

## ***Ficción brasileña contemporánea***<sup>1</sup>

### **Introducción: ¿Qué significa literatura contemporánea?**

El problema que el título del libro invita a pensar, antes que nada, es cómo entender el término “contemporáneo”, cómo definir y delimitar la ficción en esa perspectiva temporal. ¿Qué significa ser contemporáneo? Y, ¿qué significa, en la condición contemporánea, ser “literatura”? Si buscamos un contenido del término que sobrepase su comprensión banal de indicador de la ficción que es producida actualmente o en los últimos años, podríamos apuntar a características particulares de la actualidad como, por ejemplo, ser sustituto del término “posmoderno”. ¿O podría ese término caracterizar una determinada relación entre el momento histórico y la ficción y, más ampliamente, entre la literatura y la cultura? En este último sentido, ¿las obras escogidas en la perspectiva contemporánea deberían ser representativas por lo que comparten con las tendencias literarias actuales y, en un sentido más amplio, por la inserción de la literatura en la contemporaneidad?

El filósofo italiano Giorgio Agamben intentó recientemente (2008) responder a la pregunta “¿Qué es lo contemporáneo?”, recuperando la lectura que Roland Barthes hizo de las “Consideraciones intempestivas”, de Nietzsche, aproximando lo contemporáneo a lo intempestivo. “Lo contemporáneo es lo intempestivo”, dice Barthes, lo que significa que el verdadero contemporáneo no es aquel que se identifica con su tiempo, o que sintoniza con él plenamente. El contemporáneo es aquel que, gracias a una diferencia, un desfase o un anacronismo, es capaz de captar su tiempo y percibirlo. Por no identificarse, por sentirse en desconexión con el presente, crea un ángulo desde el cual es posible expresarlo. Así, la literatura contemporánea no será necesariamente aquella que representa la actualidad, salvo por una inadecuación, una extrañeza histórica que la hace percibir las zonas marginales y oscuras del presente, que se alejan de su lógica. Ser contemporáneo, según este raciocinio, es ser capaz de orientarse en la oscuridad, y a partir de allí, tener el coraje de recocer y de comprometerse con un presente con el cual no es posible coincidir. En la perspectiva de esa comprensión de la historia actual como discontinuidad y del papel de escritor contemporáneo a contramano de las tendencias afirmativas, tal vez sea posible entender algunos de los criterios implícitos que determinan quién tiene éxito, quién gana mayor visibilidad en los medios, en la academia, entre los críticos o entre los lectores. Éxito no es sinónimo de adecuación o armonía histórica, así como la falta de comprensión entre los lectores tampoco significa, necesariamente, que no se logró una comprensión extraordinaria del momento histórico en el cual se insertan esos mismos lectores. Hay, entretanto, una paradoja inserta en esa

---

<sup>1</sup> Schøllhammer, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009: 9-51. Traducción de Matías Rebolledo de los capítulos “Que significa literatura contemporânea?” y “Breve mapeamento das ultimas gerações” para uso interno del curso Temas y problemas de la novela brasileña del siglo XX. Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Departamento de Literatura, 2020. Todas las notas al pie son del traductor.

observación, que será tomada como punto de partida para la discusión que aquí se pretende desarrollar. El escritor contemporáneo parece estar motivado por una gran urgencia de relacionarse con la realidad histórica, estando consciente, a su vez, de la imposibilidad de captarla en su especificidad actual, en su presente. Marcelino Freire comentó un aspecto de esa urgencia al lanzar su más reciente libro, *Rasif: mar que arreventa*:

De hecho, escribo corto y, sobre todo, en grueso. Escribo con urgencia. Escribo para vengarme. Y esta venganza tiene prisa. No tengo tiempo para blablás. Quiero decir luego lo que quiero e irme (Freire, 2008a).

Dos argumentos se juntan aquí: una escritura que tiene urgencia, que realmente “urge”, que significa, según *Aurelio*<sup>2</sup>, que se hace sin demora, pero también que es *eminente*, que *insiste*, *obliga* e *impele*, o sea, una escritura que se impone de alguna forma. Al mismo tiempo, se trata de una escritura que actúa para “vengarse”, lo que también puede ser entendido, si se recupera el sentido etimológico de la palabra “vengar”, como una escritura que *llega a*, *golpea* o *alcanza* su blanco con eficiencia. Lo esencial es observar que esa escritura se guía por una ambición de eficiencia y por el deseo de llegar a alcanzar una determinada realidad, en vez de proponerse como una mera premura o desorden temporal.

En ese sentido, podemos entender que la urgencia y la expresión sensible de la dificultad de lidiar con lo más cercano y actual, o sea, la sensación, que atraviesa a algunos escritores, de ser anacrónico en relación con el presente, llegando a aceptar que su “realidad” más real solo podrá ser reflejada marginalmente y nunca percibida de frente o capturada directamente. De ahí percibieron en la literatura un camino para relacionarse e interactuar con el mundo en esa temporalidad de difícil captura. Una de las propuestas de esa exposición es la de que exista hoy una demanda de realismo en la literatura brasileña que debe ser entendida a partir de una conciencia de esa dificultad. Esa demanda no se expresa solo en el retorno a las formas del realismo ya conocidas, sino que es perceptible en la manera de lidiar con la memoria histórica y la realidad personal y colectiva.

La crítica de la literatura brasileña contemporánea destaca insistentemente el rasgo de presentificación (Resente, 2007) en la producción actual, visible en el inmediatez de su propio proceso creativo y en la ansiedad de articular e intervenir sobre una realidad presente convulsionada. No se debe confundir, sin embargo, ese rasgo con la búsqueda vanguardista por un presente de novedad e innovación, que ciertamente fue un lema importante de la literatura utópica, apuntando a arrancar el futuro embrionario del presente pleno recreado en la literatura. Pero, para los escritores y artistas de este inicio de siglo XXI, el presente solo es experimentado como un encuentro fallido, un “todavía no” o un “ya fue”, tal como lo formuló Lyotard (1988, p. 104), para quien lo sublime posmoderno ganó el sentido de un posicionamiento existencial frente a esa imposibilidad. Al exigir el presente y soltar la “ahoridad” del presente estético, Lyotard vio en el

---

<sup>2</sup> El *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, o popularmente *Aurélio*, publicado por primera vez en 1975 y fruto del trabajo de Aurélio Buarque de Hollanda, es el diccionario más popular en Brasil.

arte y la literatura una potencia que, en vez de abrirse como la moderna promesa de una utopía radical en el horizonte de la historia, se hace presente en el instante de la experiencia afectiva como pura posibilidad de transformación en la relación entre el sujeto y su realidad y, simultáneamente, como amenaza de que nada irá a acontecer. Si el presente modernista ofrecía un camino para la realización de un tiempo cualitativo, que se comunicaba con la historia de manera redentora, el presente contemporáneo es el quiebre de la columna vertebral de la historia y ya no puede ofrecer ni reposo ni conciliación. Visto desde ese punto de vista, el desafío contemporáneo consiste en dar respuestas a un anacronismo todavía tributario de esperanzas que le llegan tanto del pasado perdido como del futuro utópico. Actuar según esa condición exige un cuestionamiento de la consciencia histórica, radicalmente diferente del que se presentaba a las generaciones pasadas, como, por ejemplo, el optimismo desarrollista de la década de 1950 o el escepticismo posmoderno de la de 1980. El pasado solo se presentifica en tanto perdido, ofreciendo como testimonio sus índices inconexos, materia prima de una pulsión archivista de retomarlo y reconstruirlo literariamente. Al mismo tiempo, el futuro solo adquiere sentido por intermedio de una acción intempestiva capaz de lidiar con la ausencia de promesas redentoras o liberadoras.

Así, en la insistencia del presente temporal en varios escritores de la generación más reciente, hay ciertamente una preocupación por la creación de su propia presencia, tanto en el sentido temporal más superficial de volverse la “ficción del momento”, como en el sentido más enfático de imponer su presencia performativa. Se cuestiona, así, la eficiencia estilística de la literatura, su impacto sobre determinada realidad social y su relación de responsabilidad o solidaridad con los problemas sociales y culturales de su tiempo. Mientras, se percibe la intuición de una dificultad, de algo que les impide intervenir y recuperar la alianza con el momento y que reformula el desafío de lo inmediato, tanto en la creación cuanto en la divulgación de la obra y en el impacto del contacto con el lector.

Las nuevas tecnologías ofrecen caminos inéditos para estos esfuerzos, de manera particular con los blogs, que facilitan la divulgación de los textos, eludiendo los mecanismos del mercado tradicional del libro, o el escrutinio y el proceso selectivo de las editoriales. Con estas nuevas plataformas de visibilidad de la escritura surgió un espacio democrático inédito y se crearon condiciones para un debate más inmediato en torno a las nuevas propuestas escriturales. Existen casos de escritores que iniciaron sus experimentos ahí y solo después fueron integrados a las editoriales, como, por ejemplo, Ana Maria Gonçalves (*Ao lado e à margem do que sentes por mim*, 2002), Ana Paula Maia (*Entre rinhas de cachorro e porcos abatidos*, 2009)<sup>3</sup>, Daniel Galera (*Dentes guardados*, 2001) y Clarah Averbuck (*Máquina de pinball*, 2002). Según el testimonio de Averbuck, el blog “Brazileira!Preta” sirvió para divulgar su primer libro, *Máquina de pinball*, con anterioridad. De todos modos, es necesario reconocer que la escritura en blog no ofrece una competencia real en el mercado, y que la publicación de novelas online continúa siendo un fenómeno minoritario y marginal. Otra tendencia clara es la apertura del mercado impreso en función de la reducción de costos de producción del libro, lo que posibilita, hoy, el estreno de

---

<sup>3</sup> Se indica en nota al pie los textos traducidos al español.

muchos escritores en pequeñas editoras autofinanciadas, aun cuando la divulgación en las librerías continúe siendo el principal obstáculo. Por otra parte, resulta más interesante enfocar las consecuencias de esa urgencia sobre las formas y los géneros literarios entre los escritores del momento. Ciertamente podremos fijarnos en la popularidad de las formas ultracortas de minicuentos y de las estructuras complejas y fragmentadas como un síntoma, pero también el hibridismo creciente entre la escritura literaria y la no literaria, sea periodística y pública, sea personal e íntima. De modo general, se percibe, en los escritores de la generación más reciente, la intuición de una imposibilidad, algo que les estaría impidiendo intervenir y recuperar la alianza con la actualidad y que instala el desafío de reinventar las formas históricas del realismo literario en una literatura que lidia con los problemas del país y que expone las cuestiones más vulnerables del crimen, la violencia, la corrupción y de la miseria. Aquí, los efectos de “presencia” se aúnan a un sentido específico de experiencia, una eficiencia estética buscada en un lenguaje y en un estilo más enfáticos y en los efectos contundentes de diversas técnicas no representativas de apropiación de esa realidad. El uso de formas breves, la adaptación de un lenguaje breve y fragmentario, y el coqueteo con la crónica, son apenas algunas expresiones de la urgencia de hablar sobre y con lo “real”.

