- ASTUTTI, Adriana y CONTRERAS, Sandra (2001). "Editoriales independientes, pequeñas... Micropolíticas culturales en la literatura argentina actual". *Revista Iberoamericana*, nº 197: 767-780.
- AUGÉ, Marc (2000). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- AZAR-LUXTON, Grizéll (comp.) (2005). "Paulo Coelho". *BookWorld*: 16-19.
- BARANSKI FERES, Lilia y SILVEIRA BRISOLARA, Valéria (2016). "A literatura brasileira em tradução: o caso do Programa de Apoio à Tradução e à Publicação de Autores Brasileiros no Exterior". *Revista Digital do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS*, v.9: 144-154.
- BARRERA ENDERLE, Victor (2002). "Entradas y salidas del fenómeno literario actual o la 'alfaguarización' de la literatura hispanoamericana". *Sincronía* nº1, s.p.
- BAUMAN, Zygmunt (2002). *Modernidad líquida*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BEAUFILS, Cécile (2013). "Outrageous Britain: Granta and the Rebellion Against the English Novel". *Études britanniques contemporaines* , nº45: 1-10.
- BOKOBZA, Anaïs y SAPIRO, Gisèle (2008). "L'analyse des flux de traductions et la construction des bases de données". *Translatio: le marche de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*. Ed.: Sapiro, Gisèle. Paris: CNR Éditions: 45-64.

- BOSI, Alfredo (1994). *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix.
- (1975). *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix
- BOURDIEU, Pierre (1995). *Las reglas del artes*. Barcelona: Anagrama.
- (2000). *Poder, derecho y clases sociales*. Bilbao: Editorial Desclée.
- BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa (1980). *Impressões de viagem. CPC, Vanguarda e Desbunde*. Río de Janeiro: Rocco.
- (2014). "Crônica marginal". *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*, ed. Beatriz Resende. Rio de Janeiro: Editora Revan, pp. 25-38.
- CANDIDO, Antioio (1989). *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática.
- (1981). "El papel del Brasil en la nueva narrativa". *Más allá del Boom: literatura y mercado*. Ed.: Rama, Ángel. México: Folios Ediciones.
- CÁRCAMO-HUECHANTE, Luis, FERNÁNDEZ BRAVO, Álvaro y LAERA, Alejandra (comps.). *El valor de la cultura. Arte, literatura y mercado en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- CARNEIRO, Flávio (2005). *No país do presente –ficção brasileira no inicio do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco.
- CASANOVA, Pascale (2001). *La república mundial de las letras*. Barcelona: Anagrama.
- (2005). "La literatura como mundo". *New Left Review*, nº 31, pp. 66-83.
- COLLINS, Randall (2004). *Interaction Ritual Chains*. Princeton y Oxford: Princeton University Press.
- COROMINAS, Joan (1987). *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos.
- DALCASTAGNÉ, Regina (2015). *Representación y resistencia en la literatura brasileña contemporánea*. Formato e-book. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- DAMROSCH, David (2003). *What is world literature?*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- DELEUZE, Guilles y GUATTARI, Félix (1978). *Kafka. Por una literatura menor*. México: Ediciones Era.
- DI LEONE, Luciana (2012). "Edición de poesía: tiempos de afecto". *BADEBEC*, nº 3, pp. 32-75.
- (2015a). "O convívio da poesia". *Outra Travessia*: 105-119.

- (2015b). "Siempre fui buena para los números: poesía, afeto e economía para Nurit Kasztelan". *Crítica cultural*: 213-221.
- ESCARPIT, Robert (1965). *Sociología de la literatura*. Barcelona: Edima.
- (1974). *Hacia una sociología del hecho literario*. Madrid: Edima.
- ESPOSITO, Roberto (2005). *Inmunitas: protección y negación de la vida*. Buenos Aires: Amorruru.
- (2012). *Communitas: origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- FARIA, Alexandre; PENNA, João Camilo; TONANI DO PATROCINIO, Paulo Roberto (2015). *Modos da margem. Figurações da marginalidade na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- FERNÁNDEZ DE ALBA, Francisco (2011). "Teorías de la navegación: métodos de los estudios transatlánticos". *Hispanófila*, nº 161: 35-57.
- FERRÉZ (2005). "Terrorismo literário". *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*. Org.: Ferréz. Rio de Janeiro: Agir.
- FEITH, Roberto y FERRONI, Marcelo (2012a). "Os melhores jovens escritores brasileiros". *Granta em português*, nº 9: 5-9.
- FIELBAUM, Alejandro y ERRÁZURIZ CRUZ, Rebeca (2014). "El entre-lugar como un pensamiento del riesgo. Entrevista a Silvano Santiago". *Revista Chilena de Literatura*, nº 88: 309-318.
- FISCHER, Luis Augusto (2004). "Letras en números: algunas evidencias cuantitativas de la actual literatura brasileña". *Literatura: teoría, historia, crítica*, v.16, nº1:119-229.
- FOUCAULT, Michel (1988). "El sujeto y el poder". *Revista Mexicana de Sociología*, v. 50, nº 3: 3-20.
- GALLEGO CUIÑAS, Ana (2014a). "El valor del objeto literario". *Ínsula*, nº 814, 2-5.
- (2014b). "Literatura y economía: el caso argentino". *Cuadernos del CILHA*, vol. 15, nº21: 38-58.
- (2014c). "Los estudios transatlánticos a debate". *Puentes de Crítica Literaria y Cultural*, nº 2: 4-10.
- (2015). "Comienzos de la novísima novela argentina (2001-2011)". *Hispanamérica*, nº 130: 3-14.
- (2016a). "Comienzos de la novísima novela argentina (2001-2011)". *Ínsula*, nº 835-836: 47-50.

- (2016b). "Comienzos latinoamericanos de la novela actual en España". *Ínsula*, n° 835-836, pp. 47-50.
- (2017a). *A pulmón (o sobre como editar de forma independiente en español)*. Granada: Esdrújula
- (2017b). "El *Boom* en la actualidad: las literaturas latinoamericanas del siglo XXI". *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 803, pp. 50-62.
- (2018a). "Claves para pensar las literaturas latinoamericanas del siglo XXI". *Ínsula*, n° 859-860: 2-4.
- (2018b). "La Alfagarización de la literatura latinoamericana: mercado editorial y figura de autor en *Sudor*, de Alberto Fuguet". *McOndo, el Crack y los destinos de la literatura latinoamericana*. Ed: Brescia, Pablo y Estrada, Oswaldo. España: Albatros Ediciones: 235-252.
- (2018c). "Las narrativas del siglo XXI en el Cono sur : estéticas alternativas, mediadores independientes". *Ínsula*, n° 859-869: 8-12.
- GARRAMUÑO, Florencia (2014). *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Helena (2017). Romance de estrada: memória afetiva e sexualidade em Carol Bensimon. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n°50: 84-101.
- GRANTA (2012). "Os melhores jovens escritores brasileiros". Rio de Janeiro: Objetiva.
- GUEDES, Luciana (2012). "Autores brasileiros publicados na Espanha entre 2000 e 2010". Actas del IV Simpósio Internacional sobre Literatura Brasileira Contemporânea. Brasília.
- (2013). "Literatura em tradução: a trajetória de livros brasileiros traduzidos ao castelhano". Actas del V Simpósio Internacional sobre Literatura Brasileira Contemporânea. Brasília.
- GUILLES, Colleu (2008). *La edición independiente como herramienta protagonista de la bibliodiversidad*. Buenos Aires: La marca editora.
- HERRNSTEIN SMITH, Barbara (1991). *Contingencies of Value. Alternative Perspective for Critical Theory*. Harvard: Harvard University Press.
- ISER, Wolfgang (2005). *Rutas de las interpretación*. México: Fondo de Cultura Económica.

- JAUSS, Hans Robert (1993). "La historia literaria como desafío a la ciencia literaria". En Rall, Dietrich (comp.) *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Mexico: Universidad Nacional Autónoma de México.
- LAERA, Alejandra (2007). "Los premios literarios: recompensas y espectáculo". *El valor de la cultura: arte, literatura y mercado en América Latina*. Comps.: Cárcamo-Huechante, Luis; Fernández Bravo Álvaro; y Laera, Alejandra. Rosario: Beatriz Viterbo.
- LÁZARO IGOA, Rosario (2014). "El universo de las antologías de poesía brasileña en traducción al castellano". *Revista de historia de la traducción*, nº8: 1-11.
- LOCANE, Jorge (2019). *De la literatura latinoamericana a la literatura (latinoamericana) mundial: Condiciones materiales, procesos y actores*. De Gruyter. Formato e-book. Obtenido de: <https://www.degruyter.com/view/product/510696>.
- LUDMER, Josefina (2006). "Algunas 'nuevas escrituras' borran fronteras". Entrevistada por Haydu, Susana. *La biblioteca*, nº 4-5: 26-31.
- (2010). *Aquí América Latina: una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- MACHADO GARCÍA ARF, Lucilene (2014). "Estereótipos e rótulos: introdução da obra clariciana na Espanha". *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos*, nº 24: 197-208.
- MAGRI, Ieda (2014). "Existe literatura fora do Brazil?". *Miradas a la narrativa contemporânea latino-americano*. Costa Rica: 2014: 37-45.
- (2015). "Pirilampos em noite de chuva. Literatura brasileira atual e formas de (in)visibilidade". *Boletim de pesquisa nelic*, v.15, nº 23: 95-108.
- (2016). "Não trabalhamos com mortos: literatura brasileira contemporânea na América Latina". *Latinoamérica*, nº63: 157-175.
- (2017). "Sob suspeita: a literatura brasileira no Uruguai". *Revista Sinais Sociais*, v. 11: 33-59.
- (2019). "O Brasil na América Latina: diante de uma ideia de literatura mundial". *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, v. 56: 1-14.
- MANZONI, Celia (2001). "¿Editoriales pequeñas o pequeñas editoriales?". *Revista Iberoamericana*, nº 197: 781-793.
- MARLING, William (2016). *Gatekeepers. The Emergence of World Literature and the 1960*. Nueva York: Oxford University Press.

- MARTÍNEZ TEIXEIRO, Alva (2017). "A ultrapassagem das fronteiras: hibridismo e universalismo na obra de Laura Erber". *Estudos de Literatura Contemporânea*, nº50: 112-137.
- MARTÍNEZ TEIXEIRO, Alva y MARTÍNEZ PEREIRO, Carlos Paulo (2014). "Da escala de cinza da escrita negra brasileira". *Abriu: estudos de textualidade do Brasil, Galicia e Portugal*, nº3: 29-49.
- MASSUCCI CALDERARO, Sérgio (2009). "La literatura brasileña en España a lo largo del tiempo: intentos de divulgación". *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, nº43: s.p.
- (2011). "La recepción actual de la literatura brasileña en España". *Revista de filología románica*, nº 29: 77-95.
- MATTOSO, Glauco (1982). *O que é poesia marginal*. São Paulo: Editora brasiliense.
- MAURA, Antonio (2014). "La Revista de Cultura Brasileña: historia de una travesía por la poesía y la cultura brasileña". *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos*, nº 24: 159- 166.
- MEDEIROS DA SILVA, Mário Augusto (2011). *A descoberta do insólito: literatura negra e literatura periférica no Brasil (1960-2000)*. Diss. Universidad Estadual de Campinas.
- MESSEDER PEREIRA, Carlos Alberto (1981). *Retrato de época. Poesía Marginal. Anos 70*. Rio de Janeiro: Funarte.
- MORAIS, Fernando (2008). *El mago: la extraordinaria historia de Paulo Coelho*. Madrid: Planeta.
- MORET, Xavier (2002). *Tiempo de editores. Historia de la edición en España, 1939-1975*. Barcelona: Ediciones Destino.
- MORICONI, Ítalo (2006). "Circuitos contemporâneos do literário (indicações de pesquisa)". *Gragotá*, nº20: 147-163.
- MOURALIS, Bernard (1982). *As contraculturas*. Coimbra: Almedina.
- NANCY, Jean-Luc (2003). *Corpus*. Madrid: Arena Libros.
- NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (2008). "Narrar sin fronteras". En Montoya Juárez, Jesús ; y Esteban, Ángel (eds.), *Entre lo local y lo global. L Narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*. Iberoamericana: Madrid. 19-33.
- ORTEGA, Julio (2008). "Posteoría y estudios transatlánticos". *Iberoamericana*, v. 3, nº 9: 109-117.

- PEÇANHA DO NASCIMENTO, Erica (2009). *Vozes marginais na literatura*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- PIÑEROS, Concha (1995). *Juan Valera y Brasil: un encuentro pionero*. España: Quíaseditorial.
- RALL, Dietrich (comp.) (1993). *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Mexico: Universidad Nacional Autónoma de México.
- RAMA, Ángel (2006). "Un proceso autonómico: de las literaturas nacionales a la literatura latinoamericana". *Literatura, cultura, sociedad en América Latina*. Ed.: Ángel Rama. Montevideo: Ediciones Trilce.
- (ed.) (1981). *Más allá del Boom: literatura y mercado*. México: Folios Ediciones.
- RANCIÈRE, Jacques (1996). *El desacuerdo*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- (2011). *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- RESENDE, Beatriz (2008). *Contemporâneos. Expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.
- (2014). *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Revan.
- RISSARDO, Agnes (2013). "Contra o cliché: a prosa itinerante de Bernardo Carvalho e a recepção francesa". Actas del XIII Congresso Internacional da ABRALIC: 1-9.
- (2015a). "Literatura brasileira, cidadã do mundo". Actas del V Encontro do Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea: ensaios e entrevistas: 101-118.
- (2015b). "O enigma da literatura brasileira contemporânea na França: recepção, visibilidade e legitimação". Actas XIV Congreso Internacional ABRALIC: 1-12.
- (2018). "O papel das universidades francesas na internacionalização da literatura brasileira". Actas del XV Congreso Internacional de ABRALIC: 9-24.
- RIVAS MÁXIMUS, Carmen (2014). *La literatura brasileña en España. Recepción, contexto cultural y traductografía*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- RIVAS, Ascensión (2014). "Literatura brasileña en España". *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos*, nº 24: 167-180.
- SÁNCHEZ-PRADO, Ignacio (ed.) (2006). América Latina en la "literatura mundial". Pitsburg: Biblioteca de América.
- SANTIAGO, Silviano (2002). "Prosa literária atual no Brasil". *Nas malhas da letra: ensaios*. Ed.: Santiago, Silviano. Rio de Janeiro: Rocco.

