

Sussekind, Flora.
Vidrieras Astilladas. Corregidor, 2003

FICCIÓN 80 *

Bisagras y vidrieras

* El título en portugués de este ensayo es "Ficção 80. Dobradiças e vitrines". Silviano Santiago tomó el término "dobradiças", para su teoría de la narración, de los *Bichos* de Lygia Clark. Hemos utilizado varios términos para traducir la palabra según el contexto: bisagras, plegadizas, plegables o goznes (N. de la T.).

Ficción en tránsito: sus paradas obligatorias ya no son más ni el autocentramiento memorialista o picaresco ni el naturalismo explícito (novela-reportaje) o figurado (prosa alegórica) de los años setenta. Con la salida de los censores de las redacciones periodísticas en junio de 1978, la literatura paraperiodística que se encargaba casi exclusivamente de suplir, en libro, las noticias lacunares y las informaciones prohibidas en la gran prensa, pierde su función. De ese modo, la vertiente realista —tan fuerte en la literatura brasileña—, pasó a adoptar, en la década del 80, otros modelos literarios, descartando los cuentos-noticia y las novelas reportaje por un lado, y los testimonios y las confesiones, por el otro.

Lo fotográfico se torna menos evidente y se disfraza de pictórico. Los retratos y los autorretratos se retocan. El realismo deja de lado la imitación del reportaje y lo reemplaza con las cacerías lógico-fatales de la novela policial. Y lo hace con éxito: basta pensar en las diez ediciones, en cinco meses, de *Bufo & Spallanzani* de Rubem Fonseca. En cuanto al gran ego que recuerda o vive situaciones personales e intransferibles, personaje privilegiado de la prosa memorialista y del auge de los testimonios políticos y existenciales de los años 70, pasa por una hábil ampliación y asume relieves épicos, sirviendo de eje a novelas de fundación como *Tocaia grande* de Jorge Amado o *Viva el pueblo brasileño* de João Ubaldo Ribeiro, en sintonía con la reafirmación de la fe en el carácter o en el “alma” nacional y con la mitificación literario-ideológica de lo “popular”.

Del ego al epos, de la literatura-reportaje policial a la novela policial propiamente dicha, del memorialismo individual o generacional a la novela que se cree Historia, a la

literatura de fundación. Esta es la trayectoria de una ficción que, cambiando en parte modelos y trajes, intenta mantener, durante la década del 80, antiguos derroteros: una nacionalidad en un retrato cohesionado o un elogio detectivesco del ideario "liberal", de la actividad jurídico-policial y de una prosa *cheek to cheek* con el mercado.

Si el género policial y el épico de Jorge Amado y João Ubaldo Ribeiro funcionan como soluciones de continuidad, aunque diferentes, del ideal de objetividad y de la construcción de una imagen literaria heroica y sin fracturas de Brasil, característicos de la prosa del 70, no es difícil percibir, en esos años 80, que hay ciertas discontinuidades, ciertas trampas para ese mismo ideario. ¿Cuál es el blanco más evidente hacia el que apuntan las nuevas propuestas? La propia figura del narrador, y su subjetividad que son cuestionadas tanto en una ficción próxima al ensayo, como *Stella Manhattan* de Silviano Santiago o *O nome do bispo* de Zulmira Ribeiro Tavares, en donde protagonistas e intriga, deliberadamente vacilantes, dialogan críticamente con aquel que narra, bisagra éste también, sobre cuyo hombro mira un otro que le trae certezas, en un auténtico abismo narrativo-ensayístico; como en la teatralización del lenguaje del espectáculo, convirtiéndose la prosa en una vidriera en donde se exponen y observan personajes sin fondo, sin privacidad, casi imágenes de video en un texto espejado en donde se cruzan, fragmentarias, veloces, otras imágenes, otros pedazos de prosa igualmente anónimos, igualmente fragmentarios. Mediante fragmentos de filmes, carteles o noticias de diario, en algunos casos, o mediante la radio, la TV o la publicidad en otros, las figuras de los medios que se cruzan con los personajes anónimos de una ficción que, como en los textos de Valêncio Xavier y Sebastião Nunes, se transforma en *metamedia*, registro invertido de la espectacularización de la sociedad brasileña de las últimas

dos décadas; o que, como en João Gilberto Noll, tensa al máximo las posibilidades de aprovechamiento ficcional de esta misma vidriera. Sea en el sentido de duplicar las instancias narrativas, ora subjetivas, ora anónimas; sea en la reevaluación de la idea de privacidad o del narrar como revelación de la propia experiencia vital, convertidos en imposibilidades, cuanto de las imágenes urbanas corrientes, que se exhiben, pero son vistas desde afuera, sin firma. Con una pared de vidrio por medio. Transparencia irónica con la cual se trabaja eficazmente en *Bandoleiros* y en algunos cuentos de *O cego e a dançarina*, ambas de João Gilberto Noll.