Esa demanda de presencia es un rasgo que, para algunos —Marcelino Freire, Luiz Ruffato, Marçal Aquino, Nelson de Oliveira, Fernando Bonassi, entre otros— se evidencia en la perspectiva de una reinvención del realismo, el intento de impactar en una determinada realidad social, o en la búsqueda de rehacer la relación de responsabilidad y solidaridad con los problemas sociales y culturales de su tiempo. Para otros —Rubens Figueiredo, Adriana Lisboa, Michel Laub e João Anzanello Carrascoza—, evocar y lidiar con la presencia se convierte en sinónimo de consciencia subjetiva y de una aproximación literaria a lo más cotidiano, autobiográfico y banal, el relleno material de la vida común en sus detalles mínimos. Entre esas dos vertientes parece haber, según algunos críticos, una polarización constante (Lopes 2007) que viene siendo incluso aprovechada por la prensa como un modo de presentar la producción contemporánea por intermedio del contraste entre dos estéticas literarias. Por un lado estaría la brutalidad del realismo marginal, que asume su desgarró contemporáneo y, por otro, la gracia de los universos íntimos y sensibles, que apuestan por la búsqueda de la epifanía y la pequeña historia inspirada en el día a día de cada uno. Con todo, esa parece ser aún una división reductora, una reminiscencia de la división tradicional que oponía la ficción “neonaturalista” a la “psicológica” y “existencial”. La literatura que hoy trata de los problemas sociales no excluye la dimensión personal e íntima, privilegiando apenas la realidad exterior; el escritor que opta por destacar la experiencia subjetiva no ignora la turbulencia del contexto social e histórico. Entre esos extremos, que tal enfoque crítico tiende a subrayar, existe un vasto campo diferenciado que se encuentra también atravesado por otra polarización problemática: por un lado, aquellos que se encaminan por experiencias de lenguaje y estilo (los “aburridos y herméticos”), y, por otro, aquellos que se vuelven hacia historias tradicionales en beneficio del entretenimiento y de la “historia bien contada”. Así, por ejemplo, las fronteras fueron definidas en la polémica entre Felipe Pena y Adriana Lisboa en el blog de “Prosa y Verso” del diario *O Globo* en octubre de 2008. Durante uno de los últimos cursos dictados por Roland Barthes

en el College de France, en 1978, el tema discutido era ese “medio” que evita los binarismos entre sujeto y objeto, entre sentimiento y razón, y entre confesión y representación, denominado por él “lo neutro” (Barthes 2003). Para Barthes, lo neutro es precisamente el lugar de la escritura literaria, ni el reflejo representativo del mundo exterior ni la expresión íntima del interior subjetivo, sino “una relación justa con el presente, atento y no arrogante” (171), o un “estar en el mundo” que desafía la confusión entre moderno, en el sentido temporal y reivindicativo, y presente, en el sentido de la creación de presencia por la literatura. Tal vez sea una manera demasiado abstracta de decir que la ficción contemporánea no puede ser entendida de manera satisfactoria en la clave del regreso al compromiso realista con los problemas sociales, ni en la clave del retorno de la intimidad de lo autobiográfico, pues, en los mejores casos, los dos caminos conviven y se entrelazan de modo paradójal y fértil.

Incluso tomando conceptos tradicionales de la historia, tales como desarrollo y continuidad, en la definición de lo que viene a ser la literatura contemporánea puede ser provechoso discutir los recortes temporales a través de los cuales ella viene siendo abordada, pues la cuestión de época y de generación insiste y produce aún lecturas significativas para entender la ficción producida en un determinado momento. Una de las soluciones más frecuentes es escoger una década como definitoria de cada generación, lo que ya produjo definiciones bastante reconocidas que hacen de 1970 la década de los cuentistas urbanos, la de 1980 la década de la literatura posmoderna en Brasil y de 1990 la generación de “transgresores”, en un tiempo determinado por la escritura de computador y por la temporalidad inmediata de la internet. La “Generación 00”, por su parte, todavía no ganó un perfil claro, y ningún grupo se identificó para escribir el manifiesto y levantar su bandera de generación. Para Flavio Carneiro, por ejemplo,

El rasgo determinante de la prosa brasileña de este inicio de milenio, en un proceso que, como vimos, comenzó a explotar en los años 80, volviéndose más denso en los 90, es el de la convivencia pacífica de los más diversos estilos (2005: 33).

Italo Moriconi destaca la importancia del soporte de la internet y la ausencia de modelos canónicos:

A veces, ni existen referencias literarias, la inspiración puede venir del propio ombligo del escritor, como en el caso de los blogueros. Pero en un punto ellos concuerdan: no existe más el espacio para una nueva Clarice Lispector o un nuevo Guimarães Rosa. Esa procura por un nuevo canon, que normalmente parte de los propios críticos, es condenada por ellos (Moriconi, 2004).

También la investigadora y crítica literaria Beatriz Resende (2007) definió la nueva generación por su multiplicidad y heterogeneidad tolerante, arguyendo que el siglo XXI comenzó con muestras de una gran dispersión de temas y estilos en múltiple convivencia, sin la imposición de ninguna tendencia clara. Los ejemplos principales de esa tolerancia estarían contenidos en las antologías de cuentos editadas por Nelson de Oliveira (2001 y 2003), Luiz Ruffato (2004 y 2005) e Italo Moriconi (2001), a la vuelta del siglo, impulsos para una serie de nuevos escritores que hoy han conquistado un espacio propio en el mercado, y para la crítica. Tal vez la impresión de

diversidad venga de la proliferación de nuevos nombres de escritores, cuya aparición, muchas veces prematura, expresa el incremento de nuestro mercado editorial. El “Plan Real”<sup>4</sup> y la estabilidad económica del país propiciaron, en la última década, un aumento considerable en la venta de libros; abrieron nuevas librerías, las ferias de libros se convirtieron en megaeventos y, principalmente, surgió una variedad de pequeñas editoriales que supieron aprovechar el abaratamiento tecnológico del costo de producción invirtiendo en nuevos nombres y ofreciendo espacio a autores debutantes en ediciones relativamente baratas. Con revistas literarias como *Ficções* (Rio de Janeiro), *Inimigo Rumor* (Rio de Janeiro/Sao Paulo) e *Rascunho* (Paraná), una opción variada de otras publicaciones virtuales y las revistas culturales más comerciales como *Cult*, *Trip* y *Bravo*, se abrieron opciones flexibles de publicación y crítica, asumiéndose parte de la función de divulgación antes garantizada por los suplementos literarios, muy perjudicados hoy por la crisis de los periódicos. Con las ferias de libros nacionales y los festivales literarios siguiendo el modelo comercialmente exitoso de la Fiesta Literaria Internacional de Paraty (FLIP), se abrió el camino para la Fiesta Literaria Internacional de Porto de Galinhas (Fliporto), Passo Fundo, Porto Alegre y Foro de Letras de Ouro Preto, entre muchos otros eventos. Según el portal de Plan Nacional del Libro y la Lectura (<http://www.pnll.gov.br/>), se realizaron, en 2008, más de 200 actividades de promoción de la lectura.

Así, la atención en torno de la persona del escritor creció, y la figura espectacular del “autor” tanto cuanto el objeto libro ganaron mayor espacio en los medios —lo que no coincide con un aumento de lectores efectivos—; se volvió chic ser autor, y nada raro ganar espacio en los medios aun antes de publicar el primer libro. Otra novedad que vale la pena notar es la de los programas literarios de televisión que representan una franja importante de la programación cultural de los nuevos canales de televisión por cable. Desde esta perspectiva, la impresión de falta de homogeneidad entre los debutantes de esta década, la “Generación 00”, tal vez sea una consecuencia de la apertura del mercado editorial, que terminó por crear un denso jardín de muchos títulos nuevos con pocos nombres destacados y líderes. El número de escritores debutantes, a partir de la década de 1990, es mucho mayor que los de la década de 1970 y no para de crecer. Un pequeño volumen de cuentos a veces basta para convertir al aspirante en escritor de calidad, hasta ser comprobado lo contrario. Y, a pesar de que muchos desaparecen con la misma facilidad con que despuntan, el talento literario parece tener, hoy, más posibilidades de ser identificado por las editoriales comerciales.

---

<sup>4</sup> Plan de estabilización económica ideada por el presidente interino Itamar Franco (1992-94, tras la salida de Collor de Mello), que terminó con el reemplazo del Cruzeiro por el Real como moneda nacional, en 1994.