- SAPIRO, Gisèle (2008). "Situation du français sur le marché mondial de la traduction". *Translatio: le marche de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*. Ed.: Sapiro, Gisèle. Paris: CNR Éditions: 65-106.
- SARLO, Beatriz (1997). "Los estudios culturales y la crítica literaria en la encrucijada valorativa". *Revista de Crítica Cultural*, nº 15: 51-61.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik (2009). *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira.
- (2016). "La literatura brasileña contemporánea y su crítica". *Cuadernos de Literatura*, vol. 20, nº 40.
- SISKIND, Mariano (2011). "Nuestras imposibilidades. La argentinidad de la literatura argentina y el cosmopolitismo de la literatura brasileña". *Experiencia, cuerpo y subjetividades: nuevas reflexiones*. Comps.: Cámara, Mario; Tennina, Lucía; di Leone, Luciana. Buenos Aires: Santiago Arcos editor: 183-198.
- SORÁ, Gustavo (2003). *Traducir el Brasil: una antropología de la circulación internacional de ideas*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- SOUTO SALOM, Julio (2014). "La literatura marginal periférica y el silencio de la crítica". *Revista chilena de literatura*, nº 88: 235-264.
- SUGNET, Charles (1991). "Vile Bodies, Vile Places: Traveling with Granta". *Translation*, nº 51: 70-85
- SÜSSEKIND, Flora (1984). *Tal Brasil, qual romance?*. Rio de Janeiro: Achiamé.
- (2005). "Desterritorialização e forma literária. Literatura brasileira e experiência urbana". *Literatura e Sociedade*, nº 8: 60-81.
- (1985). *Literatura e vida literária. Polémicas, diários e retratos*. Belo Horizonte: UFMG.
- TENNINA, Lucía (2015). *Literaturas del margen / Literaturas al margen*. Diss. Universidad de Buenos Aires. Medio digital.
- TENNINA, Lucía; PEÇANHA DO NASCIMENTO, Erica (2016). *Literatura e Periferia. Estudos de Literatura brasileira contemporânea*, v.49.
- THOMPSON, John (2012). *Merchants of Culture. The Publishing Business in the Twenty-First Century*. Nueva York: Plume.
- TONANI, Roberto (2013). *Escritos à margem: a presença de escritores de periferia na cena literária contemporânea*. Diss. Pontifícia Universidad Católica de Rio de Janeiro, 2010. Rio de Janeiro: 7Letras.

- VIDAL, Paloma (2011). "La nueva literatura rusa". *Experiencia, cuerpo y subjetividades: nuevas reflexiones*. Comps.: Cámara, Mario; Tennina, Lucía; di Leone, Luciana. Buenos Aires: Santiago Arcos editor:207-217.
- VILLARINO PARDO, Carmen (2004). "Encontros de escritores brasileiros nos finais da década de 70: um mecanismo de institucionalização e de mercado". *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, v. 23:151-168
- (2010a). "A conquista de autoridade intelectual. Polémicas, debates e *boom* editorial em meados dos anos setenta no Brasil". *Românica*, v. 19: 173-189
- (2010b). "Mercados para a literatura brasileira". *Lugares da Lusofonia. Actas do Encontro Internacional*. Org.: Petar Petrov. Lisboa: Edições Colibri: 113- 124.
- (2011). "Dinâmicas de exportação para a literatura brasileira na primeira década do século XXI". *Brasil*, nº 44: 52-63, 2011.
- (2014a). "As feiras internacionais do livro como espaço de diplomacia cultural". *Brasil*, nº 50.
- (2014b). "Imagem e(m) exportação: exibição e negócio nas feiras internacionais do livro – o caso do Brasil". *Das Luzes as soleiras: perspectivas críticas na literatura brasileira contemporânea*. Org.: Barbena, Ricardo y Carneira, Vinicius. Porto Alegre: Luminara Editorial: 57-84.
- (2014c). "Otros modos de la mirada extranjera sobre la literatura y la cultura brasileñas". *La primera clase: tránsitos de la literatura brasileña en el extranjero*. São Paulo: Itaú Cultural.
- (2015). "O espaço do sistema literário brasileiro contemporâneo nos intercâmbios culturais transnacionais". *Espaços possíveis na literatura brasileira contemporânea*. Org.: Dalcastagné, Regina; Azevedo, Luciene. Porto Alegre: Zouk.
- (2016). "Estrategias y procesos de internacionalización. Vender(se) y mostrar(se) en ferias internacionales del libro". *La traducción literaria. Nuevas investigaciones*. Eds.: Galanes Santos, Iolanda; Luna Alonso, Ana, et al. Granada: Comares.
- (2017). "Literatura brasileira atual e desafios do contemporâneo". *ABRIU*, v. 6: 9-14,
- (2018). "El papel de los agentes literarios en las dinámicas de campo: el caso de Brasil en la actualidad". *Ibero*, nº88: 203-217.
- WARNING, Rainer (coord.) (1989). *Estética de la recepción*. España: Visor.
- WILLIAM, Claire (2017). "Traduções de literatura contemporânea brasileira na época dos megaeventos". *Abriu*, 6: 105-132.

WOODMANSEE, Martha y OSTEEN, Mark (1999) *The New Economic Criticism. Studies at the Intersection of Literature and Economic*. Londres: Routledge.

Artículos de periódicos, revistas y páginas web

"Brasil divulga programação cultural diversificada na Alemanha" (25/06/2013). *Centro de Cooperação e Difusão Fundação Biblioteca Nacional*. Disponible en: <https://bookcenterbrazil.wordpress.com/page/12/>

"Brazil takes off". (12/09/2009) *The Economist*. Disponible en: <https://www.economist.com/leaders/2009/11/12/brazil-takes-off>

"El autor de 'Ciudad de Dios' vuelve a la novela pero se aleja de la violencia" (03/12/2010). *La vanguardia*. Disponible en: <https://www.lavanguardia.com/libros/20101203/54080159311/el-autor-de-ciudad-de-dios-vuelve-a-la-novela-pero-se-aleja-de-la-violencia.html>

"Entrevista con Paulo Lins" (02/12/2010). *El pais*. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2010/12/02/actualidad/1291312800_1291320217.html

"Granta divulga seleção de 20 escritores brasileiros" (06/07/2012). *Publishnews*. Disponible en: <https://www.publishnews.com.br/materias/2012/07/06/69286-granta-divulga-selecao-de-20-escritores-brasileiros>

"Has Brazil blown it?" (28/09/2013). *The Economist*. Disponible en: <https://www.economist.com/news/leaders/21586833-stagnant-economy-bloated-state-and-mass-protests-mean-dilma-rousseff-must-change-course-has>

"Internacionalização da literatura brasileira" (07/10/2015). *Secretaria Especial da Cultural*. Disponible en: <http://cultura.gov.br/internacionalizacao-da-literatura-brasileira/>

"Paulo Lins diz que há racismo na lista da Feira de Frankfurt" (07/10/2013). *Globo*. Disponible en: <https://oglobo.globo.com/cultura/paulo-lins-diz-que-ha-racismo-na-lista-da-feira-de-frankfurt-10280069>

"Setenta escritores na embaixada do Brasil a Frankfurt" (29/03/2013). *Ípsilon*. Disponible en: <https://www.pressreader.com/portugal/publico-ipsilon/20130329/282050504521574>

"Then and now: Granta's best young British novelists" (06/04/2013). *The Guardian*. Disponible en: <https://www.theguardian.com/books/2013/apr/06/then-now-granta-best-novelists>

- AGENCIA EFE. (11/10/2012) "Brasil levará sua diversidade cultural à Feira do Livro de Frankfurt 2013". *Globo*. Disponible en: <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2012/10/brasil-levara-sua-diversidade-cultural-a-feira-do-livro-de-frankfurt-2013.html>
- (14/03/2013). "Literatura brasileira começa em Leipzig caminhada rumo à Feira de Frankfurt". *Globo*. Disponible en: <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2013/03/literatura-brasileira-comeca-em-leipzig-caminhada-rumo-a-feira-de-frankfurt.html>
- ALTÉS SOLER, Gerard (20/11/2016). "Michel Laub en la mesilla de noche de Zadie Smith". *Libelista*. Disponible en: <https://www.libelista.com/blog/michel-lau-brasilenos-en-la-mesilla-de-noche-de-zadie-smith>
- ANTEQUERA, José (26/10/2015). "La nueva literatura brasileña llega para quedarse". *Revista Gurb*. Disponible en: <http://www.gurbrevista.com/2015/10/la-nueva-literatura-brasilena-llega-para-que-darse/>
- BALLESTEROS, Cecilia (18/03/2014). "Nueva literatura brasileña: joven, blanca, urbana y de clase media". *El País*. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2014/03/16/actualidad/1395005272_200765.html. Último acceso en 30 mar. 2018.
- BARCINSKI, André (2012). "God is Brazilian". *Granta*, nº 121. Disponible en: <https://granta.com/issues/granta-121-the-best-of-young-brazilian-novelists/>
- BUFORD, Bill y DE BOLLA, Pete (1979). "New American Writing". *Granta*, nº 1. Disponible en: <https://granta.com/issues/granta-1-new-american-writing-3/>
- BUFORD, Bill (1980). "The End of the English Novel". *Granta*, nº3. Disponible en: <https://granta.com/issues/granta-3-the-end-of-the-english-novel/>
- COUTINHO, Isabel (27/07/2011). "A 'Granta' dos brasileiros". *Público*. Disponible en: <https://www.publico.pt/2011/07/27/culturaipilon/noticia/a-quotgrantaquot-dos-brasileiros-290756>
- DA ROSA, Allan (03/10/2013). "O lapis teimoso". São Paulo: *Revista Fórum – À beira da palavra*. Disponible en: <https://revistaforum.com.br/blogs/abeiradapalavra/o-lapis-teimoso/>
- DE CASTRO ROCHA, João Cezar (11/10/2013). "Notas de literatura brasileña". *Letras Libres*. Disponible en: <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/notas-literatura-brasilena>

- DELGADO, Pablo (20/04/2016). "Entrevista a Ofelia Grande, Ediciones Siruela". *ABC*. Disponible en: <https://abcblogs.abc.es/fahrenheit-451/otros-temas/entrevista-a-ofelia-grande-ediciones-siruela.html>
- DÍAS CARNEIRO, Júlia (06/07/2012). "Revista com 'melhores jovens escritores' pretende revelar literatura brasileira no exterior". *BBC Brasil*. Disponible en: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2012/07/120706_granta_jc
- FEITH, Roberto y FERRONI, Marcelo (2012b). "The Best of Young Brazilian Novelists". *Granta*, nº121. Disponible en: <https://granta.com/issues/granta-121-the-best-of-young-brazilian-novelists/>
- FERRONI, Marcelo y FREEMAN, John (2012). "Marcelo Ferroni. Interview". *Granta*, nº121. Disponible en: <https://granta.com/issues/granta-121-the-best-of-young-brazilian-novelists/>
- FERRONI, Marcelo (2012). "Marcelo Ferroni. Interview". *Granta*, nº 121. Disponible en: <https://granta.com/issues/granta-121-the-best-of-young-brazilian-novelists/>
- FLIP (2018). "FLIP. 16ª Festa Literária Internacional de Paraty". *Casa Azul*. Disponible en: https://restauhangscasaazul.blob.core.windows.net/flip/files/eventmedia/89756006020-flip%202018_relat%C3%B3rio%20p%C3%B3s-flip-min.pdf
- FREEMAN, John (2012). "The Best of Young Brazilian Novelists". *Granta*, nº 121. Disponible en: <https://granta.com/issues/granta-121-the-best-of-young-brazilian-novelists/>
- FRÔ, Maria (13/10/2013). "Nota de repúdio pela ausência de escritores negros na Feira de Frankfurt". *Revista forum*. Disponible en: <https://revistaforum.com.br/blogs/mariafro/bmariafro-nota-de-repudio-pela-ausencia-de-escritores-negros-na-feira-de-frankfurt/>
- GARCÍA DELGADO, José Luis (11/07/2003). "Nélida Piñón, gran dama de la literatura brasileña". *ABC*. Disponible en: https://www.abc.es/cultura/libros/abci-nelida-pinon-gran-dama-literatura-brasilena-200307110300-194042_noticia.html
- GARFIELD, Simon (30/12/2007). "From student rag to literary riches". *The Guardian*. Disponible en: <https://www.theguardian.com/books/2007/dec/30/culture.features>
- GORDO, Alberto (05/06/2015). "Un mapa para leer a América Latina". *El cultural*. Disponible en: <https://elcultural.com/Un-mapa-para-leer-a-America-Latina>

- HARGUINDEY, Ángel (02/10/2005). "El lujo de trabajar y vivir libre". *El país*. Disponible en: https://elpais.com/diario/2005/10/02/eps/1128234412_850215.html
- IGLESIAS, Anna Maria (07/04/2017). "La literatura brasileña: la búsqueda del otro". *Llanuras*. Disponible en: <https://llanuras.es/articulos/otros/literatura-brasilena-busqueda-del-otro/>
- JIMÉNEZ BARCA, Antonio (01/08/2016). "El gigante invisible". *El país*. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2016/07/29/babelia/1469788771_200596.html
- LÓPEZ, Alberto (10/12/2018). "Clarice Lispector, la escritora incalificable en estilo y en forma". *El país*. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2018/12/10/actualidad/1544426497_594113.html
- MACHADO, Cassiano Eleck; COZER, Raquel. (12/10/2013). "'Negro não é só melanina, é atitude política', diz Ferréz em Frankfurt". *Folha de São Paulo*. Disponible en: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/10/1355775-negro-nao-e-so-melanina-e-atitude-politica-diz-ferrez-em-frankfurt.shtml>
- MARCO, Joaquín (01/09/2005). "Budapest: Chico Buarque". *El cultural*. Disponible en: <https://elcultural.com/Budapest>
- (18/09/2003). Ciudad de Dios: Paulo Lins. *El cultural*. Disponible en: <https://elcultural.com/Ciudad-de-Dios>
- MAURA, Antonio (09/10/2013). "Brasil: los narradores del presente y del futuro y su colonización de los géneros". *El país*. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2013/10/08/actualidad/1381236248_420958.html
- MILES, Valerie y MAJOR, Aurelio (2010). "Foreword. The Best of Young Spanish-Language Novelists". *Granta*, nº 113. Disponible en: <https://granta.com/issues/granta-113-the-best-of-young-spanish-language-novelists/>
- MONTAÑO GARFIAS, Ericka (13/06/2014). "El mundo lee cada vez más a los escritores brasileños". *La jornada*. Disponible en: <https://www.jornada.com.mx/2014/06/13/cultura/a04n1cul>
- NAZARIAN, Santiago (09/07/2012). "E lendo a lista da Granta...". *Jardim Bizarro. Blog de Santiago Nazariam*. Disponible en: <https://santiagonazarian.blogspot.com/2012/07/lendo-lista-da-granta.html>