Y es con uno de esos cuentos de Noll que se iniciará esta observación de los derroteros, perceptibles hasta ahora, de la prosa de ficción brasileña en esta década del 80.

1. La vidriera, la mediación

"¿Por qué esta exposición a la luz?"
(Ana Cristina Cesar)

Como punto de partida, entonces, "Marilyn no inferno" ("Marilyn en el infierno") de *O cego e a dançarina*. ¿El protagonista?: Un extra del "primer western rodado en Brasil con la Baixada Fluminense imitando a las praderas de Arizona" ¿Lo que se narra? El desequilibrio entre los sueños de estrellato, las imágenes de Bette Davis y Marilyn Monroe y la breve participación del extra en el western de la Baixada, entre el cuerpo del joven y las imágenes sin fondo de los carteles y revistas ilustradas con los que sueña en transformarse. En el cuento se lee: "y el muchachito ahí ve un flash explotar sobre su cuerpo y bañarlo con una luz efímera como un sollozo pero que lo

deja iluminado para siempre". La sensación y el brillo se extinguirían bien rápido, sin embargo:

y desnudo se refleja en el espejo a la espera de otro flash, otro flash que revigore su ya iluminado destino de pantalla —pero no es otro flash el que estalla providencial sobre su piel húmeda, es el actor que hace de Capitán Grant que aparece en el espejo detrás del muchachito y dice O.K. y lo llama soldadito de plomo y larga una carcajada tan cortante que el muchachito se cubre con las ropas que se había sacado y corre desnudo por las praderas de la Arizona fluminense hasta encontrar un caballo y, montado en pelo, allá se van los dos.

Se inicia entonces una carrera cinematográfica pero fuera del alcance de cualquier cámara. Su único obstáculo, por otra parte mortal, será irónicamente un gran cartel de cine en Caxias, anunciando *Kung Fu contra los espada-chines de Damasco*, que se quiebra con el impacto del cuerpo del joven, con un "violento chorro de sangre en los ojos de Kung Fu", mezclándose así el cuerpo "real" del extra y la figura impresa de la estrella de cine.

En el cuento de lo que se habla —entre el extra y la estrella, entre un cuerpo que puede ser tocado, cuya exposición puede herir, y las imágenes desrealizadas de las pantallas, carteles y revistas— es de este desencaje. Y, curiosamente, es cuando está fuera del encuadre cinematográfico, al pasar a caballo por las calles de Caxias, que el joven se acerca más a la imagen de cine. "Como en una espléndida batalla en cinemascope", "no tiene nada de cámara lenta": estas son algunas de las analogías utilizadas en la narrativa. Porque si el joven extra no logra ningún otro *flash* sobre sí y no se convierte en imagen plena de celuloide, sí lo hace en la narrativa. Munida de un ritmo acelerado, mimetiza movimientos de cámara, utiliza comparaciones cinematográficas. El texto de Noll dialoga

abiertamente con la imagen y el ritmo del cine. Pero de cierto modo, para dejar claros desencajes y diferencias. Justamente no es "You fit into the picture" la música de fondo.

"Galopa como en una espléndida batalla de cinemascope", se lee en el texto. Pero enseguida, a continuación, se contradice; "sólo que sin encontrarse jamás con los contendientes norteños del lado contrario". Casi cine. Casi como el propio obstáculo a la corrida del joven: un cartel de film. *F for fake*¹: es un Kung Fu de papel que hiere al soldadito de plomo. Una imagen detenida que hiere su cuerpo en movimiento. El simulacro que da una zancadilla en lo que parecía real.