## Capítulo 1: Breve mapeo de las últimas generaciones

La siguiente presentación no está guiada por la preocupación de caracterizar a una generación, sino que buscará traer a discusión un repertorio de escritores y de obras que iluminan cortes y continuidades en la ficción brasileña, posibilitando mapear temas y opciones estilísticas y formales que se presentan en los escritos de los autores contemporáneos. Evidentemente, las selecciones no serán determinadas por los valores de los que se sirve el mercado literario, por las estadísticas de venta o los premios, aunque estos representen mecanismos eficientes de canonización y de marketing. La tentativa aquí será evidenciar lo que acontece de significativo en la ficción brasileña actual, de manera de percibir las continuidades y, principalmente, las rupturas producidas por los escritores contemporáneos. Algunos son autores que llegan a un buen margen de público, cuyos libros se venden bien, otros son fetiches de los críticos y aún ansían el éxito de mercado; no todos son jóvenes, pues lo que interesa son autores cuya producción de algún modo caracteriza este momento, lo que no presupone la juventud como criterio. Finalmente, también será discutido lo que significa, en los tiempos poscoloniales y globalizados, el adjetivo “brasileño”. ¿Existen todavía rasgos que configurarían una identidad nacional en la literatura brasileña contemporánea? Y, en caso de ser así, ¿qué papel tendría esta cuestión en las propuestas de los escritores más recientes? Hace quince años, Heloisa Buarque de Hollanda anunciaba el cierre del ciclo nacional en la literatura brasileña, en favor de un interés creciente por la realidad urbana y de una perspectiva internacional globalizada que, ya en la década de 1980, comenzaba a ampliar las fronteras y permitir a los escritores tratar cuestiones de frontera y espacio, sin la camisa de fuerza de las determinaciones de identidad nacional. Para Heloisa Buarque de Hollanda, la principal tendencia de la literatura de las últimas décadas del siglo XX podía verse en el modo cómo esta se apropiaba del escenario urbano y, especialmente, de las grandes ciudades. Las nuevas metrópolis brasileñas se volvían una vitrina para una serie de narradores que decidían asumir un franco compromiso con la realidad social, teniendo, como foco preferencial, las consecuencias inhumanas de la miseria humana, del crimen y la violencia. La gran novela nacional, sustentada en el modelo de Euclides da Cunha y Guimarães Rosa, perdía su lugar, así como las narrativas intimistas y de introspección psicológica, que tenían en Lúcio Cardoso y Clarice Lispector sus paradigmas, aunque sin desaparecer por completo. Siguiendo la perspectiva de Heloisa Buarque de Hollanda, el surgimiento incisivo de una literatura urbana diseña los contornos de una ficción contemporánea que estaría en sintonía con el convulso desarrollo demográfico del país. En cincuenta años, Brasil dejó de ser un país rural para convertirse en un país que, a pesar de su extensión, concentra casi el 80% de la población en áreas urbanas y en las grandes ciudades. Vista así, la década de 1960 marca el inicio de una prosa urbana arraigada en la realidad social de las grandes ciudades y que, durante la década de 1970, encuentra su opción creativa en el cuento corto. Los años 70 se imponen sobre escritores con la demanda de encontrar una expresión estética que pudiese responder a la situación política y social del régimen autoritario. Y esta responsabilidad social que se transforma en una búsqueda de innovación del lenguaje y de alternativas estilísticas las formas del realismo histórico.

Según la visión del crítico y autor Silviano Santiago (2002: 14), el escritor brasileño enfrentó, durante los años posteriores al golpe de 1964, una decisión estilística fundamental. Después de las cimas creativas de la década de 1950 —la realización de las más altas ambiciones modernistas en la obra de Guimarães Rosa, y la derrota de la utopía de una modernización racional encarnada por el movimiento concretista—, el escritor brasileño o bien seguía la corriente latinoamericana en dirección a una literatura mágico—realista y alegórica o bien volvía a los problemas estilísticos no resueltos por el realismo social, como los que habían sido problematizados en las novelas de la década de 1930, en particular por los regionalistas nordestinos, José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz y Jorge Amado. Como denominador común a las dos vertientes existía, según Santiago, el compromiso temático con una crítica social y política contra cualquier tipo de autoritarismo. No solo como resultado de un gobierno antidemocrático, sino como consecuencia de la promoción de una sociedad industrial avanzada, del liberalismo globalizado bajo los principios del capitalismo salvaje como norma para el progreso de la nación y del bienestar de los ciudadanos. De esa forma, la literatura que seguía a la llamada revolución de 1964 se caracterizaba, según Santiago, por su compromiso con la realidad social y política, incluso cuando se expresaba en formas fantásticas o alegóricas, como en las novelas de José J. Veiga *A hora dos ruminantes* (1966), *A máquina extraviada* (1968) y *Sombras dos reis barbudos* (1972), los cuentos de *Seminário dos ratos* (1977), de Lygia Fagundes Telles, o Ivan Ângelo con la novela *A festa* (1976). Ignorada fue la dramatización de las grandes cuestiones universales y utópicas, así como los temas nacionales clásicos. También fueron abandonadas las discusiones críticas del optimismo futurista y las demandas de una modernización necesaria, formuladas por el proyecto modernista de los años 20. Una vez más se confirmaba la opción histórica de la literatura por el realismo y, aun cuando buscaron nuevas formas, la prosa post golpe de las décadas de 1960 y 1970 estará marcada por la vocación política. Vale la pena comenzar la discusión con una breve reflexión sobre la década de 1970, toda vez que las características de la literatura de ese momento, que apuntan a la comprensión del cambio de siglo, en algunos casos, por medio de un proceso de canonización frente al cual los escritores más recientes se formulan. No basta, en todo caso, con describir la generación de 1970 como ligada a un nuevo realismo urbano, aun cuando haya sido una característica de los cuentistas y de los adeptos a la novela—reportaje. Silviano Santiago destaca, en su ensayo “Prosa literaria actual en Brasil”, de 1984, la “anarquía formal” de esa generación que, a pesar de su compromiso, permitía una innovación de opciones estilísticas. Santiago destaca la emergencia de una narrativa autobiográfica que posibilita la desconfianza frente “a la comprensión de la historia por la globalización” (2002: 37) y que expresa la opción subjetiva por soluciones políticas más radicales. Para Santiago surge, así, una genealogía entre el texto modernista y el memorialismo, abordando la familia y el clan, mientras los jóvenes más politizados encuentran en la postura autobiográfica una expresión más propicia a un nuevo tipo de compromiso. Sin duda, se identifica la vertiente autobiográfica y memorialista también en la literatura contemporánea, ahora ya no como decisión existencial frente a las opciones de vida bajo el régimen autoritario, sino en la búsqueda por modos de existencia en una democracia económicamente globalizada más estable, sin embargo, aún incapaz de encontrar soluciones para sus graves problemas sociales. La literatura autobiográfica de la década de 1970 estuvo profundamente marcada por el memorialismo de Pedro Nava y por su

obra monumental en seis volúmenes —*Baú de ossos, Chão de ferro, Balão cativo, Beira-mar, Galo das trevas, O círio perfeito* (1998-2006)—, pero también fue el lugar de revisión de las posturas del compromiso político, en una ficción cuyos temas se relacionan directamente a la resistencia y la lucha armada contra el régimen represivo. Por ejemplo, *O que é isso, companheiro?* (1979), de Fernando Gabeira; *Feliz ano velho* (1982), de Marcelo Rubens Paiva; *Com licença, eu vou à luta* (1983), de Eliane Maciel; *Tanto faz* (1983), de Reinaldo Moraes; *Em câmera lenta* (1977), de Renato Tapajós; *A rebelião dos mortos* (1977), de Luiz Fernando Emediato; *Cadeia para os mortos* (1977), de Rodolfo Konder; *Reflexos do baile* (1976), de Antonio Callado; *A casa de vidro* (1979), de Ivan Ângelo; *O calor das coisas* (1980), de Nélida Piñón<sup>5</sup>; y *Os carbonários* (1981), de Alfredo Sirkis. Incluso en 1999 salió un testimonio en esa línea en *Memórias do esquecimento*, de Flavio Tavares.

Otra tendencia de las nuevas formas de realismo se reveló, en aquel momento, en la opción por el hibridismo entre formas literarias y no literarias, como, por ejemplo, la novela-reportaje, forma de realismo documental inspirado en el periodismo y en el *new journalism* americano, o, incluso, la novela-ensayo, que permite un entrecruzamiento importante entre creación y crítica literaria, como en la novela *Em liberdade* (1981), de Silviano Santiago. En su influyente libro *Literatura e vida literária*, de 1985, la crítica y ensayista Flora Sussekind bautizó a esa producción como *literatura verdad*, y mostró cómo la aproximación entre reportaje y crónica periodística, novela y cuento, era una respuesta directa a los censores que entraron en las redacciones de los periódicos en 1968, justo después del AI-5<sup>6</sup>. Los escritores, muchos de ellos también periodistas, incluían en las novelas, bajo la forma ficcional, la noticia reprimida y censurada, privilegiando las relaciones peligrosas entre policías corruptos y el mundo de los escuadrones de la muerte, así como la relación entre la represión al criminal común y el combate a la resistencia política. Los títulos más famosos fueron *A infância dos mortos* (1977) y *Lúcio Flávio - Passageiro da agonia*, de Jose Louzeiro; *Violência e repressão* (1978), de Persival de Souza; y *A república dos assassinos* (1976), de Aguinaldo Silva. En el panorama de Sussekind, la *literatura verdad* es puesta en contraste con otra gran vertiente que ella denomina *literatura del yo*, al identificar una gran parte de los poetas de la época, la llamada “Generación Mimeógrafo” (Chacal, Cacaso, Chico Alvim, Paulo Leminski y Ana Cristina César), pero también es la continuidad de una prosa más existencial e intimista, representada por la Clarice Lispector de *La pasión según G.H.*, de 1964, hasta *Água viva*, de 1973. Clarice murió en 1977, pero fue una figura muy fuerte para los escritores que se iniciaron en la década de 1970, tal como los maestros poetas Carlos Drummond de Andrade y João Cabral de Melo Neto continuaron siendo los referentes principales. Además, existe en esos años algunos proyectos individuales de gran sofisticación, volcados a un trabajo experimental de lenguaje, como el caso de Raduan Nassar con *Lavoura arcaica*, de 1975 y *Um copo de cólera*, de 1978<sup>7</sup>, y Osman Lins con *Avalovara*, de 1973, que pasaron por la década y dejaron una importante herencia aún

---

<sup>5</sup> Disponible en *El calor de las cosas y otros cuentos*, FCE (2005).