- PIRES, Paula (25/11/2016). "O Brasil é incapaz de refletir sobre seu passado". *Revista Cult*. Disponible en: <https://revistacult.uol.com.br/home/o-brasil-e-incapaz-de-refletir-sobre-seu-passado-diz-julian-fuks/>
- RAUSING, Sigrid (2017). "Introduction. Best of Young American Novelists 3". *Granta*, nº 139. Disponible en: <https://granta.com/issues/best-young-american-novelists-3/>
- RESYES, Pilar (15/09/2014). "Alfaguara seguirá siendo lo que es, así me ha sido transmitido". Entrevistada por Sainz Borgo, Karina. *Vozpopuli*. Disponible en: https://www.vozpopuli.com/altavoz/cultura/Culturas-Literatura-Editoriales-Espana-Alfaguara-Pilar_ReyesPenguin_Random_HousePremio_Alfaguara_0_734326573.html
- REYES, Pilar (19/01/2017). "Nunca los libros son demasiados". Entrevistada por Sainz Borgo, Karina. *Zenda*. Disponible en: <https://www.zendalibros.com/entrevista-pilar-reyes-editorial-alfaguara/>
- RISSARDO, Agnes y MAGRI, Ieda (2015). "A literatura brasileira no exterior: entrevista com Moema Salgado e Fábio Lima (FBN)". *Z Cultural*. Disponible en: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/a-literatura-brasileira-no-exterior-moema-salgado-e-fabio-lima-fbn>
- SARDIFLOR (21/06/2013). "Nueva literatura brasileña: sin falsas piruetas". *El diario.es*. Disponible en: https://www.eldiario.es/elasombrario/libros/Nueva-literatura-brasilena-falsas-piruetas_0_145935587.html
- SHIRAI, Mariana (15/07/2011). "Procuram-se jovens escritores". *Época*. Disponible en: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI249489-15220,00-PROCURAMSE+JOVENS+ESCRITORES.html>
- SOLANO, Francisco (28/05/2005). "Laberinto mental". *El país*. Disponible en: https://elpais.com/diario/2005/05/28/babelia/1117237157_850215.html
- SORELA, Pedro (20/12/1996). "Siruela vende el 45% de sus acciones a Anaya". *El país*. Disponible en: https://elpais.com/diario/1996/12/20/cultura/851036405_850215.html
- SOTO, P. (23/05/2005). "Chico Buarque publica «Budapest», un homenaje a Hungría y su lengua". *La voz de Galicia*. Disponible en: https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/television/2005/05/23/chico-buarque-publica-budapest-homenaje-hungria-lengua/0003_3753138.htm

STIGGER, Verónica (16/07/2012). "Iniciativa desperta críticas...". Folha de São Paulo.
Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/54653-iniciativa-desperta-criticas-e-livro-com-quotadorados-pelos-leitoresquot.shtml>

Bibliografía literaria

- AMADO, Jorge (2009). *Cacao*. Madrid: Alianza
- BENSIMON, Carol (2016). *Un billar bajo el agua*. Madrid: Continta me tienes.
- (2012). "Faíscas". *Granta em português*, nº9: 183-196.
- BUARQUE, Chico (2003). *Budapest*. Barcelona: Salamandra.
- (2003). *Budapeste*. São Paulo: Companhia das Letras.
- CUENA, João Paulo (2012). "Antes da queda". *Granta em português*, nº 9: 37-48.
- DE ALENCAR, José (2000). *Iracema*. Barcelona: Obelisco.
- ERBER, Laura (2015). *Ardillas de Pavlov*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- FERRÉZ (2000). *Capão pecado*. São Paulo: Labortexto.
- (2003). *Manual práctico do ódio*. São Paulo: Objetiva.
- (2005). *Capão pecado*. São Paulo: Objetiva.
- (2006). *Manual práctico del odio*. Barcelona: Aleph.
- FONSECA, Rubem (1977). "Feliz año nuevo". *Feliz año nuevo*. Madrid: Alfaguara
- FREIRE, Macerlino (2013). *Nossos ossos*. Rio de Janeiro: Record.
- (2014). *Nuestros huesos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- FUKS, Julián (2012). "O jantar". *Granta em português*, nº9: 111-123
- GEISLER, Luisa (2012). *Quiça*. Rio de Janeiro: Record.
- (2012). "O que você está fazendo aqui?". *Granta em português*, nº9: 49-63.
- GUIMARÃES ROSA, João (2008). *Gran sertón: Veredas*. Caracas: Fundación Editorial el perro y la rana.
- VALERA, Juan (2003). *Genio y figura*. Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes.
- XERXENESKY, Antônio (2012). "F para Welles". *Granta em português*, nº9: 155-167.

ANEXOS

Anexo 1. Corpus de autores publicados en España

Autor	Obra	Año	Editorial
José Lins do Rego	Canganceiros	1957	Caralt
Jorge Amado	Los viejos marineros	1961	Caralt
Fernando Sabino	Encuentro marcado	1964	Juventud
José Mauro de Vasconcelos	Raza cósmica. La misión de la raza iberoamericana	1966	Aguilar
João Guimarães Rosa	Gran sertón: veredas	1967	Seix barral
Pedro Bloch	Amor a ocho manos	1968	Escelicer
João Guimarães Rosa	Primeras historias	1969	Seix Barral
Autran Dourado	Barca de los hombres	1970	Caralt
Jorge Amado	Pastores en la noche	1970	Caralt
Jorge Amado	Los viejos marineros	1971	Circulo de lectores
Jorge Amado	Jubiabá	1972	Caralt
Jorge Amado	Tierras del sinfín	1972	Caralt
Ruth Rocha	Dueño de la pelota	1973	Bruguera
Ruth Rocha	La fantástica máquina de los animales	1973	Bruguera
Ruth Rocha	Mingote y Chando Panza	1973	Bruguera
Jorge Amado	Mies roja	1973	Caralt
Gilberto Freyre	Nordeste	1973	Espasa
Graciliano Ramos	Vidas secas	1974	Espasa
Machado de Assis	El alienista	1974	Tusquets
Jorge Amado	Los coroneles	1975	Caralt

Machado de Assis	Memorias póstumas de Bras de Cuba	1975	CVS
Osman Lins	Avalovara	1975	Seix Barral
Frei Betto	¡Creo desde la cárcel!: desde los subterráneos de la historia	1976	Desclée
Ignacio de Loyola Brandão	Cero	1976	Sagitario
Malba Tahan	Leyendas del cielo y de la tierra	1976	Verón
Gilberto Freyre	Antología	1977	Agencia española de cooperación internacional para el desarrollo
Clarice Lispector	Cerca del corazón salvaje	1977	Alfaguara
Rubem Fonseca	Feliz año nuevo	1977	Alfaguara
Gilberto Freyre	Más allá de lo moderno	1977	Espasa
Mario de Andrade	Macunaima	1977	Seix barral
Autran Dourado	La trama del bordado	1978	Alfaguara
Graciliano Ramos	Angustia	1978	Alfaguara
José Louzeiro	Pasajero de la agonía	1978	Argos
José Louzeiro	Infancia de los muertos	1978	Argos
Autran Dourado	Una vida en secreto	1978	Bruguera
Erico Verissimo	Noche	1978	Bruguera
José J. Veiga	Sombras de reyes barbudos	1978	Bruguera
Rubem Fonseca	El caso Morel	1978	Bruguera
Pedro tierra	Poemas del pueblo de la noche	1978	Sígueme
Osman Lins	La reina de las cárceles de grecia	1979	Alfaguara
Antonio Calado	Quarup	1979	Vergara
Jorge Amado	Los asperos tiempos	1980	Bruguera
Jorge Amado	Los subterranos de la libertad	1980	Bruguera
Jorge Amado	Los subterranos de la libertad	1980	Bruguera

Rubem Fonseca	El cobrador	1980	Bruguera
Rubem Fonseca	El cobrador	1980	Bruguera
Jorge Amado	Tierras del sinfín	1980	Caralt
Jorge Amado	Los viejos marineros	1980	Caralt
Malba Tahan	El hombre que calculaba	1980	Ediciones Alonso
Jorge Amado	Pastores en la noche	1980	Noguer
Jorge Amado	Tieta agreste	1980	Plaza y Janés
Darcy Ribeiro	Maira	1981	Alfaguara
João Guimarães Rosa	Manolón y Miguelin	1981	Alfaguara
ana maria machado	lo que dice molero	1981	Alfaguara
Jorge Amado	Doña Flor y sus dos maridos	1981	Alianza
Jorge Amado	Tienda de los milagros	1981	Alianza
Jorge Amado	Jubiabá	1981	Caralt
Euclides da Cunha	Los sertones	1981	Fundamentos
Raduan Nassar	Labor arcaica	1982	Alfaguara
Jorge Amado	Gabriela, clavo y canela	1982	Alianza
José Mauro de Vasconcelos	Lluvia de la noche	1982	Lega
Jorge Amado	Jubiabá	1982	Orbis
Jorge Amado	Uniforme, frac y camisón de dormir	1982	Plaza y Janés
João Guimarães Rosa	Noches del sertón	1982	Seix Barral
João Guimarães Rosa	Urubuquaqua	1982	Seix Barral
João Guimarães Rosa	Primeras historias	1982	Seix Barral

João Cabral de Melo Neto	La educación por la piedra	1982	Visor
João Guimarães Rosa	Gran sertón: veredas	1983	Seix Barral
João Ubaldo Ribeiro	Sargento Getulio	1984	Alfaguara
Jorge Amado	Capitanes de la arena	1984	Alianza
Rubem Fonseca	El gran arte	1984	Bruguera
Ziraldo Alves Pinto	El niño más hermoso del mundo	1984	Cinzel
Lygia Bojunga Nunes	Los compañeros	1984	Juventud
Jorge Amado	Los viejos marineros	1984	Seix Barral
Rubem Fonseca	El cobrador	1985	Bruguera
Jorge Amado	Mies roja	1985	Caralt
Jorge Amado	Pastores en la noche	1985	Caralt
Ziraldo Alves Pinto	El bichito de la manzana	1985	Cinzel
Ziraldo Alves Pinto	Más allá del río	1985	Cinzel
Lygia Bojunga Nunes	El bolso amarillo	1985	Círculo de lectores
Machado de Assis	Memorias póstumas de Bras de Cuba	1985	Montesinos
João Guimarães Rosa	Gran sertón: veredas	1985	Planeta
Jorge Amado	Gabriela, clavo y canela	1985	Planeta
Jorge Amado	Gabriela clavo y canela	1985	Seix barral
Moacyr Sciliar	El centauro en el jardín	1985	Swan
Carlos Drummond de Andrade	Antología	1986	Agencia española de cooperación internacional para el desarrollo
Frei Betto	Fidel y la Religión	1986	Aguarama

João Ubaldo Ribeiro	Vida y pasión de Pandonar el Cruel	1986	Alfaguara
Lygia Bojunga Nunes	Angélica	1986	Alfaguara
Jorge Amado	Tereza Batista cansada de guerra	1986	Alianza
Lygia Bojunga Nunes	La cada de la padrina	1986	Juventud
Jorge Amado	Tocaia grande	1986	Plaza y Janés
Rubem fonseca	Pasado negro	1986	Seix Barral
Darcy Ribeiro	El mulo	1987	Alfaguara
Lygia Bojunga Nunes	Adiós	1987	Alfaguara
Lygia Bojunga Nunes	La casa de la madrina	1987	Alfaguara
Ruth Rocha	Dos idiotas sentados cada uno en su barril	1987	Alioma
Autran Dourado	Barca de los hombres	1987	Ediciones B
Marcos Rey	Memorias de un gigoló	1987	Ediciones B
Edy Lima	La vaca en la selva	1987	Juventud
Edy Lima	La vaca voladora	1987	Juventud
Lygia Fagundes Telles	La fuente de la piedra	1987	Planeta
Jorge Amado	Los viejos marineros	1988	Alfaguara
Lygia Bojunga Nunes	Mi amigo el pintor	1988	Alfaguara
Jorge Amado	Jubiabá	1988	Caralt
Moacyr Scilar	La extaña nacion de rafael mendes	1988	Circe
Marina Colasanti	En el laberinto del viento y otros cuentos	1988	Espasa
Clarice Lispector	Felicidad clandestina	1988	Grijalbo
Marcelo Rubens	Feliz año viejo	1988	Icaria

Paiva			
Ignacio de Loyola Brandão	Cero	1988	Montesinos
ana maria machado	bisa bea bisa bel	1988	Noguer
Ruth Rocha	El gato borba	1988	Santa María Ediciones SM
Ruth Rocha	Una historia con mil monos	1988	Santa María Ediciones SM
Ruth Rocha	El gato borba	1988	Santa María Ediciones SM
Clarice Lispector	Lazos de familia	1988	Siruela
João Ubaldo Ribeiro	Viva el pueblo brasileño	1989	Alfaguara
Lygia Bojunga Nunes	Juntos los tres	1989	Alfaguara
Rubem Fonseca	Los prisioneros	1989	Jucar
Ruth Rocha	¿Para qué sirve?	1989	La Galera
Ledo Ivo	La moneda perdida	1989	Olifante
Ziraldo Alves Pinto	El gusanito de la manzana	1989	Plaza Joven
Ziraldo Alves Pinto	El gusanito de la manzana y el futuro	1989	Plaza Joven
Ziraldo Alves Pinto	El gusaito de la manzana y el profesional	1989	Plaza Joven
Ziraldo Alves Pinto	El gusanito de la manzana y las vocales	1989	Plaza Joven
Ziraldo Alves Pinto	El gusanito de la manzana y los animales	1989	Plaza Joven
Ziraldo Alves Pinto	El gusanito de la manzana y los números	1989	Plaza Joven
Ziraldo Alves Pinto	El gusanito de la manzana y su familia	1989	Plaza Joven
Jorge Amado	La desaparición de la santa	1989	Plaza y Janés
Jorge Amado	El gato mellado y la golondrina siñá	1989	Plaza y Janés
Ana Maria Machado	Camilón comilón	1989	Santa María Ediciones SM
Clarice Lispector	La hora de la estrella	1989	Siruela
Nélida Piñón	La fuerza del destino	1989	Versal

Carlos Drummond de Andrade	Itabira	1989	Visor
Jorge Amado	Mar muerto	1990	Alianza
Marcelo Rubens Paiva	Feliz año viejo	1990	Círculo de lectores
Machado de Assis	Quincas Borba	1990	Icaria
Rubem Fonseca	Lucia maccartney	1990	Jucar
Edy Lima	La vaca despistada	1990	Juventud
João Cabral de Melo Neto	Antologia poetica	1990	Lumen
Paulo Coelho	Diario de un mago	1990	Martínez Roca
Jorge Amado	Tieta agreste	1990	Plaza y Janés
Lygia Fagundes Telles	Las horas desnudas	1990	Plaza y Janés
Ana Maria Machado	Un montón de unicornios	1990	Santa María Ediciones SM
Machado de Assis	Don Casmurro	1991	Cátedra
Murilo Rubião	La casa del girasol rojo y otros relatoa	1991	Grupo Unidos Proyectos y Creaciones
Jorge Amado	Tieta agreste	1991	Plaza y Janés
Jorge Amado	Uniforme, frac y camisión de dormir	1991	Plaza y Janés
Frei Betto	El día de Angelo	1991	Txalaparta
João Trevisan	Vamos a contar un secreto	1992	Editora y distribuidora hispanoamericana
Ana Maria Machado	La abuelita aventurera	1992	Santa María Ediciones SM
Machado de assis	Helena	1992	Simio
Chico Buarque	Estorbo	1992	Tusquets
João Ubaldo Ribeiro	La sonrisa del lagarto	1993	Alfaguara
João Ubaldo Ribeiro	La venganza de charles tirabuzón	1993	Alfaguara