Si en "Marilyn no inferno" Noll se ocupa directamente del cine, otras referencias al universo de los medios, de la industria de la conciencia, recorren los cuentos de *O cego e a dançarina*. Anuncios luminosos de filmes y *shows de strip-tease*, el sonido de una TV encendida, una radio, el ruido de una máquina de cigarrillos, *video-games*, carteles luminosos sirven de escenario a sus textos. Pero no son sólo escenario: a veces la referencia cinematográfica interfiere a tal punto en la acción que ésta se interrumpe y la narrativa pasa a ocuparse exclusivamente de la cita. Como en la pelea entre el narrador y Steve en la novela *Bandoleiros*: "Sacudo a Steve por los hombros y le grito que si él no se detiene lo voy a asesinar tan bien como se hace en su tierra —que según los fotogramas de la ducha de *Psicosis*, no es preciso tomar nada menos manoseado, va con eso mismo que todo el mundo sabe, la sangre escuriéndose por la rejilla, por el agujero en donde todo acaba...". Hay también intentos como el del protagonista de "Casimiro" de dialogar con una primera página de diario:

1 Título de un film de Orson Welles. (N. de la T.)

Oye la voz del canillita pavoneando el titular de *O Globo*. El titular revela y clama el número de flagelados. ¿Cuántos? —pregunta Casimiro. Pero la voz del canillita ya está lejos. La mañana aparece detrás del vidrio. Las manos de Casimiro cierran las venecianas verdes. Después, nadie sabe nada.

El intento de dialogar con los titulares de la primera página se frustra. Aún existiendo un mediador posible: el canillita. Pero el vidrio de la ventana y la distancia impiden la mediación. Y el cuento termina con el personaje impidiéndole también al lector el acceso a una vidriera peculiar, la ventana desde donde tratará de hablar con el canillita, ahora oculta por las venecianas cerradas.

Aún lo que en rigor pertenecería al universo de la subjetividad, de lo privado, en la ficción de Noll se transforma en una especie de mezcla, de lugar de paso entre la exposición y la intimidad. Por eso en sus textos se hace referencia tantas veces a paredes de vidrio, a ventanas, a vidrieras. Como en el final de *Bandoleiros*, cuando el narrador trata de acercarse a su casi doble, João, que lo observa en el aeropuerto, tropieza con el vidrio: “y yo fui allí, toqué mi mano en el vidrio, justo en la mano de João”. Como la ventana de Casimiro, en el cuento ya mencionado. Como en el intento del narrador-caminante de *Bandoleiros* de saber la hora mientras vaga por la ciudad: “Miro la hora en el reloj de una vidriera y en un salto estaba delante de un bar medio despreciable que solía frecuentar, allí en Salgado Filho”.

Desde afuera o desde adentro, narradores y personajes están siempre tropezando con esos vidrios. El lector también, como en el cuento “Casimiro”. Como si la vidriera fuese su *habitat* natural. Y en parte así es. Y no sólo de los personajes de João Gilberto Noll, sino de la prosa de ficción brasileña reciente en un sentido general.

Basta recordar que en *Stella Manhattan*, de Silviano Santiago, por ejemplo, tanto al comienzo como al final de la novela, se habla de la mirada de una vecina que, por detrás de su ventana, observa o, en su ausencia, condena al protagonista. Como si éste fuera un objeto en exposición y existiera solo para ser visto. La vecindad funcionando como un gran *shopping-center*.

Esto se percibe igualmente en los mínimos gestos de Stella/Eduardo. Todos cuidadosamente teatrales, medio previendo una mirada pública que continuamente lo evalúa: por momentos se imagina un *cartel luminoso* (“Infla y desinfla los pulmones y el cuerpo caliente exhala una compacta nube de humo por la boca como si fuese un cartel luminoso de cigarrillos o de una plancha en Times Square”), en otros una vedette (“Expira y abre los brazos como vedette en la apoteosis del teatro de revistas de Tiradentes”), o también arma una pose para una fotografía imaginaria (“se dice a sí mismo, imitando a un fotógrafo antiguo ante el niño que llora a gritos: —Sonría, Stella, sonría, vamos sonría”).