<sup>6</sup> El “Ato institucional N°5” inició la segunda fase de la dictadura brasileña, marcada por la represión sistemática, la supresión de las libertades individuales y la férrea censura.

<sup>7</sup> Disponibles como *Labranza arcaica* y *Un vaso de cólera*, Narrativa Sexto Piso (2018 y 2016)

reconocida. Con la apertura política, y durante el proceso de retorno a la democracia, surge una escritura más psicológica que configura una subjetividad en crisis, como ocurre, por ejemplo, en *Zero*, de Ignacio de Loyola Brandão, de 1974<sup>8</sup>, en *Reflexos do baile*, de Antonio Callado, de 1976, e en *Cabeça de papel*, de 1977, del periodista Paulo Francis. En ese mismo impulso, el legado subjetivo se profundiza en los cuentos de Caio Fernando Abreu, en *Morangos mofados*, de 1982<sup>9</sup>, a través de situaciones cotidianas en que cuestiones de sexualidad y de opción de vida vienen a absorber las resistencias contra la violencia de un sistema autoritario.

Sin embargo, la principal innovación literaria fue la prosa que Alfredo Bosi (1975) bautizó *brutalismo*, iniciada por Rubem Fonseca<sup>10</sup> en 1963, con la antología de cuentos *Os prisioneiros*. Inspirado en el neorrealismo americano de Truman Capote y en la novela policial de Dashiell Hammett, el *brutalismo* se caracterizaba, temáticamente, por las descripciones y recreaciones de la violencia social entre bandidos, prostitutas, policías corruptos y mendigos. Su universo preferencial era el de la realidad marginal, por donde deambulaba el delincuente de la gran ciudad, pero también revelaba la dimensión más sombría y cínica de la alta sociedad. Sin renunciar al compromiso literario, Fonseca creó un estilo propio —escueto, directo, comunicativo— volcado hacia el submundo carioca, apropiándose no solo de sus historias y tragedias, sino también de un lenguaje coloquial que resultaba innovador por su particular “realismo cruel”. Otros escritores, como Ignacio Loyola Brandão, Roberto Drummond y, más tarde, Sérgio Sant’Anna, Caio Fernando Abreu y João Gilberto Noll, seguían los pasos de Fonseca y de su compañero y precursor, el paranaense Dalton Trevisan, desnudando una “crudeza humana” hasta entonces inédita en la literatura brasileña. Además de constituir un elemento realista en la literatura urbana, la exploración de la violencia y de la realidad del crimen impulsaba la búsqueda de renovación de la prosa nacional. La ciudad, sobre todo la vida marginal de los *bas-fonds*, ofrecía un nuevo e instigador paisaje para la revitalización del realismo literario, mientras la violencia, por su extrema irrepresentabilidad, desafiaba los esfuerzos poéticos de los escritores. Surgió una nueva imagen literaria de la realidad social brasileña que, aun acompañando las transformaciones socioculturales, ya no lograba reflejar la ciudad como condición radicalmente nueva para la experiencia histórica. En la prosa de Fonseca, la ciudad ya no se ofrecía como un universo regido por la justicia o por la racionalidad del espacio público, pero como realidad dividida, en la cual la división simbólica, que antes se registraba entre “campo” y “ciudad”, ahora se delineaba entre la “ciudad oficial” y la “ciudad marginal”, como fue analizado por Zuenir Ventura en su libro *Cidade partida*, sobre el crimen organizado y el desarrollo urbano en el Rio de Janeiro de 1994. Vale la pena notar que Fonseca supo retomar el material de los dramas cotidianos de la crónica urbana brasileña que viene

---

<sup>8</sup> De esta novela fundamental de la dictadura, profundamente trasgresora, existe una traducción, difícil de encontrar, de Cristina Peri Rossi, en Montesinos (1988)

<sup>9</sup> Junto con Clarice Lispector, Caio Fernando Abreu (1948-1996) es uno de los cuentistas más importantes del s. XX brasileño. Sin embargo, no hay demasiadas traducciones de sus textos. Este libro de cuentos, fundamental, se encuentra traducido como *Frutillas Mohosas*, por Beatriz Viterbo (2010). En Adriana Hidalgo (2010) está su novela *¿Dónde andaré Dulce Veiga?*

<sup>10</sup> Tajamar ha traducido y publicado gran parte de las novelas y cuentos de Fonseca. En Tusquets aparecieron recientemente los *Cuentos Completos*, en tres volúmenes.

desde Machado de Assis y Lima Barreto, pasando por João do Rio hasta Nelson Rodrigues, João Antonio y Antonio Fraga. Fonseca renovó la prosa brasileña con una economía narrativa nunca antes vista, que marcaría las premisas de la reformulación del realismo, cuyo éxito de público y de crítica consolidó un nuevo canon para la literatura urbana brasileña.

## El posmodernismo

Con la democratización, a mediados de la década de 1980, el proceso literario encontró nuevos rumbos. Los críticos brasileños hablan de ese periodo como la década de la literatura “posmoderna”; su condición principal residiría en el desarrollo de una economía de mercado que integró las editoriales y profesionalizó la práctica del escritor nacional. Un nuevo criterio de cualidad surge, dando como resultado novelas que combinan las cualidades de *best sellers* con las narrativas épicas clásicas, retomando los mitos clásicos de fundación, como en *Tocaia grande* (1984), de Jorge Amado y en *Viva o povo brasileiro* (1984), de João Ubaldo Ribeiro. A pesar de representar un retorno a los temas tradicionales de la fundación de la nación, de la historia brasileña y del desarrollo de una identidad cultural, esas novelas representan al mismo tiempo, una reescritura de la memoria nacional de la perspectiva de una historiografía metaficcional posmoderna, valiéndose frecuentemente de la irreverencia en ese trabajo. Un buen ejemplo es la novela de Ana Miranda, *Boca do Inferno* (1989)<sup>11</sup>, que obtuvo un gran éxito de público, aun siendo una novela debut. Se trata de una ficcionalización del poeta barroco Gregorio de Matos, imbricada con una compleja trama policial, al estilo de la novela de Umberto Eco, *El nombre de la rosa*, de 1983, en el cual una vasta documentación histórica funda una narrativa satírica que flirtea abiertamente con el gran público lector. Más tarde, Ana Miranda intenta repetir la fórmula exitosa en novelas como *O retrato do rei* (1991), sobre la Guerra de los Emboabas<sup>12</sup>, *A última quimera* (1995), sobre Augusto dos Anjos<sup>13</sup>, y *Desmundo* (1996), que narra la historia de las mujeres huérfanas enviadas a Brasil para casarse con los colonos portugueses. Pero en ninguno de esos libros la autora consigue llegar a los resultados obtenidos con su novela de estreno. Es característico de esa forma de revisionismo histórico de Brasil, vía ficción anacrónica, que el contenido histórico se torne alegoría de la realidad nacional moderna. Con un lenguaje eficiente y muchas veces inspirada en géneros populares, como el suspenso policial o la novela de detectives, las referencias históricas son metabolizadas de modo de posibilitar nuevas hipótesis interpretativas. Un buen ejemplo es la novela *Agosto*, gran éxito de Rubem Fonseca, de 1990, que cuenta la historia del atentado contra Lacerda y el suicidio de Getúlio Vargas sin romper la coherencia de los hechos reales, pero insertándolos en una trama policial que cumple con las expectativas de los fans de Georges Simenon y de otros clásicos de ese género. Con frecuencia el lector, traductor o crítico, surgen en esas historias como verdaderos detectives entre manuscritos apócrifos y pistas de

---

<sup>11</sup> *Boca de Inferno*, Sudamericana (1990).

<sup>12</sup> Conflicto entre los paulistas y los “emboabas” (1707-1709), como llamaban a los portugueses, por el derecho de explotación del oro en Minas Gerais.

<sup>13</sup> Poeta parnasiano brasileño (1884-1914).

erudición, como ocurre en la novela-revelación de Isaías Pessotti, de 1993, *Aqueles cães malditos de Arquelau*, en que un grupo de investigadores italianos busca al misterioso Obispo Rojo, autor de un grupo de un tratado sobre Eurípides, en medio de una trama generosa, que muestra gran conocimiento e inteligencia. Más tarde, en 1995, Pessotti repitió el éxito con *O manuscrito de Mediavilla* y *A lua da verdade* de 1997. Se trata de literatura sobre literatura, ficción que discute su propia construcción y reflexiona sobre cómo tales mecanismos afectan la percepción de mundo que se suele reconocer como real. La gran referencia para esa narrativa metarreflexiva fue la obra de Jorge Luis Borges, principalmente sus textos de la década de 1940, tardíamente descubiertos, que solamente a partir de las décadas de 1970 y 1980 se evidenció determinante en la renovación de la narrativa. Aún hoy percibimos la influencia de su ingeniosa metarreflexión literaria en las obras del argentino Ricardo Piglia, del chileno Roberto Bolaño y del español Enrique Vila-Matas. A lo largo de la década de 1980, el elemento más utilizado para identificar esa vertiente posmoderna era la combinación híbrida entre alta y baja literatura propiciada por el nuevo diálogo entre la literatura, la cultura popular y la cultura de masas, o la mezcla entre los géneros de ficción y las formas de la no-ficción, como la biografía, la historia y el ensayo.