Lygia Bojunga Nunes	La cuerda floja	1993	Alfaguara
Jorge Amado	Doña Flor y sus dos maridos	1993	RBA
João Cabral de Melo Neto	A la medida de la mano	1994	Ediciones Universidad de Salamanca
Lygia Bojunga Nunes	El sofá estampado	1994	Espasa
Ana Maria Machado	Un pajarito me contó	1994	Fondo de cultura económica
Jorge Amado	Gabriela, clavo y canela	1994	Plaza y Janés
Jorge Amado	Jubiabá	1994	Plaza y Janés
Jorge Amado	La desaparición de la santa	1994	Plaza y Janés
José J. Veiga	Hora de los rumiantes	1994	Ronsel
Ana Maria Machado	Exploradores y aventureros en america latina	1994	Santa María Ediciones SM
Ana Maria Machado	Del tamaño justo	1995	Alfaguara
Jorge Amado	Cacao	1995	Alianza
Jorge Amado	Tereza Batista cansada de guerra	1995	Alianza
Jorge Amado	Gabriela, clavo y canela	1995	Altaya
Clarice Lispector	Felicidad clandestina; Silencio	1995	Círculo de lectores
Jorge Amado	De cOmo los turcos descubrieron america	1995	Ediciones B
Jorge Amado	Pastores en la noche	1995	Ediciones B
Jorge Amado	Los viejos marineros	1995	Ediciones B
Clarice Lispector	La hora de la estrella	1995	Ediciones Trabe
Lygia Bojunga Nunes	El bolso amarillo	1995	Espasa
Clarice Lispector	Silencio	1995	Grijalbo
Paulo Coelho	A orillas del rio Piedra me senté y lloré	1995	Martínez Roca
Ana Maria Machado	El canto de la plaza	1995	Noguer

Chico Buarque	Budapest	1995	RBA
Jorge Amado	Tocaia grande	1995	RBA
Rubem fonseca	Agosto	1995	Thassalia
Malba Tahan	El hombre que calculaba	1995	Veróm
Jorge Amado	De como los turcos descubrieron america	1996	Alianza
Jorge Amado	Memoria de un niño	1996	Alianza
José Mauro de Vasconcelos	Mi planta de naranja lima	1996	El ateneo
José Mauro de Vasconcelos	Vamos a calentar el sol	1996	El ateneo
Armando Freitas Filho	Cabeza de hombre	1996	Hiperión
Paulo Coelho	Brida	1996	Martínez Roca
Paulo Coelho	El alquimista	1996	Obelisco
Paulo Coelho	Brida	1996	Planeta
Jorge Amado	La muerte de Quincas Berro Dagua	1996	RBA
Ana Maria Machado	El domador de monstruos	1996	Santa María Ediciones SM
Malba Tahan	El hombre que calculaba	1996	Verón
Jorge Amado	Capitanes de la arena	1997	Alianza
Jorge Amado	Gabriela, clavo y canela	1997	Alianza
Jorge Amado	Mágica Bahia	1997	Bustamante
Jorge Amado	Tieta agreste	1997	Ediciones B
Patricia Melo	El matador	1997	Ediciones B
Clarice Lispector	Felicidad clandestina	1997	Grijalbo
Jorge Amado	Jubiabá	1997	Ibaizabal
Paulo Coelho	El alquimista	1997	Obelisco

Paulo Coelho	El don supremo	1997	Obelisco
Ángela Abreu	Mil años menos cincuenta	1997	Siruela
Machado de Assis	El alienista	1997	Tutsquets
Jorge Amado	Doña Flor y sus dos maridos	1998	Alianza
Alberto Beuttenmüller	La profecía maya	1998	Edaf
Jorge Amado	Tieta agreste	1998	Ediciones b
Ana Maria Machado	Bisa bea bisa bel	1998	Noguer
Paulo Coelho	El alquimista	1998	Planeta
Paulo Coelho	A orillas del rio Piedra me senté y lloré	1998	Planeta
Paulo Coelho	Brida	1998	Plaza y Janés
Rubem fonseca	Pasado negro	1998	Seix Barral
Ferreira Gullar	Poema sucio	1998	Visor
Machado de Assis	Cuentos	1999	Agencia española de cooperación internacional para el desarrollo
Nélida Piñón	La república de los sueños	1999	Alfaguara
Jorge Amado	Tienda de los milagros	1999	Altaya
Jorge Amado	Gabriela, clavo y canela	1999	Bibliotex
Paulo Coelho	Brida	1999	Círculo de lectores
Paulo Coelho	El peregrino de Compostela	1999	Círculo de lectores
Paulo Coelho	La quinta montaña	1999	Círculo de lectores
Machado de Assis	Memorias póstumas de Bras de Cuba	1999	Club internacional del libro
João Trevisan	Ana en Venecia	1999	Editora y distribuidora hispanoamericana
Paulo Coelho	Manual del guerrero de la luz	1999	Planeta
Paulo Coelho	El peregrino de Compostela	1999	Planeta
João Guimarães	Gran sertón: veredas	2000	Alianza

Rosa			
José Bento	Algunas sílabas: antología	2000	Calambur
José Lins do Rego	El niño del ingenio de azúcar	2000	Celeste ediciones
Machado de Assis	La causa secreta y otros cuentos de almas enfermas	2000	Celeste ediciones
Machado de Assis	Don Casmurro	2000	Círculo de lectores
Paulo Coelho	La quinta montaña	2000	Debolsillo
Alberto Beuttenmuller	La serpiente emplumada	2000	Edaf
Jorge Amado	Capitan de altura	2000	Literatura Random House
Patricia Melo	Elogio de la mentira	2000	Literatura Random House
José de Alencar	Iracema	2000	Obelisco
Machado de Assis	La cartomatica; el espejo; la iglesia del diablo	2000	Obelisco
Paulo Coelho	Manual del guerrero de la luz	2000	Planeta
Ana Maria Machado	Currupaco papaco	2000	Santa María Ediciones SM
Clarice Lispector	Un soplo de vida	2000	Siruela
João Ubaldo Ribeiro	La casa de los budas dichosos	2000	Tusquets
Milton Hatoum	Relato de un cierto oriente	2001	Akal
Jorge Amado	Navegacion de cabotaje	2001	Aleph
Jorge Amado	Tocaia grande	2001	Aleph
João Almino	Las cinco estaciones del amor	2001	Alfaguara
Moacyr Scliar	La mujer que escribió la Biblia	2001	Alfaguara
Valeria Piassa Polizzi	¿Por qué a mí?	2001	Alfaguara
João Ubaldo Ribeiro	Viva el pueblo brasileño	2001	Círculo de lectores
Machado de Assis	El alienista	2001	Círculo de lectores

Machado de assis	Memoria del aires	2001	Cuatro ediciones
Jorge Amado	La desaparición de la santa	2001	Debolsillo
Paulo Coelho	Verónica decide morir	2001	Debolsillo
Vinicius de Moraes	Para vivir un gran amor	2001	Literatura Random House
José Lins do Rego	El niño del ingenio de azucar	2001	Novalibro
Jose de Alencar	El guarani	2001	Obelisco
José de Alencar	Encarnación	2001	Obelisco
Machado de Assis	El alienista	2001	Obelisco
Paulo Coelho	El alquimista	2001	Planeta
Paulo Coelho	Brida	2001	Planeta
Paulo Coelho	Brida	2001	Planeta
Paulo Coelho	El demonio y la señorita Prym	2001	Planeta
Paulo Coelho	Manual del guerrero de la luz	2001	Planeta
Paulo Coelho	La quinta montaña	2001	Planeta
Paulo Coelho	Maktub	2001	Planeta de Agostini
Paulo Coelho	Manual del guerrero de la luz	2001	Planeta de Agostini
Paulo Coelho	El peregrino de Compostela	2001	Planeta de Agostini
Paulo Coelho	La quinta montaña	2001	Planeta de Agostini
Paulo Coelho	Verónica decide morir	2001	Planeta de Agostini
Luis Fernando Verissimo	El club de los ángeles	2001	Plaza y Janés
Luiz Alfredo García-Roza	Silencio de la lluvia	2001	Plaza y Janés
Ana Maria Machado	Siempre con amigos	2001	Santa María Ediciones SM
João Ubaldo Ribeiro	El hecho de la isla del pavo real	2001	Tusquets
Jorge Amado	Gabriela, clavo y canela	2002	Aleph

Clarice Lispector	Cuentos reunidos	2002	Alfaguara
Jorge Amado	Gabriela, clavo y canela	2002	Bibliotex
Jorge Amado	Gabriela, clavo y canela	2002	Círculo de lectores
Paulo Coelho	El demonio y la señorita Prym	2002	Círculo de lectores
Nélida Piñón	Sala de armas	2002	Debolsillo
Armando Freitas Filho	Toma de tierra	2002	DVD Ediciones
Jorge Amado	Los viejos marineros	2002	El país
Paulo Coelho	El alquimista	2002	Planeta
Paulo Coelho	El alquimista	2002	Planeta
Paulo Coelho	Brida	2002	Planeta
Paulo Coelho	A orillas del río Piedra me senté y lloré	2002	Planeta
Paulo Coelho	El peregrino de Compostela	2002	Planeta
Paulo Coelho	La quinta montaña	2002	Planeta
Paulo Coelho	Verónica decide morir	2002	Planeta
Paulo Coelho	El demonio y la señorita Prym	2002	Planeta de Agostini
Luiz Alfredo García-Roza	Viento del sudoeste	2002	Plaza y Janés
Clarice Lispector	Aprendizaje o el libro de los placeres	2002	Sabina Editorial
Ana Maria Machado	El juego del cambia cambia	2002	Santa María Ediciones SM
Vinicius de Moraes	Antología poética	2002	Visor
Milton Hatoum	Dos hermanos	2003	Akal
Paulo Coelho	El alquimista	2003	Círculo de lectores
Vinicius de Moraes	Para una niña con una flor	2003	Debolsillo
Vinicius de Moraes	Libro de sonetos	2003	Debolsillo
Lourenço Mutarelli	El doble de cinco	2003	Devir contenido
Ana Maria Machado	El misterio de la isla	2003	Everest

Ana Maria Machado	El pavo que abria y cerraba la cola	2003	Everest
Patricia Melo	Infierni	2003	Lumen
Paulo Coelho	El demonio y la señorita Prym	2003	Mediaset
Paulo Coelho	Maktub	2003	Mediaset
Paulo Coelho	Manual del guerrero de la luz	2003	Mediaset
Paulo Coelho	El peregrino de Compostela	2003	Mediaset
Paulo Coelho	La quinta montaña	2003	Mediaset
Paulo Coelho	Verónica decide morir	2003	Mediaset
Paulo Coelho	Brida	2003	Mediast
Paulo Coelho	El demonio y la señorita Prym	2003	Planeta
Paulo Coelho	Manual del guerrero de la luz	2003	Planeta
Paulo Coelho	Once minutos	2003	Planeta
Paulo Coelho	A orillas del rio Piedra me senté y lloré	2003	Planeta
Paulo Coelho	El peregrino de Compostela	2003	Planeta
Geraldino Brasil	Poemas útiles	2003	Pre-textos
Jorge Amado	Gabriela, clavo y canela	2003	Quinteto
Ana Maria Machado	El juego del cambia cambia	2003	Santa María Ediciones SM
Rubem fonseca	Secreciones, excrecione sy desatinos	2003	Seix Barral
Rubem fonseca	Bufo y spallanzani	2003	Seix Barral
Clarice lispector	La manzana en la oscuridad	2003	Siruela
Paulo Lins	Ciudad de Dios	2003	Tutsquets
Jorge Amado	Capitanes de la arena	2004	Aleph
Ana Maria Machado	De carta en carta	2004	Alfaguara
Ana Maria Machado	Un dia de lluvia	2004	Alfaguara
Miguel Sanches Neto	Ensayo sobre la lucidez	2004	Alfaguara

Marina Colasanti	Penélope manda recuerdos	2004	Anaya
Paulo Coelho	El alquimista	2004	Círculo de lectores
Paulo Coelho	El alquimista	2004	Círculo de lectores
Paulo Coelho	Viajes. Diario de reflexiones personales	2004	Círculo de lectores
Lourenço Mutarelli	El rey del ponto	2004	Devir contenido
Armando Freitas Filho	Numeral, nominal	2004	Ediciones 1984
Leticia Wierzchowski	La casa de las siete mujeres	2004	Ediciones B
Carlos Drummond de Andrade	El amor natural	2004	Hiperión
Paulo Coelho	El alquimista	2004	Mediaset
Mario de Andrade	Macunaima	2004	Octaedro
Paulo Coelho	El alquimista	2004	Planeta
Paulo Coelho	Brida	2004	Planeta
Paulo Coelho	El peregrino de Compostela	2004	Planeta
Miguel Sanches Neto	Llueve sobre mi infancia	2004	Poliedro
Frei Betto	Sabores y saberes de la vida	2004	PPC
Paulo Lins	Ciudad de Dios	2004	Quinteto
Caetano Veloso	Verdad tropical	2004	Salamandra
Clarice Lispector	Agua viva	2004	Siruela
Moacyr Scliar	El ejercito de un hombre solo	2004	Txalaparta
Moacyr Scliar	El ejercito de un hombre solo	2004	Txalaparta
Lya Luft	Pérdidas y ganancias	2005	Aguilar
Betty Mindlin	Relatos eróticos indígenas	2005	Aleph
Ana Maria Machado	¿Dónde está mi almohada?	2005	Alfaguara

Nélida Piñón	La republica de los sueños	2005	Alfaguara
Nélida Piñón	Voces del desierto	2005	Alfaguara
Paulo Coelho	El Zahir	2005	Círculo de lectores
Patricia Melo	Infierno	2005	Debolsillo
Leticia Wierzchowski	La casa de las siete mujeres	2005	Ediciones B
Leticia Wierzchowski	El pintor que escribia	2005	Ediciones B
Adolfo Caminha	Buen criollo	2005	Editorial Egales
Paulo Coelho	El alquimista	2005	Espasa
Nélida Piñón	El calor de las cosas y otros cuentos	2005	Fondo de cultura económica
Ricardo Lisias	Manta de estrellas	2005	OQO editora
Paulo Coelho	Brida	2005	Planeta
Paulo coelho	Maktub	2005	Planeta
Paulo Coelho	A orillas del rio Piedra me senté y lloré	2005	Planeta
Paulo Coelho	La quinta montaña	2005	Planeta
Paulo Coelho	El Zahir	2005	Planeta
Adolfo Caminha	Buen criollo	2005	Pre-textos
Raduan Nassar	Labor arcaica	2005	Punto de lectura
Paulo Coelho	El alquimista	2005	Sirpus
Orlando Paes	Angus	2005	Timun mas narrativa
Haroldo de Campos	Crisantempo	2006	Acantilado
Arnaldo Jabor	Amor es prosa, sexo es poesia	2006	Aguilar
Ferréz	Manual práctico del odio	2006	Aleph
Ferreira Gullar	Murmullos	2006	Bassarai
Ferreira Gullar	Murmullos	2006	Bassarai Ediciones