También está *en pose* la relación de Aníbal y Leila en la novela. El marido, desde la ventana del departamento, mira el esfuerzo de la mujer por encontrar una pareja desconocida en la calle y participa de lejos tanto de la búsqueda cuanto del placer. Al mismo tiempo, la mujer, sabiéndose observada, se relaciona con dos hombres a la vez, el marido, que la ve, y el desconocido que la toca: “Cada beso de Leila es para dos, cada sensación y la propia entrega: todo es para dos al mismo tiempo”. Como Stella en lo cotidiano, Leila teatraliza al máximo los gestos, la entrega para que puedan ser vistos desde la ventana. Para que, vidrio por medio, observador y observada establezcan alguna relación. Como la mano que se esfuerza por tocar otra mano a través de la pared de vidrio de la sala de la Aduana en *Bandoleiros*.

A veces esta mediación asume diversas formas: adquiere movimiento, deja de ser vidrio y pierde la transparencia. En *Bufo & Spallanzani*, por ejemplo, entre el autor y la escritura está TRS-80, su socio-computadora. En *Amazona*, de Sergio Sant'Anna, no es con la propia mujer, después de su transformación, con quien se enfrenta el marido bancario, sino con su fotografía en una revista. Con una imagen exhibida en un gran puesto de diarios. Y es ante una página de la revista *Flagrante* que Moreira se desmaya. No es la mujer, sino su imagen impresa, la que provoca y observa su caída. Entre una y otra, la mediación de la cámara, de la foto. Como entre narrador y lector, en *Bufo & Spallanzani*, se nota una tercer presencia, otro interlocutor: Minolta, aquella a quien Canabrava se confiesa todo el tiempo. Y no es en vano que el nombre de su oyente sea el de una marca de instrumentos ópticos y máquinas fotográficas. Es a través de Minolta que se cuenta la historia de la muerte de Delfina Delamare. La exposición se halla determinada por la presencia de esta otra mujer, con nombre de cámara, que, al mismo tiempo que el lector, registra y presencia la revelación del crimen.

Y es en este lugar especial entre el secreto y la exposición, es en esta vidriera que parece moverse la prosa literaria brasileña en esta década del 80. Aún cuando el asunto en cuestión parece demasiado íntimo. Aún allí existe exposición pública. Ejemplo: *O nome do bispo*, de Zulmira Ribeiro Tavares, en donde Heládio recuerda a partir de lo que ve en la televisión. Un noticiero se mezcla con viejos noticieros de cine, la pantalla de su Sony con antiguos cines, las imágenes de los *media* con las de la memoria: "Desde las cabinas de antiguos cines paulistas, Odeon, Rosário, los proyectores iluminan la pequeña "pantalla" de la Sony, interfieren con el presente. Y dentro de las imágenes de archivo de la televisión Bartira Canal 8, otro

archivo en la parte de atrás se abre: los olvidados noticieros de cine de la Pathé, Gaumont, Paramount, Fox, de la Metro, del DIP² (...)". Y esas imágenes que en modo alguno son patrimonio de Heládio, este archivo cinematográfico se muestra tan familiar en su memoria como las escenas particulares, como los rostros de parientes. Como en la repetición de película, que encuentra empezada después de un cambio de canal:

La imagen está ligeramente mejor. ¿Dunas? ¿Camellos? Un rostro tan familiar para Heládio, tan perfectamente acuñado dentro de su cabeza como los de la parentela circulando por las salas de los abuelos Pompeu, surge en la pantalla, salta desde atrás de un fuerte. ¡Es Gary Cooper!

Hasta el terreno superexpuesto de la TV se deja invadir por imágenes personales, se abre a la memoria individual; así como el recuerdo se torna de repente medio público, entrecruzándose en ella abuelos y Gary Cooper, fiestas familiares y antiguos cines, el "recinto de la memoria" y la pantalla de un aparato portátil. Es en esta esquina, en este medio en donde parece situarse la vidriera, *habitat*, verdadera segunda piel de los más diversos personajes y narradores de la ficción del 80. O según Baudrillard en *La sociedad de consumo*:

El espacio específico que es el escaparate, ni interior ni exterior, ni privado ni público, que es ya la calle manteniendo, a pesar de todo, por detrás de la transparencia del vidrio el estatuto opaco y la distancia de la mercancía, semejante espacio específico instituye también el lugar de una relación social específica.