Todavía la principal dimensión híbrida, en la prosa de la década de 1980, y resultado de la interacción entre literatura y otros medios de comunicación, principalmente medios visuales, como fotografía, cine, publicidad, video y la producción de los medios en general. Tal como observa Flora Sussekind, en el ensayo “Ficção 80: dobradiças & vitrines”, de 1986, la ficción de la década de 1980 se convierte en una especie de *multimedia*, o eventual *metamedia*, en la cual la espectacularización de la sociedad mediática contemporánea en Brasil encuentra su expresión y cuestionamiento. Pero la definición de lo posmoderno depende, principalmente, de una nueva posición del sujeto marcada por la expresión literaria de una individualidad desprovista de contenido psicológico, sin profundidad, sin proyecto. La aparición de la obra de João Gilberto Noll, en 1980, con la colección de cuentos *O cego e a dançarina*, aún bajo la influencia de Clarice Lispector y la discusión existencial, se convirtió en el mejor ejemplo de esa nueva expresión. Sussekind muestra, en su ensayo de 1986, de qué manera, en el cuento “Marilyn en el infierno”, el lector entra en un mundo ficcional en el cual los personajes son incapaces de distinguir entre realidad y fantasía o entre la experiencia personal y el mundo onírico de los delirios producidos por los medios de comunicación. Al mismo tiempo, una nueva perspectiva visual y abierta en la narrativa por medio del uso de técnicas del cine —flashbacks, cambio de foco, cortes, contrastes, elipsis temporales y ritmo acelerado—, que arrastran al narrador en movimientos continuamente fragmentados, reflejados en las vitrinas y en las imágenes cinematográficas, creando, así, una atmósfera sin límites nítidos entre la realidad y las proyecciones fantasmagóricas. Más tarde, en las novelas *A fúria do corpo* (1981), *Bandoleiros* (1985), *Hotel Atlântico* (1989), *Rastos do verão* (1990), *O quieto animal da esquina* (1991), *Harmada* (1993) hasta *A céu aberto* (1996)<sup>14</sup>, Noll cumple una trayectoria que lo identifica, inicialmente, como el intérprete más original del sentimiento posmoderno de pérdida de sentido y de referencia. Su narrativa se mueve sin un centro,

---

<sup>14</sup> Hay varias novelas de Noll publicadas por Adriana Hidalgo: *Bandoleros*, *Hotel Atlántico*, *Harmada*, *A cielo abierto* y *Lord*.

no anclada en un narrador autoconsciente; sus personajes se encuentran en proceso de vaciamiento de proyectos y de personalidad, en crisis de identidad nacional, social y sexual, y siempre a la deriva y en búsqueda de pequeñas y perversas realizaciones del deseo. Acontecimientos violentos interrumpen sus trayectos de modo enigmático y dejan el cuerpo en estado de herida y en un arriesgado recorrido de vulnerabilidad y exposición. Siempre en movimiento, deambulando en una geografía incierta, el movimiento narrativo de Noll y el viaje en un paisaje obtuso en que son abolidas las fronteras, y dimensiones temporales y espaciales son cuestionadas por trayectorias errantes que cruzan un territorio sin definiciones claras, provocando un movimiento dubitativo en dirección a Porto Alegre, la ciudad que, desde la novela *Hotel Atlântico* (1989) a *Lorde* (2004), simboliza el origen, el lar y la identidad que nunca son retomados.

Otro ejemplo de un sentimiento semejante estaba en el *best seller* de Silviano Santiago, *Stella Manhattan*, de 1985<sup>15</sup>, que narra la historia de los inmigrantes brasileños en Nueva York, y en el cual la cuestión política se mezcla con un cuestionamiento a las identidades sexuales, entre travestis y homosexuales. Aquí, la identidad parece substituida por la autorrepresentación, por la pose, por el exhibicionismo y por la teatralidad del individuo. El personaje central, Eduardo da Costa e Silva, se muda a la isla de Manhattan, en Nueva York, durante la dictadura militar, yéndose de casa cuando su padre descubre que es homosexual. Su exilio es afectivo, y la trama de la novela se teje sumergiéndose en universos marginales de exiliados, en los cuales la necesidad de una política del cuerpo se pone en relación polémica con las demandas políticas de la realidad histórica, en una experiencia límite del exilio, dejando la impresión de pérdida tanto de la referencia íntima cuanto de la realidad objetiva. La pérdida de determinación y de rumbo de los personajes y una característica que la prosa de 1990 iría a prolongar, en narrativas que ofrecen el individuo como un tipo de fante, envuelto en situaciones que flirtean con lo inhumano; juegos complejos de un destino que opera más allá de su comprensión y control. Personajes desubjetivados son llevados por fuerzas desconocidas de la fatalidad o de la coincidencia, lo que resulta en un profundo cuestionamiento existencial, como sucede en la novela de Chico Buarque de Hollanda, *Estorbo* (1991)<sup>16</sup>, e más tarde en *Benjamin* (1995), o en *Um táxi para Viena d'Áustria* (1991), de Antonio Torres, como también en *Ana em Veneza*, de 1994. En este último, João Trevisan experimenta con una narrativa histórica que juega con cuestiones de identidad nacional y cultural, puestas en escena en las conversaciones entre Julia Mann, madre de los escritores Heinrich y Thomas, la esclava negra Ana y el compositor brasileño Alberto Nepomuceno, durante un periodo de vacaciones en Venecia, a fines del siglo XIX, en una especie de alegoría de fin de siglo.

Otro gran autor, cuyo nombre se afirma en la década de 1980 y que consolidó su presencia en nuestro contexto literario en la década siguiente, es Sergio Sant'Anna. Su ficción es un cuestionamiento constante a la construcción de la realidad en sus fundamentos ficcionales y dramáticos. Ya en 1977, Sant'Anna publicó una novela llamada *Simulacros*, y esta referencia teatral está presente posteriormente en la novela experimental-dramática *A tragédia brasileira*

---

<sup>15</sup> Publicada por Ediciones Corregidor (2004).

<sup>16</sup> Tusquets (1992).

(1987), en la novela corta *A senhorita Simpson* (1989) y en su novela más reciente, *Um crime delicado*, de 1997. Este último se desarrolla en un escenario realista, la ciudad de Rio de Janeiro, donde una historia de amor se va delineando entre un autor y una mujer inválida. En esa trama melodramática de voyerismo y exhibicionismo, nadie dirige y nadie es dirigido, pero todos los personajes parecen impelidos por la extraña fuerza de la lógica dramática. Desde la misma perspectiva, debiéramos mencionar a uno de los autores jóvenes de mayor éxito en los últimos años, Bernardo Carvalho. Escribió su primer libro de cuentos, *Aberración*, en 1993, y en los últimos años se consolidó como uno de los principales escritores jóvenes con varios títulos, entre ellos: *Onze* (1995), *Os bêbados e os sonâmbulos* (1996), *Teatro: romance* (1998), *As iniciais* (1999), *Medo de Sade* (2000), *Nove noites* (2002), *Mongólia* (2003) e *O sol se põe em São Paulo*, de 2007<sup>17</sup>. Con extrema pericia, Carvalho crea argumentos que tienen la complejidad de las novelas policiales, en que los detectives son personajes en búsqueda de una comprensión de su identidad y, con frecuencia, de su origen familiar, como en algunas tramas del norteamericano Paul Aster, en los cuales los personajes circulan en una intensa actividad interpretativa, que ellos mismos redefinen para intentar entender los acontecimientos, leyendo la vida como si leyese un libro. Así sucede, por ejemplo, en la novela *As iniciais*, en la cual el narrador-escritor, un día, tal vez por engaño, recibe una cajita con cuatro iniciales misteriosas, y durante diez años intenta descifrar su mensaje. Obcecados por la tarea de elaborar respuestas, los personajes de Carvalho están siempre en movimiento de investigación de los hechos y de los eventos que escribieron sus historias y entregan pistas que llevan al origen familiar y a la identidad, pero siempre en una construcción de realidad solo en apariencia realista, y que al desenvolverse los eventos va perdiendo verosimilitud y congruencia.

### De la “Generación 90” a la “00”

Inicialmente, la “Generación 90” fue un golpe publicitario muy bien armado. Un grupo heterogéneo de escritores conquistó su identidad generacional en función de una colección de cuentos inéditos organizada en 2001 por el novelista Nelson de Oliveira, con el título *Generación 90 – Manuscritos de computador*. Dos años después, el autor lanzó otro volumen, ahora titulado *Generación 90 – Los trasgresores*, consolidando ese fenómeno. Mirando más de cerca, sin embargo, es difícil encontrar semejanzas reales entre los participantes. No encontramos ninguna “escuela literaria” nueva, ninguna tendencia clara que unifique a todos, y ningún movimiento programático con el cual el escritor debutante se identifique. Parece que la característica común es precisamente su heterogeneidad y la falta de características unificadoras, a no ser por el foco temático volcado a la sociedad y la cultura contemporáneas, o a la historia más reciente tomada como escenario y contexto.

---

<sup>17</sup> *Aberración*, 451 editores; *Nueve Noches*, Edhasa (2011); *Teatro*, Ediciones Corregidor (2009); *Hijo de mala madre*, Edhasa; *Reproducción*, Edhasa.