Heitor Carlos Cony	Casi unas memorias	2006	Bruguera
Carlos Drummond de Andrade	Sentimiento del mundo	2006	Hiperión
Jaime B Rosa	Antologia de poesia brasileña	2006	Huega y fierro
José de Alencar	Cinco minutos	2006	Luso-Española de Ediciones y Distribuciones
Dilea Frate	Historias para despertar	2006	Obelisco
Luiz Carlos Lisboa	El sonida del silencio	2006	Obelisco
Ana Cristina Cesar	Forma sin norma	2006	Olifante
Paulo Coelho	La bruja de Portobello	2006	Planeta
Paulo Coelho	El peregrino de Compostela	2006	Planeta
Paulo Coelho	Verónica decide morir	2006	Planeta
Paulo Coelho	Vida	2006	Planeta
Paulo Coelho	El Zahir	2006	Planeta
Ana Maria Machado	Antón Pirulero	2006	Planeta Oxford
Clarice Lispector	La ciudad sitiada	2006	Siruela
Clarice Lispector	La lámpara	2006	Siruela
Maria José Silveira	Eleanor Marx: hoja de Karl	2006	Txalaparta
Jorge Amado	Gabriela, clavo y canela	2007	Alianza
Rubem fonseca	Mandrake: la biblia y el bastón	2007	Belacqva de ediciones y publicaciones
Ruy Cámara	Cantos de otoño	2007	Belacqva de ediciones y publicaciones
Leticia Wierzchowski	El pintor que escribia	2007	Ediciones b
Mariana Brasil	El manuscrito de Sonia: una historia de prostitución, erotismo y amor	2007	Ediciones del bronce
Mariana Brasil	Manuscrito de sonia: una historia de prostitución, erotismo y amor	2007	Ediciones del bronce
Álvaro Alves de Faria	Antología	2007	Edifsa

Ana Maria Machado	Niña bonita	2007	Ekaré
Armando Freitas Filho	Rara mar	2007	Eumo editorial
Ana Maria Machado	¡Qué más quisiera!	2007	Everest
Luis Fernando Verissimo	Las mentiras que los hombres cuentan	2007	Ézaro
Ana Maria Machado	Constantino hace llover	2007	Luis Vives
Mario Quintana	Puntos suspensivos	2007	Papeles sueltos
Paulo Coelho	El alquimista	2007	Planeta
Paulo Coelho	Brida	2007	Planeta
Paulo Coelho	La bruja de Portobello	2007	Planeta
Paulo Coelho	Como el río que fluye	2007	Planeta
Paulo Coelho	Maktub	2007	Planeta
Paulo Coelho	Once minutos	2007	Planeta
Paulo Coelho	A orillas del río Piedra me senté y lloré	2007	Planeta
Paulo Coelho	El peregrino de Compostela	2007	Planeta
Paulo Coelho	La quinta montaña	2007	Planeta
Paulo Coelho	Verónica decide morir	2007	Planeta
Paulo Coelho	Vida	2007	Planeta
Ana Maria Machado	La abuelita aventurera	2007	Santa María Ediciones SM
Clarice Lispector	Aprendiendo a vivir y otras crónicas	2007	Siruela
Clarice Lispector	Para no olvidar: crónicas y otros textos	2007	Siruela
Cintia Moscovich	Dos iguales	2007	Tusquets
Carmen L. Oliveira	Extrañas flores banalísimas	2007	Vaso roto ediciones
Malba Tahan	El hombre que calculaba	2007	Verón
Clarice Lispector	La pasión según G.H	2008	Aleph

Ana Maria Machado	Mmm ¡qué rico está!	2008	Alfaguara
Maria Valeria Rezende	El vuelo de la ibis escarlata	2008	Alfaguara
Nélida Piñón	El aprendiz de Homero	2008	Alfaguara
Marina Colasanti	En el laberinto del viento	2008	Anaya
Pedro Bandeira	La drogra de la obediencia	2008	Anaya
Cintia Moscovich	Dos iguales	2008	Círculo de lectores
Paulo Coelho	El alquimista	2008	Círculo de lectores
Edgar Telles Ribeiro	La mesilla de noche	2008	Debolsillo
Leticia Wierzchowski	La casa de las siete mujeres	2008	Ediciones b
Luis Fernando Verissimo	Borges y los orangutanes eternos	2008	Ézaro
Luis Fernando Verissimo	Sexo en la cabeza	2008	Ézaro
Chico Buarque	Budapest	2008	Faktoria k de libros
Antonio Miranda	Del azul más distante	2008	Gonzáles Heredia y de Oñate
Ruy Castro	Rio de janeiro, carnaval de fuego	2008	Herce editores
Euclides da cunha	Canudo: diario de una expedición	2008	Krk ediciones
Aluisio Azevedo	Mulato	2008	Machado Grupo de Distribucion
Paulo Coelho	El alquimista	2008	Planeta
Paulo Coelho	Como el rio que fluye	2008	Planeta
Paulo Coelho	El demonio y la señorita Prym	2008	Planeta
Paulo Coelho	El Zahir	2008	Planeta
Malba Tahan	El hombre que calculaba	2008	RBA
Clarice Lispector	La mujer que mató a los peces	2008	Sabina
Clarice Lispector	La vida íntima de Laura	2008	Sabina

Clarice Lispector	El conejo que sabía pensar	2008	Sabina Editorial
Ana Maria Machado	Un día de estos	2008	Santa María Ediciones SM
Lygia Bojunga Nunes	El abrazo	2008	Santa María Ediciones SM
Lygia Bojunga Nunes	Angélica	2008	Santa María Ediciones SM
Lygia Bojunga Nunes	El bolso amarillo	2008	Santa María Ediciones SM
Lygia Bojunga Nunes	Los compañeros	2008	Santa María Ediciones SM
Lygia Bojunga Nunes	Hecho a mano	2008	Santa María Ediciones SM
Lygia Bojunga Nunes	Zapatos de tacón	2008	Santa María Ediciones SM
Machado de Assis	Crónicas escogidas	2008	Sexto piso
Paulo Coelho	El alquimista	2008	Sirpus
Clarice Lispector	Correo femenino	2008	Siruela
Clarice Lispector	Cuentos reunidos	2008	Siruela
Rubem fonseca	El gran arte	2008	Txalaparta
Lima Barreto	Recuerdos del escribano isaias caminha	2008	Universidad del País Vasco
João Guimarães Rosa	Gran sertón: veredas	2009	Adriana Hidalgo
Tatiana Salem Levy	La llave de Esmirna	2009	Aleph
Ana Maria Machado	Palabra de honor	2009	Alfaguara
Nélida Piñón	Corazón andariego	2009	Alfaguara
Jorge Amado	Cacao	2009	Alianza
Jorge Amado	Capitanes de la arena	2009	Alianza
Jorge Amado	Doña Flor y sus dos maridos	2009	Alianza
Jorge Amado	Gabriela, clavo y canela	2009	Alianza

Jorge Amado	Sudor	2009	Alianza
Jorge Amado	Tienda de los milagros	2009	Alianza
Ana Maria Machado	¡Menuda fiesta!	2009	Anaya
Ledo Ivo	La aldea de sal	2009	Calambur
Paulo Coelho	El vencedor está solo	2009	Círculo de lectores
Cecilia Meireles	Cánticos	2009	Ediciones idea
Cecilia Meireles	Cánticos	2009	Ediciones idea
Ana Maria Machado	Jararaca, Perereca y Titirica	2009	Ekaré
Ana Maria Machado	Jararaca, Perereca y Titirica	2009	Ekaré
Machado de Assis	El alienista	2009	Eneida editorial
Ana Maria Machado	Señora de los mares	2009	Everest
Ziraldo Alves Pinto	Ziraldo, humor de Brasil	2009	Fundación General de la Universidad de Alcalá
Machado de Assis	El alienista	2009	Menoscuarto ediciones
Paulo Coelho	Como el río que fluye	2009	Planeta
Paulo Coelho	Once minutos	2009	Planeta
Rubem fonseca	El cobrador	2009	RBA
Clarice Lispector	Como nacieron las estrellas: doce leyendas brasileñas	2009	Sabina Editorial
Bartolomeu Campos de Queiros	Tiempo de vuelo	2009	Santa María Ediciones SM
Ivan Jaf	Torbellino en cacapa	2009	Santa María Ediciones SM
Moacyr Scliar	Abc del mundo judío	2009	Santa María Ediciones SM
Clarice Lispector	Donde se enseñará a ser feliz y otros escritos	2009	Siruela
Elizabeth Bishop	Una antología de poesía brasileña	2009	Vaso roto ediciones
Ledo Ivo	Rumor nocturno	2009	Vaso roto ediciones
Claudio Aguiar	El rey de los bandidos	2009	Verbum
Bernardo Carvalho	Aberración	2010	451 editores

Clarice Lispector	Descubrimientos	2010	Adriana Hidalgo
Jorge Amado	Doña Flor y sus dos maridos	2010	Alianza
Jorge Amado	Gabriela, clavo y canela	2010	Alianza
Paulo Coelho	El peregrino de Compostela	2010	Círculo de lectores
Ilan Brenman	Fiesta de cumpleaños	2010	Diego Pun ediciones
Ilan Brenman	¿Qué cabe en un libro?	2010	Diego Pun ediciones
Machado de Assís	Memorias póstumas de Bras de Cuba	2010	Eneida editorial
Jorge Amado	Pastores en la noche	2010	Lumen
Gilberto Freyre	Casa grande y senzala	2010	Marcial Pons Ediciones de Historia
Machado de Assis	El alienista	2010	Muamba fina
Sant'Anna et al	Antología de poetas brasileiros actuales	2010	Paralelo sur ediciones
Paulo Coelho	El alquimista	2010	Planeta
Paulo Coelho	Amor	2010	Planeta
Paulo Coelho	La bruja de Portobello	2010	Planeta
Paulo Coelho	Maktub	2010	Planeta
Paulo Coelho	Once minutos	2010	Planeta
Paulo Coelho	El peregrino de Compostela	2010	Planeta
Paulo Coelho	Valquirias	2010	Planeta
Paulo Coelho	Valquirias	2010	Planeta
Paulo Coelho	El vencedor está solo	2010	Planeta
Paulo Coelho	El Zahir	2010	Planeta
Frei Betto	Increíble sonido de la tuba	2010	Santa María Ediciones SM
Lygia Bojunga Nunes	Clase de inglés	2010	Santa María Ediciones SM
Lygia Bojunga Nunes	Libro, un encuentro	2010	Santa María Ediciones SM

Lygia Bojunga Nunes	Mi amigo el pintor	2010	Santa María Ediciones SM
Clarice Lispector	Aprendizaje o el libro de los placeres	2010	Siruela
Clarice Lispector	Queridas mías	2010	Siruela
Ledo Ivo	Plenilunio	2010	Vaso roto ediciones
Arnaldo Jabor	Amor es prosa sexo es poesía	2011	Aguilar
João Anzanello Carrascosa	El volumen del silencio: cuentos escogidos	2011	Baile del sol
João do Rio	El alma encantadora de las calles	2011	Ediciones Ambulantes
Adriana Schlittler	Crueldades afines	2011	Ediciones huida
Marina Colasanti	Clasificados y no tanto	2011	El jinete azul
Marina Colasanti; sean mackaoui	Clasificados y no tanto	2011	El jinete azul
Ana Maria Machado	Constantino hace llover	2011	Luis Vives
Ana Maria Machado	El maravilloso puente de mi hermano	2011	Luis Vives
Paulo Coelho	El Aleph	2011	Planeta
Paulo Coelho	Manual del guerrero de la luz	2011	Planeta
Paulo Coelho	Once minutos	2011	Planeta
Paulo Coelho	El vencedor está solo	2011	Planeta
Julio Cesar Ribeiro	Hacer suceder	2011	Plataforma editorial
Machado de Assis	Cuentos de madurez	2011	pre-textos
Autran Dourado	La barca de los hombres	2011	RBA
Rubem fonseca	Agosto	2011	RBA
Chico Buarque	Leche derramada	2011	Salamandra
Paulo Coelho	Brida	2011	Sant Jordi asociados
Paulo Coelho	El camino del arca	2011	Sant Jordi asociados

Lygia Bojunga Nunes	Creando a Ana Paz	2011	Santa María Ediciones SM
Machado de assis	La mano y el guante	2011	Siete mares
Clarice Lispector	Sólo para mujeres: consejos, recetas y secretos	2011	Siruela
Frei Betto	El día de Angelo	2011	Txalaparta
Maria José Silveira	Eleanor Marx: hija de Karl	2011	Txalaparta
Rubem fonseca	El gran arte	2011	Txalaparta
Ledo Ivo	Calima	2011	Vaso roto ediciones
Altair Martins	La pared en la oscuridad	2012	Adriana Hidalgo
Ana Maria Machado	De carta en carta	2012	Alfaguara
Ana Maria Machado	Palabra de honor	2012	Alfaguara
Marcelo Ferroni	Método práctico de la guerrilla	2012	Alfaguara
Ilan Brenman	Los animales también se tiran pedos	2012	Algar
Machado de assis	Memorias póstumas de Bras de Cuba	2012	Alianza
Ana Cristina Cesar	Medianoche mediodia	2012	Amargord
Pedro Bandeira	La drogra de la obediencia	2012	Anaya
José Mauro de Vasconcelos	Mi planta de naranja lima	2012	Círculo de lectores
Paulo Coelho	El Aleph	2012	Círculo de lectores
Paulo Coelho	El alquimista	2012	Círculo de lectores
Alberto Beuttenmüller	La profecía maya: ¿estamos ante el momento más importante en la historia de la humanidad?	2012	Edaf
Antônio de Castro Alves	Escravos	2012	Ediciones Ambulantes
Machado de Assis	Trío en Lá menor	2012	Ediciones Ambulantes
Otávio Júnior	Biblioteca favela	2012	Ediciones Ambulantes
Cristiane Grando	Embriagate	2012	Ediciones en huída