2 Sigla del Departamento de Imprensa e Propaganda durante la época de Getúlio Vargas. (N. de la T.)

Porque es mediante desdoblamiento teatral, mediante una segunda piel que en general los personajes se relacionan. Stella sirve de mediadora entre Eduardo y los otros. Los fotogramas de *Psicosis* entre Steve y el narrador de *Bandoleiros*. El recuerdo de la figura de Rock Hudson entre Eduardo y Viana. El video entre Heládio y la propia memoria. La revista ilustrada entre Dionísia y Moreira. La cámara entre el francés y la Amazona. Minolta entre Canabrava y sus historias. Es entre vidrios de ventanas, entre espectáculo y secreto, entonces, que se mueven.

Cambio significativo, pues, entre la ficción que se viene produciendo en los años 80 y la que dominó la década anterior. La prosa del yo y el memorialismo difícilmente se resisten a la superexposición de la vidriera. Sobre todo porque en ella no parece haber mucho lugar para el elogio personalista de la singularidad o para el refuerzo de la interioridad, de la idea de conciencia individual. Al contrario, en la vidriera predominan el anonimato y la medianía.

Sobre esto, además, comentó Berta Waldman en un artículo de junio de 1985 respecto a *O nome do bispo*: "El problema de constitución del sujeto no se da en la novela. El pasaje de la objetividad a la subjetividad no tropieza con barreras porque la vida interior del protagonista no es más que el propio mundo asomado sobre el hombre". Esto porque en su opinión, "Zulmira concede con facilidad la imposibilidad de un sujeto singular y único, en un contexto en donde, poco a poco, se eclipsan las diferencias entre los hombres".

Ampliando un poco estas observaciones, es posible percibir, además del Heládio de *O nome do bispo*, una gran cantidad de "hombres sin cualidades", y de anónimos, deambulando por las novelas y cuentos recientes. A veces convertidos en narradores no muy efusivos de las propias mediocridades, a veces objeto de la

mirada implacable de narradores-otros, que se divierten llenándolos de ridículo.

De todas maneras, no hay, como en la prosa del 70, ni la pompa memorialista, ni la heroización de un ego aventurero y picaresco. El juego es otro. Se trata de poner en jaque a este ego. De someterlo a una verdadera cirugía ensayística, como la que realizan Silviano Santiago y Zulmira Ribeiro Tavares. O disolver su subjetividad, dejando en primer plano el anonimato, dejando que las hablas individuales sufran una interferencia tan fuerte de los *media* que apenas se diferencien y que se enuncien desde "adentro". Como se hace en los textos de Valêncio Xavier, en el diálogo ficticio-crítico de Glauco Mattoso con la gran prensa en el *jornal dobrabril* (1977-1981), en parte de los libros de Sebastião Nunes. O en el juego de aproximaciones y despegues de la industria cultural tan bien trabajados por Noll.

2. El ensayo, los metamedia

"Si llegara la risa, ¿dónde quedaría el gozo?"
(Zulmira Ribeiro Tavares)

"La novela está en vías de desaparecer como género literario. Vuelve el ensayo", afirmaba el historiador Georges Duby en el *Magazine Littéraire* de abril de 1977. La afirmación, vista desde un ángulo menos apocalíptico, encaja en parte en el panorama intelectual brasileño de la década del 80: tanto el lenguaje crítico se ha encaminado hacia una dicción más ensayística, como la prosa de ficción se ha dejado contaminar por el aspecto reflexivo, por su capacidad de ponerse a prueba, del ensayo.

Tanto *En libertad* como *Stella Manhattan* son ejemplos de esta contaminación. En el primero mezclando la refle-

ción sobre las relaciones entre los intelectuales y el Estado en Brasil y la figura de Graciliano Ramos con una (auto)biografía imaginaria. En *Stella Manhattan*, utilizando la duplicidad de los personajes (Vianna/Viúva Negra, Eduardo/Stella, el Prof. Aníbal/informante, etc.), de la geografía (Brasil/EUA) y del narrador, para llevar a cabo una reflexión sobre los narradores y los personajes plegadizos.