Aun siendo una generación que no se imagina como tal, observa el organizador de la colección, ya que la mera mención a la “Generación 90 llega a dar asco”, los títulos de esas dos colecciones sugieren, a pesar de la diversidad, por lo menos dos hipótesis sobre la nueva generación literaria. El primer volumen indica, en su subtítulo, que la nueva tecnología computacional y las nuevas formas de comunicación vía internet provocaron en esa generación una preferencia por la prosa corta, por el minicuento y por las formas de escritura instantáneas, los *flashes* y *stills* fotográficos y otras experiencias de miniaturización del cuento. Esta característica remite a la segunda hipótesis sustentada por la antología, sugiriendo que la generación de la década de 1990 retoma el ejemplo de la generación de 1970, que habría producido el primer gran boom del cuento brasileño con autores que hoy podemos llamar clásicos contemporáneos: Dalton Trevisan, Lygia Fagundes Telles, Rubem Fonseca, Sergio Sant’Anna, Roberto Drummond, Joao Antonio, José J. Veiga, Murilo Rubião. Hoy, varios de estos nombres aún figuran entre los cuentistas más destacados, como Rubem Fonseca —*Mandrake, la biblia y el calefón* (2005) y *Ella y otras mujeres* (2006)— y Sergio Sant’Anna, *El vuelo de la madrugada* (2003)<sup>18</sup>. Sin embargo, para la tendencia nueva del microcuento, las referencias serán los autores jóvenes como Fernando Bonassi, Marcelino Freire e Cadão Volpato, aunque sea posible remitir el fenómeno a autores más consolidados como Dalton Trevisan, *234* (1997) y *Ah, él* (1994), Vilma Areas, *Trouxa frouxa* (2000), y Zulmira Tavares, *O mandril* (1988). De esta manera, llegamos tal vez al rasgo que mejor caracteriza a la literatura de la última década: la convivencia entre la continuación de elementos específicos que habrían surgido en las décadas anteriores, y una recuperación innovadora de ciertas formas y temas de la década de 1970. Por ejemplo, podemos detectar la sobrevivencia del realismo regionalista, desde la década de 1930 uno de los fundamentos de la inclinación brasileña por el realismo, en novelas de Rachel de Queiroz, *Memorial de Maria Moura* (1992), Francisco J. C. Dantas y su relato sobre el cangaço de Lampião<sup>19</sup>, *Os desvalidos* (1993), el gaúcho<sup>20</sup> Luiz Antonio Assis Brasil, con *Um castelo no pampa* (1992) y *A margem imóvel do rio* (2003), y el cearense Ronaldo Correia de Brito, con *Livro dos homens* (2005) y la novela *Galileia*, de 2008. El género no se amedrentó frente a los ataques sufridos por el periodista y polemista Diogo Mainardi, que, en 1995, se arriesgó con una deconstrucción metaliteraria del género en la polémica antinovela *Polígono das secas*, parte de un programa de destrucción no solo de la literatura regionalista, sino de toda la literatura brasileña del siglo XX.

A lo largo de esta historia, los sertanejos mueren a medida que representan figuras tradicionales de la literatura tradicionalista, como el retirante, el coronel, el jagunco, el idiota, el santo, el mártir<sup>21</sup>. La matanza a la cual son sometidas es metafórica. No indica un deseo real de eliminación por parte del autor, que no tiene ningún interés por los sertanejos, a no ser como personajes de literatura. La muerte de los sertanejos es tan

<sup>18</sup> Publicado en Hueders (2016)

<sup>19</sup> El cangaço fue un sistema de bandidaje que operó en todo el Sertão nordestino durante el s. XIX y la primera mitad del XX. Lampião (1898-1938) fue uno de los cangaceiros más conocidos popularmente.

<sup>20</sup> De Rio Grande do Sul.

<sup>21</sup> Todas estas son figuras tradicionales del Sertão.

imaginaria como el territorio en que se encuentran, aquella abstracción legislativa denominada Polígono de las Sequías (p. 116).

Para Mainardi, la literatura regionalista es una de las vacas sagradas de la literatura brasileña y necesita ser liquidada sin piedad, así como más tarde, antes de terminar su rápida carrera de novelista, dirige un ataque ácido contra los lugares comunes del nacionalismo y del ufanismo<sup>22</sup> literario en su novela *Contra o Brasil* (1998). A pesar de las intenciones demoledoras las novelas de Mainardi fueron leídas, paradójicamente, en el espíritu posmoderno, como contribuciones metaliterarias de época para una discusión sobre las fronteras de la ficción, y lo que suponía ser crítico causó un efecto contrario, una especie de ufanismo invertido, que reflejaba un enorme respeto o pasión no solo por la “verdadera” literatura como por el blanco del ataque, atestando así, mediante su negación, la vitalidad continua de los temas regionales y nacionales. De todas maneras, su contribución a la literatura brasileña sin duda fue más provocativa que sustancial, de paso recordándonos de la falta que hacen los buenos polemistas de la categoría de Nelson Rodrigues, Paulo Francisco o Ivan Lessa.

Otra característica de la ficción que se inicia a principios de la década de 1990 es la intensificación del hibridismo literario, que genera formas narrativas análogas a la de los medios audiovisuales y digitales, tales como los textos convertidos en guion de Patricia Melo, Marçal Aquino y Fernando Bonassi, o incluso el lenguaje incorporado del universo de la publicidad, como en la novela *Sexo* de André Sant’Anna, o en el diálogo directo con la farándula brasileña de las vanidades mediáticas en *Talk Show* (2000), de Arnaldo Bloch, y en *Controle remoto*, de Rafael Cardoso (2002). En los libros idiosincráticos de Valencio Xavier, escritos o elaborados durante las últimas cuatro décadas, la apropiación peculiar de la cultura visual de las décadas de 1940 y 1950 en Brasil se realiza gráficamente por medio de verdaderos catálogos. Aquí, dibujos, ilustraciones, fotografías de revistas, caricaturas, ilustraciones comerciales, folletines, enciclopedias, propaganda política, periódicos y libros de enseñanza componen un mosaico con textos en que la frontera entre imagen y narrativa se disuelve en una experiencia visual de lectura única. Xavier trabajó como guionista, director de TV y consultor de imagen y creó un estilo experimental en libros como *O mez da gripe* (1981), *Minha mãe morrendo* (2001), *Naciste no inferno* (1983), *O misterio da prostituta japonesa* (1986) y *Crimes a moda antiga (Contos verdade)*, de 2004, que no solo se caracteriza por la rica exploración de un archivo de imágenes de la cultura mediática popular, sino que elabora ese imaginario en narrativas que exploran la emergencia, desde el punto de vista actual, bastante inocente de lo espectacular y del asombro de los medios gráficos, junto con el rescate de la fascinación que regía su universo infantil.

En otras experiencias, como, por ejemplo, en la novela de Rubem Fonseca, *Vastas emociones y pensamientos imperfectos*, de 1990, se trataba más de un homenaje a la estética cinematográfica en el entrecruzamiento constante entre la trama policial y referencias de aficionado a la historia del cine y la literatura. El autor, que siempre fue un apasionado por el cine, escribió

---

<sup>22</sup> Se utiliza esta palabra, española y no portuguesa, para referirse al espíritu de exaltación y orgullo nacionalista, tradicionalmente en la literatura, pero en la cultura en general.

guiones que fueron editados como ficciones —*El salvaje de la ópera* (1994)— y también aprovechó la forma del guion en la innovación del lenguaje de la novela, como sucede en su primera novela, *El caso Morel* (1973) y en el cuento *Lúcia McCartney* (1967). También el recurso al pastiche y a los clichés de los géneros considerados menores —melodrama, pornografía y novela policial— se reafirma con fuerza, en una reelaboración vigorosa en la nueva generación de escritores, y aquí vale la pena citar los cuentos letales de Sergio Rodrigues en *O homem que matou o escritor*, de 2000. Y, finalmente, será necesario no dejar fuera del mapa de la década de 1990 la producción de Rubem Fonseca, ya que él continuaba siendo uno de los modelos literarios que se hacían presentes en la escritura de una nueva generación de novelistas. En su colección de cuentos de 1992, *Novela negra*, destacan dos historias que se volvieron claves de lectura de su obra. En el cuento que le da título al libro, “Novela negra”, en su típica amalgama de géneros, especialmente entre ensayo y ficción, el papel y la función del autor contemporáneo son desafiados. La narrativa se desarrolla en torno a la relación entre el autor y su imagen pública, activando lo central del conflicto entre el perfil literario creado por los libros y la “persona real”, o extraliteraria, en una historia en que un lector entusiasta asesina a su objeto de admiración, el autor, que pasaba en ese momento por una crisis creativa, para tomar su lugar y convertirse él mismo en autor y dar continuidad a su obra. Pero fue el cuento “El arte de andar por las calles de Rio de Janeiro” que se ofreció para una generación entera de escritores como el cuento emblemático de una nueva literatura de la ciudad. El título del cuento es también el título del libro que el protagonista está escribiendo a partir de una inmersión en el submundo de la ciudad de Rio de Janeiro, y en el cual se atosiga de la vida urbana desde la perspectiva más baja e ignorada. El cuento se compromete con la ambientación real y con referencias históricas y geográficas fácilmente reconocibles, en diálogo explícito con los debates actuales sobre la situación y los problemas de la ciudad de Rio de Janeiro. Para algunos escritores exitosos en actividad, como Ana Miranda, Rubens Figueiredo, Jo Soares e Patricia Melo, Fonseca no solo fue un ejemplo y un modelo, sino que en algunos casos también el mentor directo y posibilitador de sus obras. Fonseca, entre tanto, continúa escribiendo libros con excelente aceptación de lectores y críticos, como *Y de este mundo prostituto y vano solo quise un cigarro en la mano* (novela corta, 1997), *Historias de amor* (1997), *El hueco en la pared* (cuentos, 1995), *La cofradía de los espadas* (cuentos, 1998), *El enfermo Molière* (novela corta, 2000), *Secreciones, excreciones y desatinos* (cuentos, 2001), *Pequeñas criaturas* (cuentos, 2002), *Diario de un libertino* (novela, 2003), *64 cuentos de Rubem Fonseca* (antología, 2004), *Ella y otras mujeres* (cuentos, 2006), y *La novela murió* (crónicas, 2007). En el libro de cuentos *Ella y otras mujeres*, Fonseca muestra que no perdió la mano en el arte del cuento breve y vuelve, de cierta manera, a los temas del auge *brutalista*. En 27 cuentos cortos, el personaje que desencadena las pequeñas historias siempre es una mujer, cuyo nombre da título al cuento. Los escenarios son familiares al universo de Fonseca, como en el cuento “Belinha”, en que el narrador es un asesino a sueldo con altos principios éticos, loco por Belinha, de 18 años, que gusta de él por ser criminal. Cuando ella le pide que mate a su padre, termina la atracción sexual y, para la chica, el tiro sale por la culata:

Me acerqué a Belinha, saqué la Walther del bolso y le disparé en la cabeza, bien en la nuca; para ella morir de manera instantánea y sin dolor: después cubrí el cuerpo de ella con una sábana y salí, cerrando la puerta de la casa. ¿Cómo es que alguien puede querer matar a su padre o madre?