Ledo Ivo	Nueve sonetos brasil	2012	Estampa ediciones
Everardo Norões	Poemas y cuentos	2012	Gol Corzo Jordi
João Paulo Cuenca	El único final feliz para una historia de amor es un accidente	2012	Lengua de trapo
Ana Maria Machado	Constantino hace llover	2012	Luis Vives
Ana Maria Machado	El maravilloso puente de mi hermano	2012	Luis Vives
Augusto dos Anjos	Yo: antología breve	2012	Olifante
Paulo Coelho	Brida	2012	Planeta
Paulo Coelho	La bruja de Portobello	2012	Planeta
Paulo Coelho	El demonio y la señorita Prym	2012	Planeta
Paulo Coelho	Maktub	2012	Planeta
Paulo Coelho	Manual del guerrero de la luz	2012	Planeta
Paulo Coelho	El manuscrito encontrado en Accra	2012	Planeta
Paulo Coelho	A orillas del rio Piedra me senté y lloré	2012	Planeta
Paulo Coelho	El peregrino de Compostela	2012	Planeta
Paulo Coelho	La quinta montaña	2012	Planeta
Paulo Coelho	El vencedor está solo	2012	Planeta
Paulo Coelho	Verónica decide morir	2012	Planeta
Paulo Coelho	El Zahir	2012	Planeta
Moacyr Scilar	Los leopardos de Kafka	2012	Rayo Verde
Rubens Figueiredo	Pasajero del final del dia	2012	Rayo Verde
Paulo Coelho	El libro de los manuales	2012	Sant Jordi asociados
Lygia Bojunga Nunes	Paisaje	2012	Santa María Ediciones SM
Clarice Lispector	La hora de la estrella	2012	Siruela
Ronaldo wrobel	Traduciendo a Hannah	2012	Siruela
Ledo Ivo	Estacioó final: antología	2012	Valparaíso ediciones

Ledo Ivo	Nido de serpientes	2012	Vaso roto ediciones
José Javier Villareal	Antología: la poesia del siglo xx en brasil	2012	Visor
Ana Maria Machado	Sol tropical de la libertad	2013	Alfaga
Ana Maria Machado	Sol tropical de la libertad	2013	Alfaguara
Nélida Piñón	Libro de horas	2013	Alfaguara
Nélida Piñón	La republica de los sueños	2013	Alfaguara
Ilan Brenman	¡Mamiii!	2013	Algar
Jorge Amado	Bahia de todos los santos	2013	Altair
Haroldo de Campos	Entremilenios	2013	Amargord
Ilan Brenman	¡Mamaaa!	2013	Animalibres
Francisco Azevedo	Arroz de palma	2013	Círculo de lectores
Paulo Coelho	El manuscrito encontrado en Accra	2013	Círculo de lectores
Marina Colasanti	Cuentos de amor rasgados	2013	Diego Pun ediciones
Carlitos Aberto Moreira da Silva	Capoeira contada ao pé do ouvido	2013	Ediciones Ambulantes
Lima Barreto	El cementerio de los vivos	2013	Ediciones Ambulantes
Santiago Nazarian	Masticando humanos: una novela psicdelica	2013	Ediciones Ambulantes
Francisco Azevedo	Arroz de palma	2013	Espasa
Ana Maria Machado	Bisa bea bisa bel	2013	Galaxia
Arnaldo Antunes	Instanto: antología poética	2013	Kriller 71
Paulo Leminski	Yo iba a ser Homero	2013	Kriller 71
Michel Laub	Diario de la caída	2013	literatura random house
Ana Maria Machado	El maravilloso puente de mi hermano	2013	Luis Vives
Erico Verissimo	El tiempo y el viento	2013	Machado Grupo de Distribución
Paulo Coelho	El manuscrito encontrado en Accra	2013	Planeta

Ledo Ivo	Aurora	2013	pre-textos
Bernardo Kucinski	La tres muertes de K	2013	Rayo verde editorial
Bernardo Kucinski	Las tres muertes de k	2013	Rayo verde editorial
Chico Buarque	Budapest	2013	Salamandra
Chico Buarque	Leche derramada	2013	Salamandra
Paulo Coelho	El don supremo	2013	Sant Jordi asociados
Paulo Coelho	El manuscrito encontrado en Accra	2013	Sant Jordi asociados
Lygia Bojunga Nunes	La cama	2013	Santa María Ediciones SM
Rodrigo de Souza Leao	Todos los perros son azules	2013	Sexto piso
Clarice Lispector	Agua viva	2013	Siruela
Clarice Lispector	Cuentos reunidos	2013	Siruela
Clarice Lispector	La pasión según G.H	2013	Siruela
Rafael Cardoso	Dieciseis mujeres	2013	Siruela
Marcelino Freire	Nuestros huesos	2014	Adriana Hidalgo
Ricardo Lisias	El libro de los mandarines	2014	Adriana Hidalgo
Sergio Rodrigues	El regate	2014	Anagrama
Nélida Piñón	La republica de los sueños	2014	Círculo de lectores
Paulo Coelho	Adulterio	2014	Círculo de lectores
Ana Maria Machado	Amanda, con cien pies anda	2014	Everest
Ana Maria Machado	Gente muy diferente	2014	Everest
Ana Maria Machado	¡Qué más quisiera!	2014	Everest
Manoel Ricardo de Lima	Cuando todos los accidentes suceden	2014	Kriller 71
Marcos Siscar	La mitad del arte	2014	Kriller 71
Ricardo domeneck	Ciclo del amante sustituible	2014	Kriller 71

José Mauro de Vasconcelos	Mi planta de naranja lima	2014	Libros del asteroide
José Mauro de Vasconcelos	Vamos a calentar el sol	2014	Libros del asteroide
Daniel Galera	Barba empapada de sangre	2014	Literatura random house
Daniel Galera	Latinoamérica criminal	2014	Literatura Random House
Ilan Brenman	¡Papá es mío!	2014	Luis Vives
Paula Pimenta	Te lo diré con una canción	2014	Montena
Goimar Dantas	Estrellas como palomitas y otros descubrimientos	2014	Octaedro
Lucía Fidalgo	El día que mi abuela envejeció	2014	Octaedro
Sandra Pina	Corazones, caras y besos	2014	Octaedro
Paulo Coelho	Adulterio	2014	Planeta
Sergio Klein	El orden de las cosas: poemas escogidos	2014	Pre-textos
Sergio Klein	Un esqueleto inquiero	2014	Pre-textos
Paulo Coelho	Adulterio	2014	Sant Jordi asociados
Paulo Coelho	El Aleph	2014	Sant Jordi asociados
Paulo Coelho	El alquimista	2014	Sant Jordi asociados
Paulo Coelho	La bruja de Portobello	2014	Sant Jordi asociados
Paulo Coelho	Como el río que fluye	2014	Sant Jordi asociados
Paulo Coelho	Cuentos de Navidad	2014	Sant Jordi asociados
Paulo Coelho	El demonio y la señorita Prym	2014	Sant Jordi asociados
Paulo Coelho	Maktub	2014	Sant Jordi asociados
Paulo Coelho	Manual del guerrero de la luz	2014	Sant Jordi asociados
Paulo Coelho	El manuscrito encontrado en Accra	2014	Sant Jordi asociados
Paulo Coelho	Once minutos	2014	Sant Jordi asociados

Paulo Coelho	A orillas del río Piedra me senté y lloré	2014	Sant Jordi asociados
Paulo Coelho	El peregrino de Compostela	2014	Sant Jordi asociados
Paulo Coelho	La quinta montaña	2014	Sant Jordi asociados
Paulo Coelho	Valquirias	2014	Sant Jordi asociados
Paulo Coelho	El vencedor está solo	2014	Sant Jordi asociados
Paulo Coelho	Verónica decide morir	2014	Sant Jordi asociados
Paulo Coelho	El Zahir	2014	Sant Jordi asociados
Paulo Coelho	El Zahir	2014	Sant Jordi asociados
Ana Maria Machado	Siempre con amigos	2014	Santa María Ediciones SM
Clarice Lispector	Aprendizaje o el libro de los placeres	2014	Siruela
Clarice Lispector	La hora de la estrella	2014	Siruela
Clarice Lispector	La manzana en la oscuridad	2014	Siruela
Carlos Drummond de Andrade	Antología	2014	Susa
Ledo Ivo	La muerte de Brasil	2014	Vaso roto ediciones
Frei Betto	Corrupción en la tradición política: mentalidades coloniales y relaciones jerárquicas. Una mirada desde América Latina	2014	Verbo Divino
Ronaldo Correia de Brito	Estuve allá fuera	2015	Adriana Hidalgo
Nélida Piñón	La camisa del marido	2015	Alfaguara
Diogo Mainardi	La caída: memorias de un padre en 424 pasos	2015	Anagrama
Carol Bensimon	Todos adorábamos a los cowboys	2015	Continta me tienes (Errementari)
Marcelo Aouila Lacerda	Cuidado con los huevos	2015	Ediciones Ambulantes
Álvaro Alves de Faria	Motivos ajenos: residuos	2015	Ediciones Linteo
Fernando Vilela	Los héroes del tsunami	2015	Ekaré

Ana Maria Machado	El misterio de la isla	2015	Everest
Adriana Schlittler	El péndulo	2015	Harpo Libros
Carol Rossetti	Mujeres	2015	Kailas editora
Carlito Azevedo	Monodrama	2015	Kriller 71
Luca Argel	Me olvidé de fijar el grafito	2015	Kriller 71
Marilia García	Error geográfico: entre resistores	2015	Kriller 71
Ana Maria Machado	Un dia de estos	2015	Libervox
Ana Maria Machado	El domador de monstruos	2015	Libervox
Sousandrade	El infierno de Wall Street	2015	Libros de la resistencia
Chico Buarque	El hermano alemán	2015	Literatura Random House
Raphael Montes	Dias perfeitos	2015	Literatura Random House
Ilan Brenman	La sabiduría del califa	2015	Luis Vives
Evandro Affonso de Rotterdam	El mendigo que sabia de memoria los adagios de erasmo de rotterdam	2015	Maresia Libros
Leila Ferreira	El arte de ser leve	2015	Maresia Libros
Marçal Aquino	Yo recibiría las peores noticias de tus lindos labios	2015	Maresia Libros
Marcos Peres	El evangelio según Hitler	2015	Maresia Libros
Paulo Coelho	Adulterio	2015	Planeta
Paulo Coelho	La bruja de Portobello	2015	Planeta
Paulo Coelho	El don supremo	2015	Planeta
Paulo Coelho	El manuscrito encontrado en Accra	2015	Planeta
Paulo Coelho	A orillas del rio Piedra me senté y lloré	2015	Planeta
Paulo Coelho	La quinta montaña	2015	Planeta
Paulo Coelho	Valquirias	2015	Planeta
Antonio José da Silva Coutinho	Obras del diablito de la mano agujereada	2015	Riopiedras ediciones

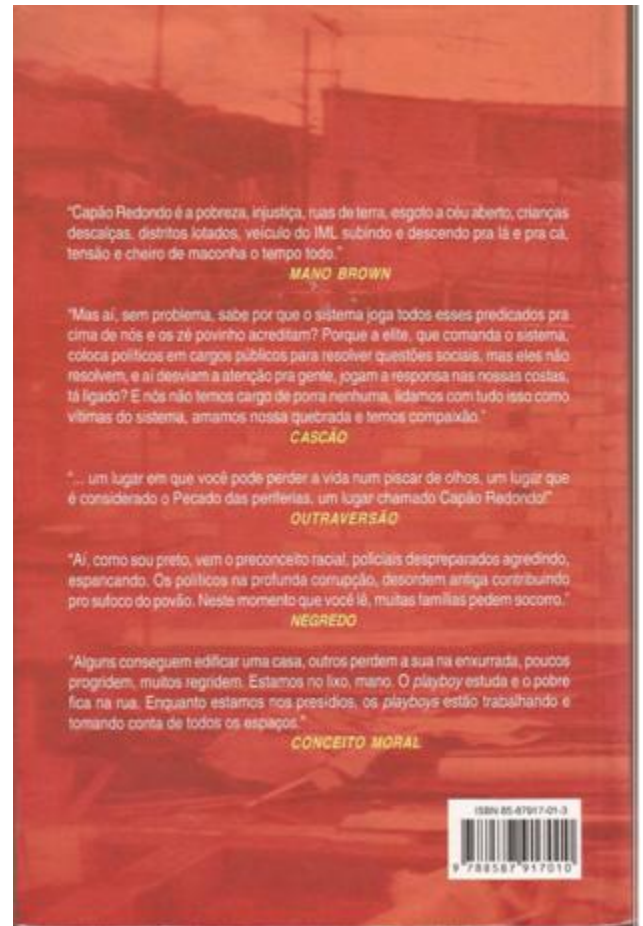
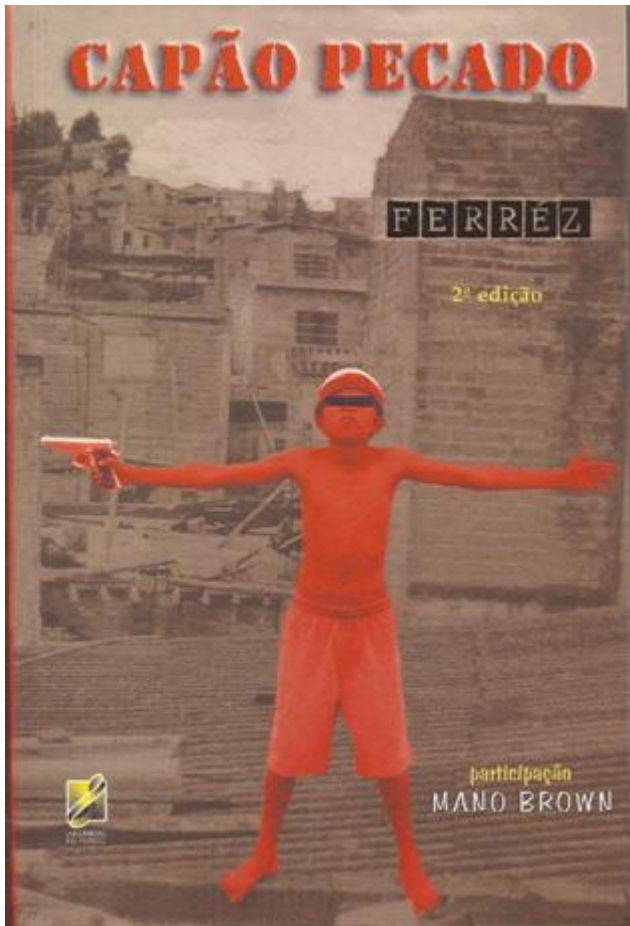
Paulo Coelho	El alquimista	2015	Sant Jordi asociados
Paulo Coelho	Manual del guerrero de la luz	2015	Sant Jordi asociados
Paulo Coelho	Once minutos	2015	Sant Jordi asociados
Paulo Coelho	El peregrino de Compostela	2015	Sant Jordi asociados
Paulo Coelho	Verónica decide morir	2015	Sant Jordi asociados
Ana Maria Machado	El domador de monstruos	2015	Santa María Ediciones SM
Ana Maria Machado	Siempre con amigos	2015	Santa María Ediciones SM
Raduan Nassar	Un vaso de cólera	2015	Sexto piso
Clarice Lispector	Aprendizaje o el libro de los placeres	2015	Siruela
Clarice Lispector	Cerca del corazón salvaje	2015	Siruela
Clarice Lispector	Cuentos reunidos	2015	Siruela
Clarice Lispector	La hora de la estrella	2015	Siruela
Ledo Ivo	Relámpago	2015	Valparaiso ediciones
	¿Qué será de ti? Poesía joven de Brasil	2015	Vaso roto ediciones
Laura Erber	Ardillas de Pavlov	2016	Adriana Hidalgo
Fernanda Torres	Fin	2016	Alfaguara
Jorge Amado	Capitanes de la arena	2016	Alianza
Jorge Amado	Doña Flor y sus dos maridos	2016	Alianza
Jorge Amado	Gabriela, clavo y canela	2016	Alianza
Jorge Amado	Tienda de los milagros	2016	Alianza
Antonio Xerxenesky	Arena en los dientes	2016	Continta me tienes
Carol Bensimon	Billar debajo del agua	2016	Continta me tienes
Ana Maria Machado	Bisa bea bisa bel	2016	Galaxia
Frei Betto	El oro perdido de los Arienim	2016	Hoja de Lata
Angélica Freitas	Un útero es del tamaño de un puño	2016	Kriller 71