Ya *O nome do bispo* establece de otra manera la conexión entre ficción y ensayo. Ensayísticas son, fundamentalmente, la dicción del narrador, el modo en que se registran las situaciones y los personajes corrientes que componen la novela y la sucesión de disgresiones en la narrativa. Y, según Berta Waldman, sería la disonancia entre "la inteligencia de esta escritura" y el ridículo de los personajes y acciones, el eje mismo de la novela. Mirada ensayística, materia banal: estas son las marcas más evidentes de la prosa de Zulmira Ribeiro Tavares. Distinta de la de Silviano Santiago, en donde la oposición, si existe, no es entre el modo de narrar y el narrador, sino entre estas dos instancias, entre las dos caras del narrador y de los personajes, entre los elementos de la ficción y sus propios goznes. Lo que comparten, sin embargo, entre otras cosas, es el hecho de que se deja de lado la confesión, la narración exhaustiva de lo vivido o recordado, y de que narrar allí no es sinónimo de solidificación de la propia subjetividad. Por el contrario, la dicción ensayística determina ciertos riesgos. Entre ellos la obligatoriedad del mismo ensayista de "ensayarse a sí mismo", como ya dijo Jean Starobinski. Lo que significa quitarle los superpoderes al *ego-scriptor* del 70, con su autocentramiento, su naturalismo y sus imágenes monolíticas de nacionalidad.

Bisagra crítica de la idea misma de subjetividad, esta función no es, con todo, exclusiva de la novela-ensayo. Otros textos, cambiando rostros por sombras, marcas por

anonimato, socavan igualmente la prosa del yo. Piénsese en *Maciste no inferno*, de Valêncio Xavier, por ejemplo. La historia es breve: la de una yuxtaposición. Existe el filme mudo *Maciste no inferno*, cuyos fotogramas y textos se encuentran impresos en la novela, exactamente *sobre* el otro texto, la historia de un degenerado de las salas, que mira la película y, al mismo tiempo, trata de tocar a la mujer sentada a su lado.

Por un lado, lo que se exhibe públicamente (la película); por el otro, lo que se esconde, lo que espera a la oscuridad para manifestarse (el deseo). Y es la yuxtaposición de estos dos registros, el cinematográfico, socializable, y el perverso, no verbalizable del todo, secreto, que construye la novela. Como si Valêncio Xavier, con esta duplicidad, señalara ambigüedades características de la propia ficción literaria: su lectura privada, solitaria; su difusión a gran escala, anónima. Y, por otro lado, al mismo tiempo que expone prácticas secretas de su personaje, lo deja librado a un completo anonimato. Como dándole un estatuto tan "desrealizado" cuanto el del "Maciste" de la película: estatuto de imagen. Y que, como las de celuloide, aparece en la oscuridad y desaparece en la calle, en la claridad.

O, como se lee en el bello párrafo final de la novela, cuando el espectador perverso consigue finalmente escapar del cine:

Incluso la luz mortecina de las cuatro de la tarde me ciega. Ya no escucho el piano cuando todos empiezan a salir de la sesión ya estoy escuchando el bochinche de la ciudad de las casas de las voces de los automóviles de los ruidos. Soy nuevamente parte de la ciudad y nadie me ve.

Egos en duplicación o en tránsito en la ficción ensayística, o reducidos al anonimato, uno de los blancos predilectos de la ficción del 80 parece ser el autocentra-

miento de las confesiones, testimonios y memorias de los años 70. Y, estrategia tan poderosa como la del anonimato o la del ensayo, es la de una prosa que toma por interlocutor al lenguaje del espectáculo, de los *media*. Un poco como hizo Valêncio Xavier con el cine en *Maciste no inferno* o con el diario y la publicidad en *O mez da gripe*. Es lo que hace también Sebastião Nunes, cuyo *Somos todos assassinos* se apropia con mucha eficiencia del tipo de texto e ilustración característicos de los anuncios de diarios y revistas para —sirviéndose de técnica de redacción semejante y de una relación aparentemente armónica entre palabra e imagen— despegar posibles redundancias entre lo que se ve y lo que se lee y deconstruir el discurso publicitario. Con un despegue semejante que trabaja en *Papéis higiênicos*. Sólo que, esta vez, en pequeñas historias, en donde una vez más hay una exploración de ambigüedades internas y choques entre los textos y las ilustraciones. Ora con ensaladas de collages y citas, ora con dicción e ilustración documentales desmentidas a cada instante, ora multiplicando una imagen que parece única, inalterable. Y todas las historias son de muertos, de muerte. Necrologías irónicas. Una, sobre todo, llama la atención: “Procissão da chuva” en donde fotos realistas se transforman en extraños collages y un texto aparentemente documental se ve invadido por fragmentos humorísticos (“Rui Barbosa dos Santos fue analfabeto”), a veces “negros” (“los difuntos giran en el polvo muertos con los ojos mirando al sol que ni te cuento”), a veces marcados por puro *nonsense* (“memorias colgadas de telas de araña”).