De este modo, la distancia irónica entre la violencia de los hechos y el tono escéptico del narrador, en el relato escaso en acción, crea un efecto de humor que continúa siendo la marca registrada de Fonseca. En el cuento “Laurinha”, el asesinato brutal de la hija Laurinha lleva al narrador y a Manoel a vengarse, matando al culpable después de horas de tortura de meticulosa violencia. Una vez terminado el trabajo, los dos dividen una lata de salchichas y cerveza mientras contemplan la hoguera devorando los restos del muerto en el patio. De nuevo, Fonseca crea una posición estoica frente a la barbarie, una mezcla de aceptación de la realidad, en su grotesca crueldad, y una actitud de humor conforme con la existencia humana.

En la década de 1990 aparecieron en el medio literario dos obras cuya originalidad estaba íntimamente ligada a la nueva realidad de la violencia y la manera flagrante de exponerla. En 1995, la joven escritora paulista Patrícia Melo lanzó su segundo libro, *O matador*, que se convertiría en un fenómeno de ventas. La autora ya había ganado elogios por su libro debut, *Acqua toffana* (1994), pero fue con *O matador* que Patrícia explicitó su voluntad de inscribirse en el contexto literario brasileño como la más fiel heredera de la prosa *brutalista* de Rubem Fonseca. El personaje principal del mundo ficcional de Patrícia Melo es Maiquel, joven suburbano de São Paulo, que convierte en asesino a sueldo, un justiciero contratado para exterminar a los enemigos de la alta sociedad paulista. Su primer “cliente” es el dentista Doctor Carvalho, un personaje rescatado del cuento “El cobrador”, de Fonseca, que, luego de ser baleado en la pierna, en Rio de Janeiro, se muda a São Paulo y reaparece en la novela de Patrícia Melo como el agente de los contratos de homicidio. *O matador* no deja de ser una especie de novela de formación invertida, mostrando el proceso de embrutecimiento de un hombre que comienza a matar “por azar”, por fuerza de las circunstancias, para, en seguida, volverse cómplice de la alta sociedad. Asumiendo la posición de verdugo informal, con derecho a la vida fácil y protección de la policía, al fin, el personaje termina siendo absorbido por el proceso de banalización de la violencia que finalmente lo lleva a la autodestrucción. A pesar de la habilidad de la escritura, de la agilidad del texto y de la composición narrativa, cuya cadencia nos remite al ritmo alucinante de un filme de acción, con *flashes* rápidos y cortes impactantes, la obra de Patrícia Melo presenta una diferencia fundamental en relación con la narrativa de Fonseca. En ningún momento el tema de la violencia parece imponer un límite expresivo, en ningún momento de la lectura se siente que el aumento de los actos violentos linda una frontera ética, la barrera existencial última de algo impronunciable, el mal en sí. Los personajes se vacían, su contenido se diluye a medida en que simplemente terminan por ser retratados como meros portadores de una realidad de absoluta inhumanidad, perdiendo, así, profundidad frente a esa prohibición fundante que los hace “personas”. De este modo, el libro también se vacía de sentido y, en vez de atrapar al lector en el drama de un hombre en franco proceso de degradación moral, nos impone la misma indiferencia frente a los hechos violentos que aterrorizan al personaje y, así, nada más nos espanta. Las cualidades técnicas del libro, el ritmo en aceleración continua y

la hábil manipulación de la historia, muestran la destreza de la autora y justifican la filmación del libro —dirigida por José Henrique Fonseca bajo el título *El hombre del año* (2003) y guion de Rubem Fonseca— pero no legitiman la incomodidad provocada por la sobreexposición pornográfica de la violencia de los hechos.

En la novela *Inferno*, de 2000, el escenario ya no es el suburbio de São Paulo, sino una favela carioca, y el protagonista del mamotreto de 400 páginas es un chico del morro, llamado Reizinho, que crece junto a los traficantes, se adentra en el crimen y termina convirtiéndose en un poderoso jefe del narcotráfico. En vez de contar la historia en primera persona, como sucedía en la novela *O matador*, la narración de Reizinho es más clásica y sigue los moldes de la novela de formación romántica y realista, con un narrador en tercera persona y una gran riqueza de observación descriptiva. El protagonista es ambicioso y conquista su mundo, sin embargo, acaba destruyéndose después de aniquilar a sus adversarios, sus enemigos, pero también a sus cercanos y amados. Luego de un periodo exiliado del morro, Reizinho reaparece en las últimas páginas del libro sin saber si debe esperar de los bandidos rivales la reconciliación o la muerte.

No había ninguna nube en el cielo, y el sol hacía todo brillar y arder. El pronóstico, en aquel día, era que la temperatura iba a subir hasta cuarenta y dos grados, hecho anormal en aquella época del año, comentó el cobrador del autobús. Mierda. José Luis subió lentamente el morro, sin saber exactamente lo que iría a hacer, los perros en frente ladrando (Melo, 2000:367)

Patrícia Melo continuó la historia del personaje Maiquel en *Mundo perdido*, de 2007, al mostrar al asesino, diez años mayor, recorriendo el país en busca de la mujer que lo abandonara al final de *O matador* con la hija Samantha y veinte mil dólares. Brasil es retratado, satíricamente, a través de la mirada de Maiquel, en un relato en estilo *road movie* en que el tema central ya no es más la violencia, sino la descomposición moral producida en medio de la corrupción, del oportunismo y la desaparición de estructuras e instituciones sociales sólidas. En esta realidad de egoísmo arribista generalizado, el principio simple y violento de un asesino a sueldo arrepentido ofrece un ejemplo de coherencia, mientras el tenue lazo afectivo que se establece entre el héroe y un perro vagabundo se vuelve el último y patético resquicio de humanidad para alguien que no solo se lanza a la búsqueda de su familia irrecuperablemente perdida, sino, por medio de esta, busca una manera de comunicación no violenta.

Con una ambición y una propuesta totalmente diferentes, aparece, en 1997, la novela *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, un escritor joven, habitante de una villa pobre, de cerca de cuarenta mil habitantes, enclavada en el barrio más Miami de Rio de Janeiro, la Barra da Tijuca. Si Patrícia Melo pisó una favela por primera vez recién después de haber escrito 20 capítulos de *Inferno*, Paulo Lins nació y vivió la mayor parte de su vida en el conjunto habitacional Ciudad de Dios. Consiguió superar las condiciones sociales desfavorables, formarse en la Universidad pública y realizar un trabajo sociológico sobre su propia favela, proyecto de vida y de investigación que culmina en un proyecto literario de gran importancia. El libro puede ser leído de varias maneras. Es un documento sobre la historia de Ciudad de Dios, complejo habitacional construido para albergar a la población

que había perdido sus casas durante las grandes crecidas en Rio de Janeiro en 1966. Las tres partes de la novela —“Historia de Inferninho”, “Historia de Pardalzinho” e “Historia de Zé Miudo”— retratan tres décadas (1960, 1970 y 1980) de la historia del lugar. Al mismo tiempo, es una narración memorialista, en que el transcurso del desarrollo individual —partiendo de la infancia inocente, atravesando el shock del mundo real en la adolescencia, y encaminándose para el cinismo de la madurez— se refleja en el tono de voz, a cada paso más duro en el relato. Finalmente, se trata de una ficcionalización de hechos reales: “todo en el libro es real”, acostumbra afirmar el autor con fervor naturalista o, diríamos, antropológico, comprometido con sus “informantes”. No cabe duda de que ese compromiso conscientemente asumido constituye la gran fuerza y, al mismo tiempo, la gran debilidad de la novela. Fuerza porque la realidad se transparenta en cada acción de los “malandros” o “bichos-soltos”<sup>23</sup>, muchas veces de manera perturbadora, y porque la reconstrucción del lenguaje de los personajes se lleva a cabo con mucho esmero. Pero también debilidad, pues los personajes parecen presos en los papeles previsibles de dramas en que la individualidad de cada uno parece confundirse con sus “tipos”. De todos modos, el resultado del trabajo de Lins es admirable por su aliento y envergadura, por el compromiso científico y afectivo con los temas allí presentes, y por el esfuerzo de expresión, en el cual la crueldad de la vida sirve como potencia poética a su literatura.