Carlos Henrique Schoeder	Las fantasías electivas	2016	Maresia Libros
Marcelo Ferroni	Tras las paredes, mi amor, los esclavos con contemplan	2016	Maresia Libros
Paula Gicovate	Este es un libro sobre amor	2016	Maresia Libros
	Rio noir	2016	Maresia Libros
Abrahim Baze	La amazonia en las curvas del tiempo	2016	Mirada Malva
Paulo Coelho	El Aleph	2016	Planeta
Paulo Coelho	La espía	2016	Planeta
Paulo Coelho	Manual del guerrero de la luz	2016	Planeta
Paulo Coelho	La espía	2016	Sant Jordi asociados
Ana Maria Machado	La abuelita aventurera	2016	Santa María Ediciones SM
Fabricio Carpinejar	¡La jirafa es mía!	2016	Santa María Ediciones SM
Ana Maria Machado	¿Dónde está mi almohada?	2016	Santillana
Clarice Lispector	Agua viva	2016	Siruela
Clarice Lispector	La ciudad sitiada	2016	Siruela
Clarice Lispector	La ciudad sitiada	2016	Siruela
Clarice Lispector	Donde se enseñará a ser feliz	2016	Siruela
Clarice lispector	La manzana en la oscuridad	2016	Siruela
Clarice Lispector	La pasión según G.H	2016	Siruela
Clarice Lispector	Un soplo de vida	2016	Siruela
Luis Geisler	Quizá	2016	Siruela
Débora Almeida	Siete vientos	2017	Ediciones Ambulantes
Eric Nepomuceno	Bangladesh, tal vez	2017	Ediciones Ambulantes
João do Rio	Vida vertiginosa	2017	Ediciones Ambulantes
Betty Milan	La madre eterna	2017	Maresia Libros

Paulo Coelho	El alquimista	2017	Planeta
Paulo Coelho	Brida	2017	Planeta
Machado de assis	Cuentos	2017	Popular
Paulo Coelho	Cuentos de Navidad	2017	Sant Jordi asociados
Paulo Coelho	La espia	2017	Sant Jordi asociados
Ana Maria Machado	¡Menudo lio!	2017	Santillana
Machado de Assis	Memorias póstumas de Bras de Cuba	2017	Sexto piso
Ana Paula Maia	De ganados y hombres	2017	Siruela
Clarice Lispector	La lámpara	2017	Siruela
Ilan Brenman	El sapo y los niños	2017	Takatuka
Ilan Brenman	¿Jugamos?	2018	Algar
Ilan Brenman	El libro de las princesas que también se tiran pedos	2018	Algar
Ilan Brenman	La niña huracán y el niño esponja	2018	Algar
Ilan Brenman	Las princesas también se tirán pedos	2018	Algar
Ilan Brenman	La cicatriz	2018	Algar
Jorge Amado	Capitanes de la arena	2018	Alianza
Jorge Amado	De cómo los turcos descubrieron america	2018	Alianza
Jorge Amado	Tereza Batista cansada de guerra	2018	Alianza
Jorge Amado	Tienda de los milagros	2018	Alianza
Machado de Assis	Memorias póstumas de Bras de Cuba	2018	Alianza
Ana Maria Machado	Algunos miedos	2018	Anaya
Ana Maria Machado	Aunque parezca mentira	2018	Anaya
Mario de Andrade	Federico Paciencia	2018	Asociación Cultural de Amistades Particulares
Mel Duarte	Negra desnuda cruda	2018	Ediciones Ambulantes
Ilan Brenman	¡Abuela, deja de hacer fotos"	2018	Luis Vives

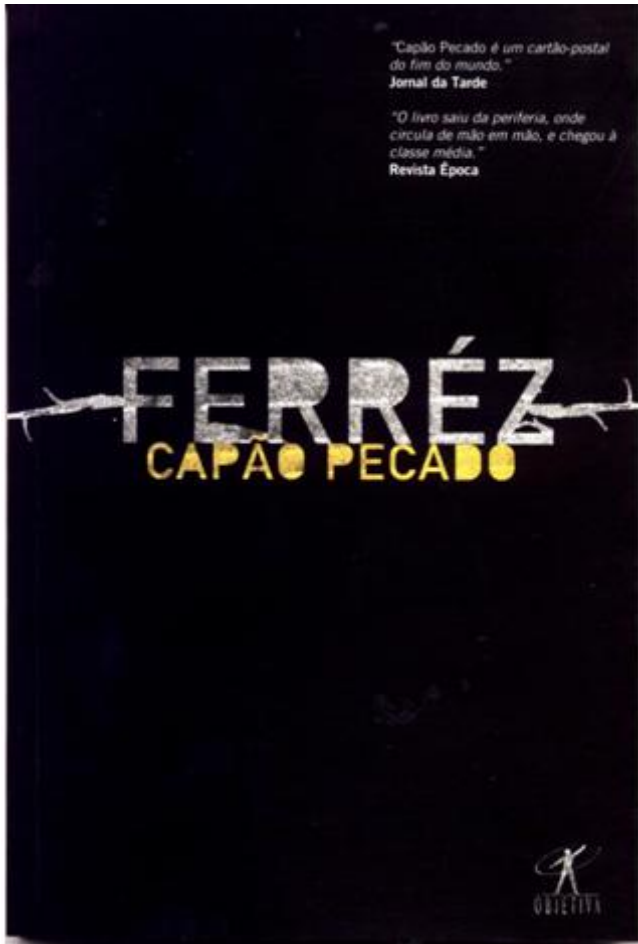
Ilan Brenman	¿Quién ha soplado mis velas?	2018	Luis Vives
Paulo Coelho	El alquimista	2018	Planeta
Paulo Coelho	Hippie	2018	Planeta
Paulo Coelho	El peregrino de Compostela	2018	Planeta
Paulo Coelho	Adulterio	2018	Sant Jordi asociados
Paulo Coelho	Hippie	2018	Sant Jordi asociados
Ana Maria Machado	Siempre con amigos	2018	Santa María Ediciones SM
Raduan Nassar	Labranza arcaica	2018	Sexto piso
Clarice Lispector	Aprendiendo a vivir	2018	Siruela

Anexo 2: Portada y contraportada de Capão Pecado (Labortexto)



(Imagen de archivo propio)

Anexo 3. Portada y contraportada de *Capão Pecado* (Objetiva)



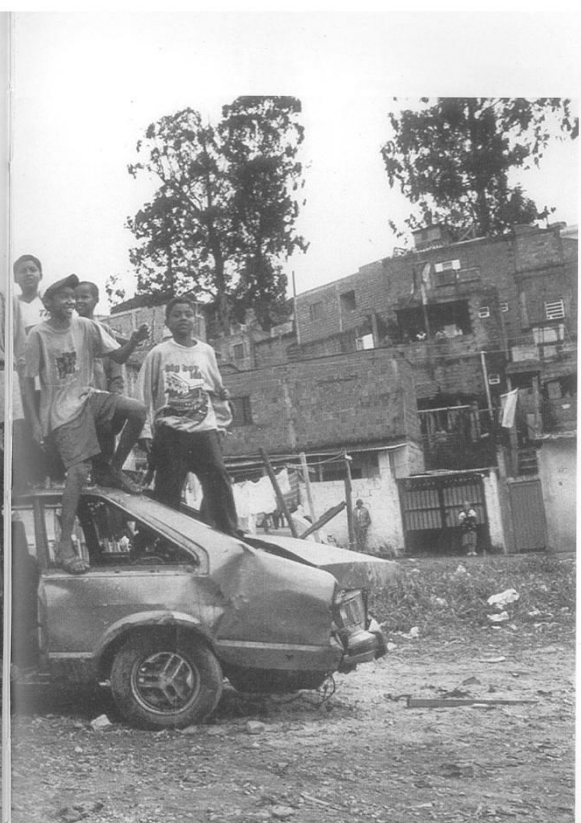
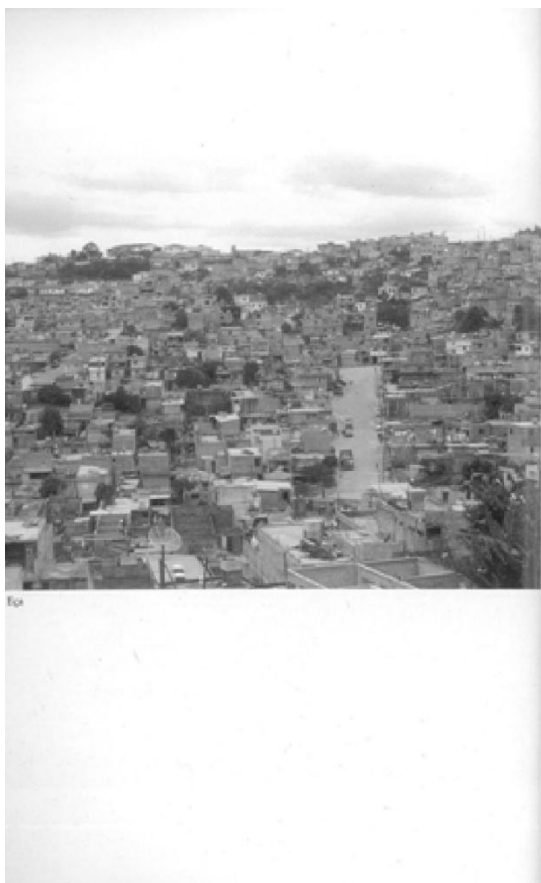
(Imagen de archivo propio)

Anexo 4. Foto de Ferréz en *Capão Pecado*(Labortexto)



(Imagen de archivo propio)

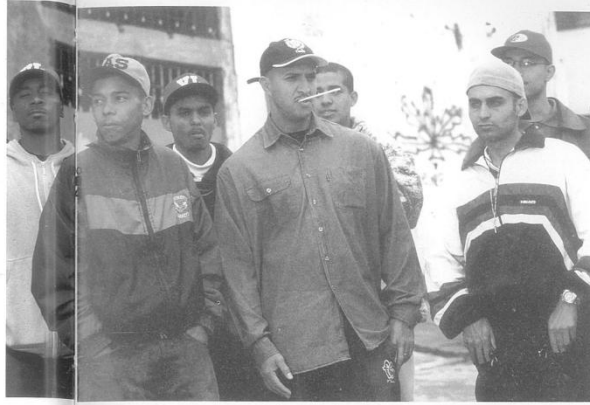
Anexo 5. Fotos de *Capão Pecado*(Labortexto): favela Capão Redondo, Ferréz y sus habitantes



Capão Redondo é Vida Loka...
A quebrada dos Guerreros de Fé.



Teresa Eça



Edu Lopes



OSANIR CES

Teresa Eça



Edu Lopes



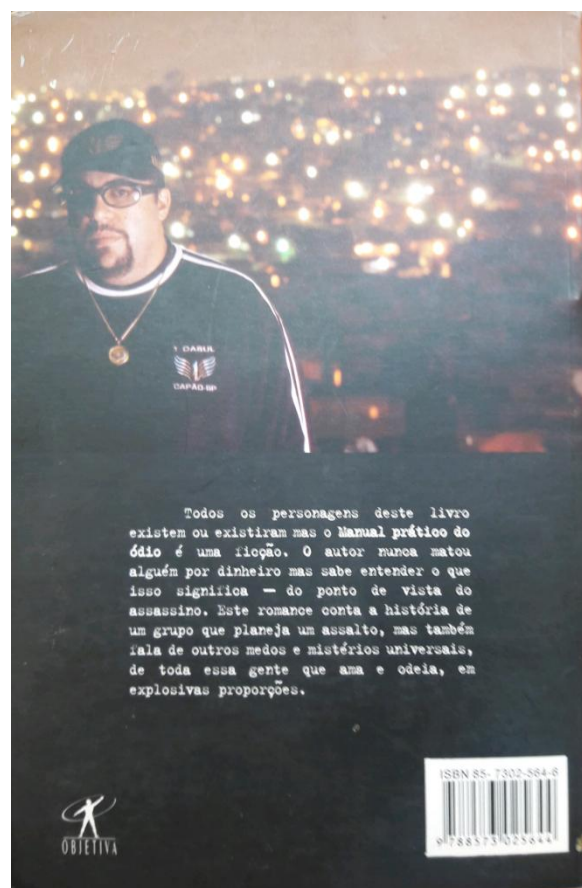
Teresa Eça

(Imágenes de archivo próprio)

Anexo 6. Portada de *Manual práctico del odio* (Objetiva)