Humor fundamentalmente en el modo de tratar, en “Procissão da chuva”, la literatura-verdad y lo fotográfico, imagen por excelencia de la prosa naturalista del 70. Y que, en el caso de *Somos todos assassinos*, cuestiona la

publicidad, el anuncio impreso. De modo semejante a lo que hizo hasta 1982 Glauco Mattoso con la gran prensa, robándole la imagen y los títulos, pero para tratar de lo que en ella no se habla. Para ocupar la disciplina de sus columnas con lo que no es público; exhibiendo, perverso, con forma inocente, una antirregla periodística, un texto para la “oscuridad”, como el personaje de *Maciste no inferno*. Se socava, entonces desde adentro, el lenguaje que se toma prestado. Esto es lo que hacen Sebastião Nunes y Glauco Mattoso.

O, en el caso de Valêncio Xavier, tomando procedimientos y figuras de los medios, pero dándoles otro rédito. Metamedia que se vuelve posible, en estos casos, porque la apropiación crítica del espectáculo se encuentra ligada allí a una obra de circulación limitada. Vía difícil cuando, por el contrario, en esta vitrina en donde circula la ficción del 80 se percibe con mayor nitidez otro personaje: el mercado.

3. El policial, lo épico, el mercado

“Pero el espectáculo es siempre lucrativo”
(Silviano Santiago)

Es precisamente Rubem Fonseca, uno de los autores con libros de mayor venta en los últimos años, quien viene tematizando de modo más explícito el mercado. A cada momento en *Bufo & Spallanzani* el narrador se refiere a la necesidad de entregar enseguida al editor la novela terminada, por la cual ya ha recibido inclusive varios adelantos de dinero. Hasta llega a crear un lema en ese sentido: “La necesidad de dinero, además, es una gran incentivadora de las artes”.

No hay, por lo tanto, ningún pudor en hablar del libro como mercancía ("Mi último libro, *Os Amantes*, a pesar de haber tenido una excelente repercusión crítica, fue un fracaso de venta, comparado con mis otras novelas"), de la propia profesionalización ("yo no soy funcionario público, como Ud., gano si trabajo nada más, mi libro nuevo está muy atrasado", "necesitaría escribir un *Bufo & Spallanzani* cada dos años") o de las redundancias necesarias para mantener las ventas altas ("Mi editor quería que yo escribiera otro policial como *Trápola*. No inventes, por favor. Tenés lectores fieles, dales lo que quieren.", "Mi editor quería un libro grueso, el librero quería un libro grueso, el lector quería un libro grueso").

Realmente no hay lugar para ingenuidades en la prosa de Rubem Fonseca. No escatima ni siquiera sus propias opciones literarias que van desde el género, policial, a trucos, como el uso abundante del diálogo. Sobre eso llega a citar, en *A grande arte*, a Edith Wharton y, contrariando su opinión sobre el uso comedido del diálogo, contraargumenta llamando la atención sobre la necesidad de no *sofocar* al lector: "Pasado algún tiempo, como la Sra. Wharton lo previó, Bebel, como cualquier lector, se sintió sofocada con mi silencio y empezó a desear que comenzara un diálogo".

El narrador de *A grande arte*, como el de *Bufo & Spallanzani*, no contraría tales expectativas. Al contrario, su mayor arte es justamente el de responder *a medida* a la necesidad de refinar estéticamente el modelo de la novela-reportaje y, ante una sociedad que ahora se considera liberal, prestar cierta credibilidad a las actividades jurídicas y policiales; un aura para el abogado Mandrake de *A grande arte*, aventurero y seductor; imagen de rigor para el trabajo de los personajes Raul, en *A grande Arte*, y Guedes, en *Bufo & Spallanzani*, ambos empleados en la policía.