## El mercado

En la década de 1980 se discutía, en Brasil, la cuestión de la profesionalización del escritor; la carrera, el oficio, aún era vista desde el prisma del conflicto entre mercado y reconocimiento crítico. Hay que recordar también que fue apenas a fines de la década de 1960 que la cuestión de los derechos autorales de los textos literarios pasó a ser seriamente discutida en Brasil, que explotó en parte por el proceso abierto por Autran Dourado y Carlos Drummond de Andrade contra la Bloch S.A., cuando esta incluyó sus textos en la antología *Literatura brasileira em curso* (Ridel e Barbieri, 1968), sin la debida autorización de los autores. En la década de 1980, los escritores ya se daban cuenta de que la literatura era también producción de mercado en circulación y que, la mayoría de las veces, en ese circuito, eran ellos mismos los que más salían perdiendo. Pocos escritores, entre ellos Jorge Amado y Rubem Fonseca, habían, entonces, cruzado la frontera y saboreado la experiencia de las grandes ventas. Por primera vez, el mercado parecía prometer índices de crecimiento suficientes para viabilizar la profesionalización del escritor de ficción; en el ensayo de 1984, titulado “Prosa literaria actual en Brasil”, Silviano Santiago lanzaba un tema provocador: “El novelista brasileño de hoy necesita profesionalizarse antes de volverse un profesional de las letras”, o sea, el escritor necesita prepararse para enfrentar los peligros de una nueva relación comercial con el oficio para no sucumbir a la tentación de asumir formatos digeribles a gusto del mercado y ceder en el proyecto literario y los patrones de calidad, heredados

---

<sup>23</sup> Diferentes formas de referirse a los maleantes o traficantes.

del modernismo, en la coherencia y la experimentación. Seis años después, en 1990, en una entrevista para *IstoÉ/Senhor*, Silviano comenta la Ley del Mercado, advirtiéndole que el escritor pasó

[...] a producir un texto de buena calidad, pero que no logra escapar de las redundancias (excesos), y a los elementos previsibles (clichés) [...] Buscó forjar un camino original, aunque precario, pues tenía que pasar para el campo de los enemigos para tenerlos como aliados [...]. Otra cosa es cierta: en la década del 80 hubo un abandono gradual del gran acontecimiento político como tela de fondo para poemas y novelas (Barbieri, 2003: 46-47).

A la luz de los días actuales, es curioso registrar que diversos autores que emergían en aquel momento, que en la época encarnaban los verdaderos canónicos anónimos, rápidamente superaran ese dilema, asumiendo el liderazgo en el mercado nacional dentro de los parámetros posibles y modestos de venta y aceptación crítica. En algunos casos, esos escritores forjaron los moldes también estéticos para una nueva generación de éxito que iría a consolidarse a fines de la década de 1980 y en el inicio de la de 1990, como, por ejemplo, João Ubaldo Ribeiro, Antonio Torres, Ana Miranda, Patrícia Melo, João Gilberto Noll y Bernardo Carvalho. Sería injusto, sin embargo, acusar a esa generación de sucumbir a la tentación del *best seller*, principalmente porque por lo menos entre los novelistas, hasta el que lo intentó no obtuvo la respuesta esperada del público lector. Es verdad que algunos autores de las nuevas generaciones lograron la independencia profesional, pero la mayoría aún no puede soltar sus otros empleos, y la expansión del mercado nunca se realizó según profetizaran las visiones optimistas del inicio del Plan Real. Quien sigue la lista de los libros más vendidos sabe que la aparición de novelistas brasileños entre los *best sellers* de ficción literaria es rarísima, pues normalmente son dominadas por traducciones de grandes nombres internacionales como Dan Brown, que durante los últimos años ha congestionado esta lista hasta con cuatro títulos simultáneamente. La primera observación, por lo tanto, es que incluso los escritores que se propusieron lograr una meta comercial no consiguieron encontrar un formato capaz de competir con el escritor internacional y con el mercado editorial globalizado. Ni siquiera autores como Patrícia Melo, cuyo éxito inicial con *O matador* la llevó a figurar en la lista de la *Time Magazine* como una de las personalidades latinoamericanas del siglo XXI. Sus ventas se explican en gran parte por la consolidación de la fórmula ya experimentada por el maestro Rubem Fonseca, que se convirtió en una especie de canon de literatura suburbana con preferencia por temas de suspenso y crimen. El éxito inicial de la primera novela histórica de Ana Miranda, *Boca do Inferno*, también surgió del mismo aprendizaje, combinada con el marketing talentoso y competente de la Companhia das Letras. Es verdad que algunos escritores experimentaron con nuevas recetas mercadológicas de venta, como es el caso de libros de encomienda vinculados a temas populares como las colecciones *Plenos pecados*, de la Editora Objetiva (1998), y *Literatura o muerte*, de la Companhia das Letras (2000)<sup>24</sup>, o prelanzamientos de capítulos en revistas, como

---

<sup>24</sup> Existen varios proyectos de colecciones “por encargo”, con resultados diversos: algunas publicaciones menores, algunos textos que nunca se concretarían, y algunos libros más o menos exitosos. De *Plenos pecados* (siete escritores se hicieron cargo de un pecado), destacan *El vuelo de la Reina*, del argentino Tomas Eloy Martínez (soberbia) y *A casa dos Budas ditosos* (lujuria), de João Ubaldo Ribeiro, mencionado un poco más adelante. De *Amores expresos* (a

en el caso de la novela *Inferno*, o expuestos en internet, como fue el caso de *A casa dos budas ditosos* (1999), de João Ubaldo Ribeiro. También surgen, obviamente, escritores con vocación francamente comercial y que consiguen cierto éxito dentro de géneros tradicionalmente populares, como las novelas policiales de Luiz Alfredo Garcia-Roza, las ficciones conspiratorias de Ivan Sant'Anna, o las sátiras históricas de Jo Soares, pero no son esos escritores los que caracterizan al mercado, y debemos reconocer que ninguno de ellos tuvo la aceptación amplia del público, en la escala antes conseguida por Jorge Amado, salvo, obviamente, Paulo Coelho, cuyo caso merece una revisión por separado. Más que eso, vemos que la amenaza comercial contra la libertad de la forma nunca se concretó; en vez de eso, el mercado brasileño de literatura se transfiguró durante los últimos veinte años, buscando ampliar su base de ventas en grandes librerías, colecciones de clásicos a precios asequibles, la proliferación de ferias y eventos literarios, así como una mayor integración con los medios de comunicación de gran alcance, programas de televisión, y por medio de un diálogo más intenso con el cine gracias al fortalecimiento de la industria cinematográfica nacional.

La generación de 1970 fue canonizada, a veces ocupando un lugar en los sitiales de los inmortales de la Academia Brasileira de Letras, que, como dicen las malas lenguas, acepta “incluso escritores”, y se consagró con premios e inclusión en las bibliografías obligatorias de la red pública de enseñanza. Sin embargo, es preciso destacar que no existe en Brasil ninguna Isabel Allende, ninguna Laura Esquivel, ni siquiera un Osvaldo Soriano, escritores que, en el contexto latinoamericano, abrieron el camino entre los *best sellers*, luego de la aparición de los monstruos sagrados Gabriel García Márquez y Vargas Llosa. Además de eso, nadie apareció ocupando el sitio de popularidad de Jorge Amado, que, desde esta perspectiva, hace falta, pues ningún autor después de él se atrevió con una literatura con la ambición de ofrecer una visión global, aun cuando idealizada y folclórica, de la realidad brasileña. A pesar de la modernización del mercado editorial, su realidad económica es crítica. Desde 1998 hasta muy recientemente, ningún sector de la economía brasileña sufrió tanto como el mercado del libro. En aquel año, las ventas de libros sumaron 410 millones de ejemplares y, en el año pasado, apenas 271 millones. En parte, la caída se explica por la falta de inversión, por parte del gobierno de Lula, en libros didácticos; en 2001, por ejemplo, el gobierno compró 117 millones de libros, mientras que el mercado privado vendió 183 millones. En 2005, el mercado privado aún se mantuvo con la venta de 183 millones de ejemplares, mientras el gobierno disminuyó la compra a 88 millones de libros. Lo que aparece en las estadísticas como una caída absoluta de venta puede, a causa de esta reducción de las compras públicas, esconder una relativa mejora en las ventas en el mercado. Así, en 2005, fueron vendidos 29 millones de libros más que en 2004, pero el gobierno compró 47 millones menos de ejemplares. En otras palabras, luego de un periodo de caída en las ventas, el mercado del libro en Brasil pasa por una tímida recuperación comercial, gracias a la reducción de los precios y menores lucros en las editoriales, factores que, en 2005, posibilitaron un aumento de ventas en las librerías de 18

---

varios autores se les financió una estadía en diversos lugares del mundo como inspiración y tema de la novela), destacan *Estuve en Lisboa y me acordé de ti*, de Luiz Ruffato, o *Cordillera*, de Daniel Galera. Evidentemente, se trata de mega proyectos comerciales de grandes editoriales.

millones de ejemplares. Al año siguiente, el número total de libros vendidos llegó a 310 millones de ejemplares y, en 2007, a 329 millones, lo que generó un aumento de ganancias de 6,06%. Ese acentuado crecimiento reciente se debe a la recuperación del mercado consumidor, que compró 8,21% más ejemplares en 2007 (un total de 200 millones de ejemplares), y a una recuperación tímida de las compras efectuadas por el gobierno, que adquirió 2,89 % más (129 millones de ejemplares).

Infelizmente, la ficción no parece ser el motor de esta tendencia. Los líderes de venta brasileños se encuentran entre los géneros didácticos (aumento de más del 50%) y religioso (aumento del 12,8%). El gobierno es aún el mayor comprador, responsable de cerca del 24% de las ventas en el sector, pero ese número está en constante caída. La buena noticia es que los autores nacionales se están fortaleciendo, con un crecimiento de más del 10%, de 303 millones en 2006 a 334,8 millones de ejemplares en 2007.