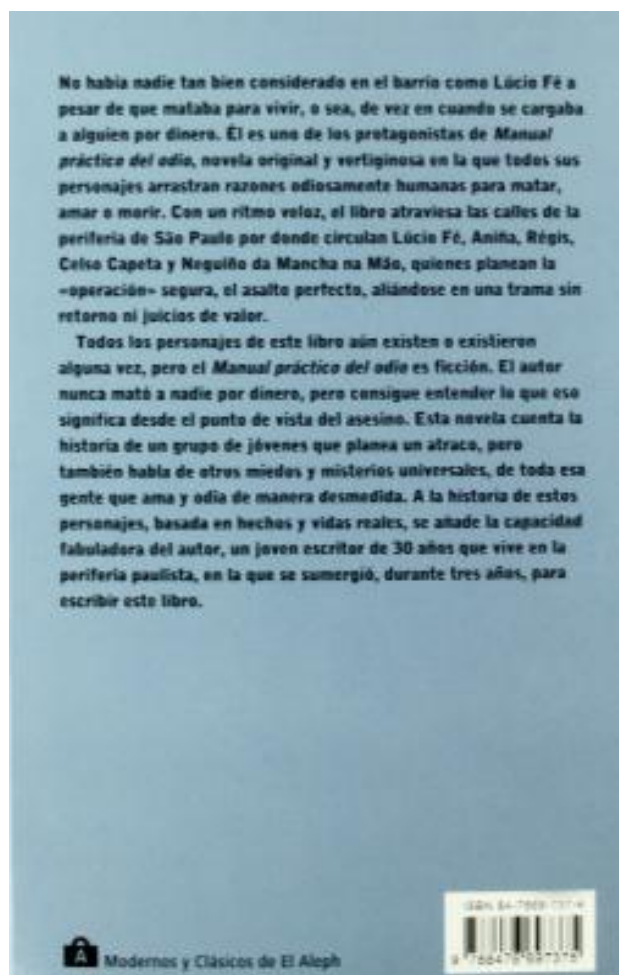
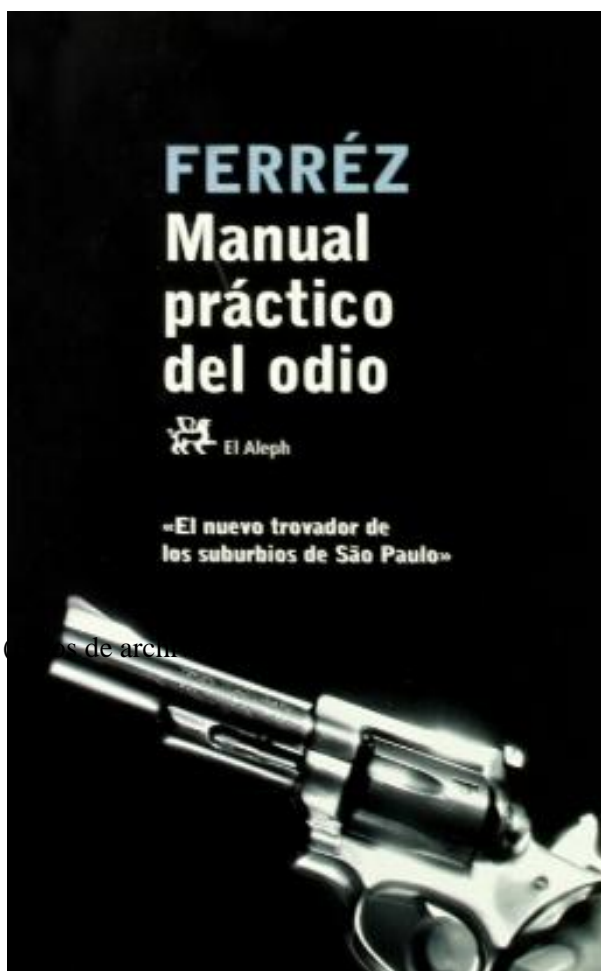


(Fotos de archivo propio)

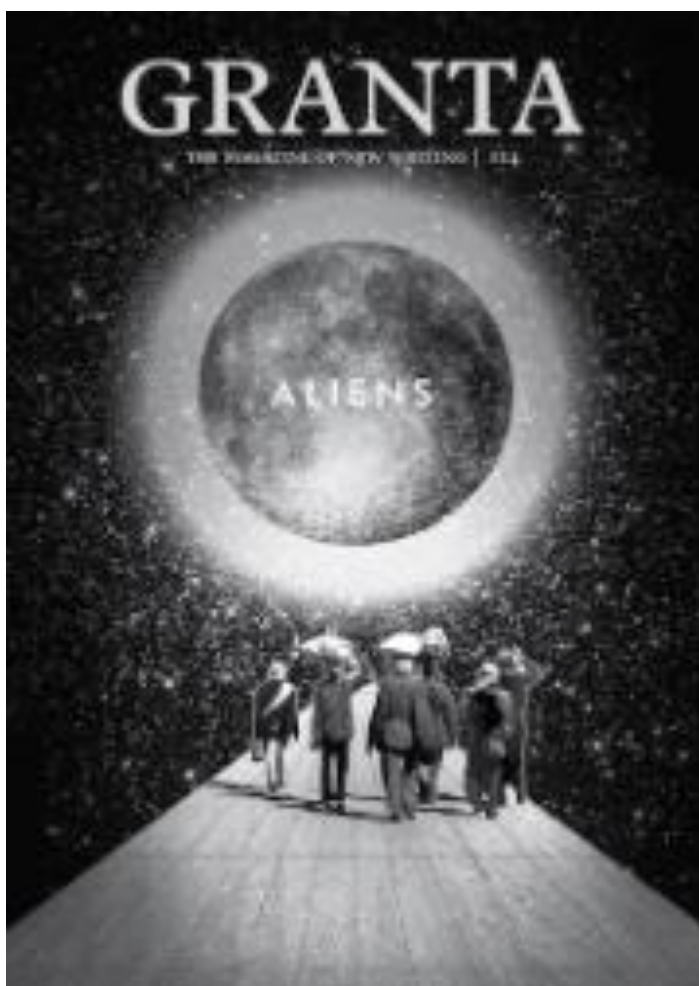


“Todos os personagens deste livro existem ou existiram mas o Manual práctico do ódio é uma ficção. O autor nunca matou alguém por dinheiro mas sabe entender o que isso significa — do ponto de vista do assassino. Este romance conta a história de um grupo que planeja um assalto, mas também fala de outros medos e mistérios universais, de toda essa gente que ama e odeia, em explosivas proporções.

Anexo 7. Portada y contraportada de *Manual práctico del odio* (Aleph)

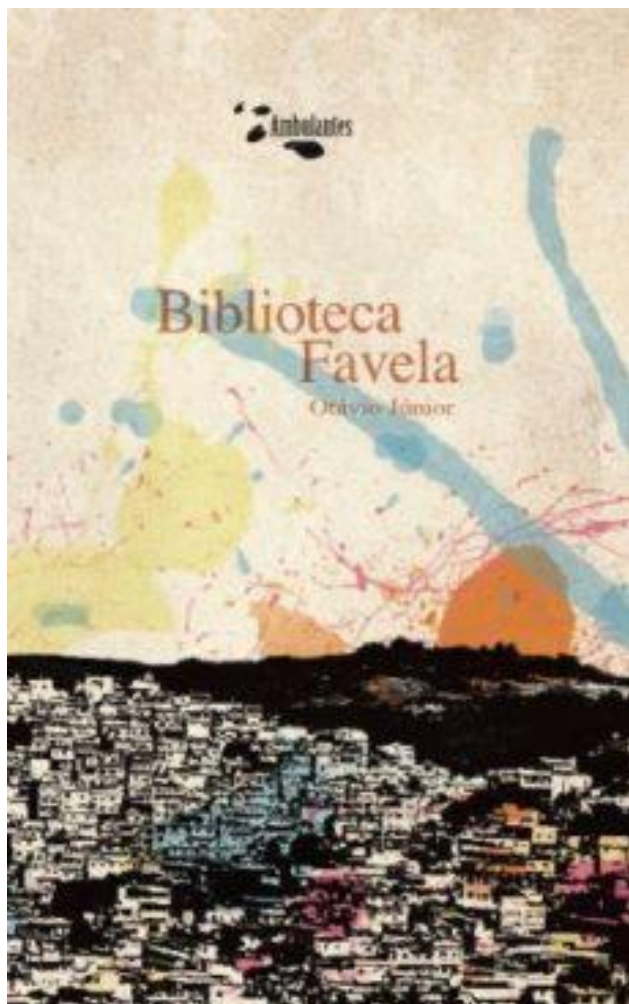


Anexo 8. Tomo 114 de *Granta*: "Aliens"



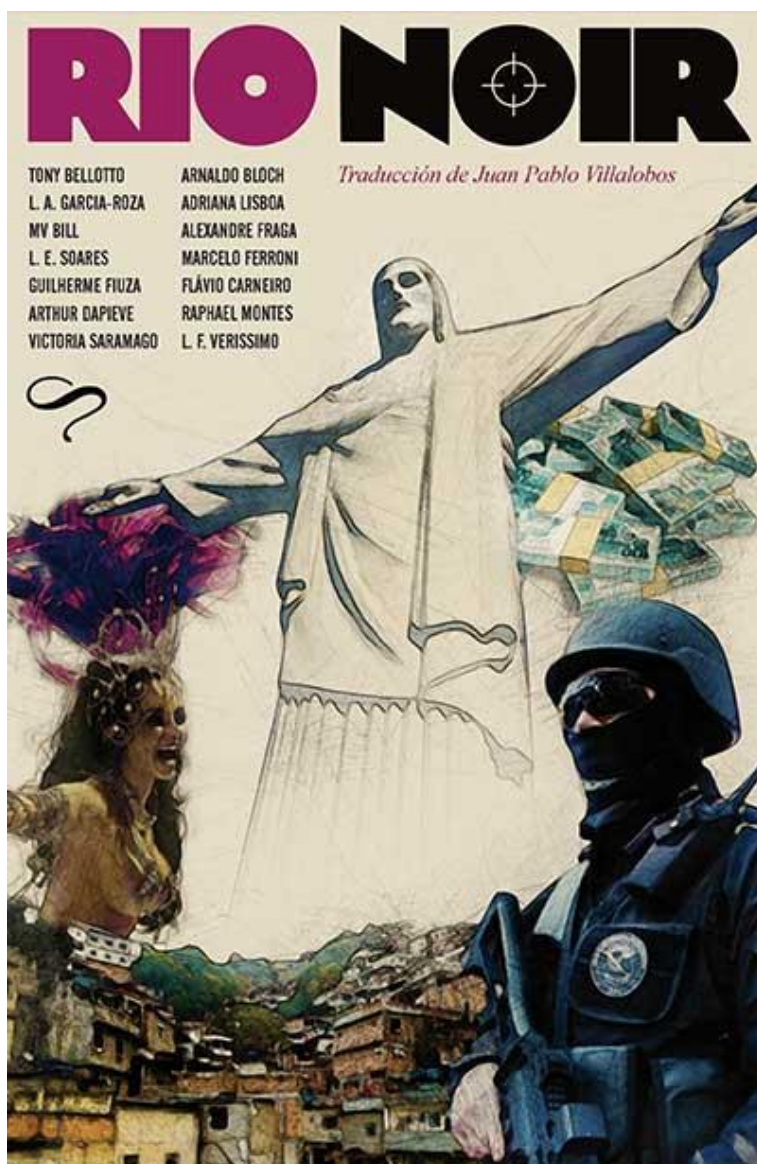
(Tomado de la página web *Granta*)

Anexo 9. Portada de *Biblioteca Favela* de Otavio Junior (Ediciones Ambulantes)



(Imagen tomada de la página web de Ediciones Ambulantes)

Anexo 10. Portada de antología *Rio Noir* (Maresía Libros)



(Imagen tomada de la página web de Maresía Libros)

Anexo 11. *Index Translationum*: las 20 lenguas con más obras traducidas al español de España desde 1950 hasta 2018

Índex Translationum		Estadísticas – Resultados																															
Búsqueda bibliográfica		Estadísticas sobre los datos publicados hasta ahora en el <i>Índex - ver</i> las últimas actualizaciones																															
Normas de actualización		Estadísticas para la base de datos del <i>Índex Translationum</i> para "Lengua de traducción = spa Y País = ESP Y Del año >= 1950 Y al año <= 2018"																															
Estadísticas		España																															
Últimas actualizaciones		País																															
Asociados		"TOP 20" Lengua de origen																															
Documentación		Año específico																															
		"TOP 20" Lengua de origen	1979	1980	1981	1982	1983	1984	1985	1986	1987	1988	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009
1	Inglés	2534	2688	3396	3330	3227	3645	4366	4341	4086	3319	1095	4231	1616	3751	4194	3360	3372	3142	3477	3634	4466	4707	4813	4407	5426	4134	4778	1335	5373	4250	13	
2	Francés	1270	1284	1391	1428	1247	1401	1677	1392	1278	978	426	1470	598	1031	1030	892	827	778	788	889	1107	1055	1073	991	1176	1022	1333	283	1287	1096	2	
3	Alemán	590	642	703	755	662	763	934	834	762	583	179	736	323	558	681	517	501	492	478	594	603	588	539	573	746	559	765	128	643	548		
4	Italiano	398	417	477	490	452	408	555	441	446	337	123	544	194	357	314	275	297	238	314	371	440	469	370	352	557	456	574	101	466	455	1	
5	Catalán	35	27	56	72	99	107	112	81	52	51	80	136	50	37	250	172	156	196	176	277	286	252	289	348	367	348	384	110	381	317	3	
6	Latín	71	64	71	79	104	121	137	107	90	57	14	108	46	89	102	81	87	83	74	111	135	113	138	110	119	89	75	20	98	92		
7	Griego clásico (hasta 1453)	105	117	122	123	96	119	145	122	90	61	8	81	41	94	65	45	66	79	50	56	84	79	70	87	60	42	38	13	85	47		
8	Ruso	116	86	96	99	99	115	113	82	78	66	18	62	49	58	54	49	36	31	42	57	74	72	50	39	94	66	65	10	74	59		
9	Portugués	27	40	42	38	26	53	62	42	41	33	10	45	9	40	56	36	45	44	59	59	56	77	106	88	104	97	102	25	132	131		
10	Japonés	12	12	4	13	12	29	37	18	14	9	6	30	8	14	19	29	32	36	43	30	25	72	26	31	51	116	70	54	96	93	1	
11	Danés	40	63	90	78	83	86	108	75	55	43	3	27	16	26	17	13	6	7	5	3	8	8	13	10	15	16	56	4	20	15		
12	Arabe	29	29	38	66	47	36	38	37	34	13	7	41	17	20	27	24	19	24	34	40	50	43	41	33	44	29	45	8	56	37		
13	Neerlandés	21	32	48	39	28	27	45	39	29	24	8	38	23	26	25	21	36	25	21	27	35	33	35	26	34	29	31	2	40	31		
14	Gallego	4	1	5	1	3	4	4	5	3	2	4	7	4	1	43	23	14	27	31	30	31	37	52	67	63	58	78	28	69	86		
15	Sueco	15	15	29	38	35	25	37	44	38	30	4	25	11	38	16	16	11	12	6	14	11	16	18	25	20	23	28	6	28	35		
16	Hébreo	33	45	48	37	29	45	40	36	25	15	2	14	10	26	20	18	11	4	10	20	15	7	18	17	15	11	23	3	27	20		
17	Vasco	3	2	3	5	2	5	1	2	5	20	1	3	66	15	30	17	25	26	28	40	41	27	38	33	48	15	53	58				
18	Chino	11	14	8	10	17	13	17	10	11	7	2	12	2	12	13	5	7	8	6	20	17	21	32	32	24	30	8	29	32			
19	Polaco	14	17	13	19	19	15	29	22	12	14	1	13	7	6	14	9	4	4	6	13	2	11	11	14	29	26	32	4	24	30	1	
20	Checo	7	1	10	13	5	17	19	16	11	15	4	17	4	11	14	7	6	11	9	4	1	9	9	5	14	9	17	7	15	1		

(Imagen tomada del la web del *Index Translationum*)