Par constante de este aparato de investigación es el gran éxito en la prensa diaria de procesos que involucran escándalos financieros, asesinatos y suicidios. Con la diferencia de que en la década del 80, al contrario de lo que ocurría en el 70, varios funcionarios se habían vuelto verdaderas estrellas de los *media*. Así, las leyes y los agentes de la justicia, como en toda sociedad que se agarra con uñas y dientes al ideario liberal, pasan por una inoculable idealización. A la cual contribuye, sin duda, la resurrección del género policial a la que se asiste en Brasil en los últimos años. Sea con reediciones de Dashiell Hammett, Raymond Chandler o Patricia Highsmith; sea con la práctica de este tipo de novelas por autores como Rubem Fonseca.

Elogio liberal, de un lado; elogio de las grandes tiradas, del otro: éste es el juego del género policial, "verdadero *slogan* de la sociedad burguesa" en opinión de Eisenstein. Juego explicitado sin disfraces en *Bufo & Spallanzani*. Tal vez apenas con una excepción: la idealización erudita del narrador (Arquíloco, disgresiones sobre venenos y violines, Edith Wharton), en parte compensatoria del carácter industrial, de la popularidad del género que practica. En parte, tratando de otorgar mayor individualización a la figura del narrador (e, indirectamente, a la del lector), arrancarlo ficcionalmente de un universo de vidrieras y anonimatos y proyectarlo en otro tipo de escaparate: el de las librerías y listas de *best-sellers*.

Pero no es únicamente a través de la novela policial que se retoma la conexión con la tradición literaria brasileña reciente. João Ubaldo y Jorge Amado, con el modelo del novelón, refuerzan los lazos entre la prosa literaria y la *mimesis* de la Historia (aunque sea la no oficial o "popular") y agradan a libreros ("libros gruesos"/precio de tapa alto), a la crítica periodística (siempre enamorada de la novela "expresión de un pueblo") y al público, que recu-

pera así identidades étnico-nacionales, ante la amenaza de disolución en la prosa ensayístico-ficcional, en los metamedios recientes. Y, simultáneamente, *Tocaia Grande* y *Viva o povo brasileiro* realizan una operación bastante difícil: dan un violento salto en dirección al pasado, en dirección al momento mismo en el que el modelo burgués de novela todavía no se había fracturado, en el que se podía creer en la estrecha relación entre novela y nacionalidad, en el que era la forma de la Historia la que modelaba y desficcionalizaba a la prosa.

Salto en dirección opuesta al de Noll, el de la novela ensayo y los metamedios, vidrieras críticas en donde se expone y se observa, de paso, parte de la ficción del ochenta.

Libros y autores citados:

Rubem Fonseca

Bufo & Spallanzani, Río de Janeiro, Francisco Alves, 1985 (*Bufo & Spallanzani: Pasado Negro*, Barcelona, Seix Barral, 1986).

A grande arte, Río de Janeiro, Francisco Alves, 1982 (*El gran arte*, Barcelona, Seix Barral, 1984).

Jorge Amado

Tocaia grande (*Tocaia grande, su cara oscura*, Buenos Aires, Emecé, 1984).

João Ubaldo Ribeiro

Viva o povo brasileiro, Río de Janeiro, Nova Fronteira, 1984 (*Viva el pueblo brasileño*, Barcelona, Tusquets, 2001).

Silviano Santiago

Stella Manhattan, Río de Janeiro, Nova Fronteira, 1985 (*Stella Manhattan*).

Em liberdade, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981 (*En libertad*, Buenos Aires, Corregidor, 2003)

Zulmira Ribeiro Tavares

O nome do bispo, São Paulo, Brasiliense, 1985 (*El nombre del obispo*).

João Gilberto Noll

Bandoleiros, novela, Río de Janeiro, Nova Fronteira, 1985 (*Bandoleros*).

O cego e a dançarina, cuentos, Río de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980 (*El ciego y la bailarina*).

Valêncio Xavier

O mez da gripe (Novella), Curitiba, Fundação Cultural de Curitiba, 1981 (El mes de la gripe).

Maciste no inferno (Racconto), Curitiba, Criar, 1983 (Maciste en el infierno).

Ambos relatos fueron incluidos en *O Mez da gripe e outros livros*, São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

Sergio Sant'Anna,

Amazona, Río de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.

Sebastião Nunes

Somos todos assassinos, São Paulo, Altana, 2000 (*Todos somos asesinos*).