Voces de los sótanos

ALEJANDRO REYES

Voces de los sótanos

La literatura periférica/marginal do Brasil

URUCUM
ediciones

Voces de los sótanos: La literatura periférica/marginal de Brasil
(CC) 2020 Urucum Ediciones y Alejandro Reyes Arias.

Urucum Ediciones es un sello editorial de:
Urucum Artes Colaborativas, México/Brasil.
www.urucum-artes.org
editorial@urucum-artes.org

Título original: *Vozes dos porões: A literatura periférica/marginal do Brasil*.

Proyecto gráfico: Alberto Chanona.
Traducción: Alejandro Reyes Arias.

Esta obra puede ser copiada, distribuida y/o transmitida, en todo o en parte, siempre y cuando no sea con fines lucrativos, que tanto el autor como la editorial sean debidamente creditados y que cualquier obra derivada sea distribuida bajo la misma licencia o una licencia similar [Creative Commons BY-NC-AS 4.0 Internacional].

Licencia completa disponible en:
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es

P’al guerrero Daruê

Agradecimientos

Imposible no colocar al principio de estos agradecimientos a mis padres, Carlos y Yolanda, ejemplos de vida, de fortaleza y de lucha, hoy y siempre. Gracias, jefes.

Al pequeño Daruê, mi mero maestro, que tanto me ha enseñado desde que llegó a este mundo.

A los manos de las favelas y *perifas*, maestros y compañeros de letra y lucha, vale por la fe, el ejemplo, fortaleciendo esperanzas. A Ferréz, que me regaló mis primeras miradas a Capão Redondo y, sobre todo, la amistad que sólo se construye en el encuentro de rumbos. A Allan da Rosa, camarada, que sorprende siempre con la *ginga* avispada y sincera de corazón e intelecto, amistad fecundada en las inolvidables prosas y versos del sureste mexicano, *Axé*. Este libro no sería lo que es sin sus intuiciones, observaciones y lectura minuciosa, crítica y comprometida. A Nelson Maca, mano, una belleza esos días y noches bahianos y cariocas de poesía, divergencia, resistencia y amistad, un abrazo pa' ti y pa' las chamacas. A Binho y Suzi, un agradecimiento muy especial por la hospitalidad, el cariño y los sueños compartidos. A Stela, también por la hospitalidad y la amistad generosa. A Marcelino Freire, artista de la palabra y del encuentro, gracias por las puertas abiertas. A Michel Yakini, Vagner Sampaio, Raquel Almeida, Fernando Ferrari, Alessandro Buzo, Mário Augusto da Silva, GOG, MC Mano Teko, MC Junior y MC Leonardo, Jonathan Constantino, Sérgio Vaz, Robson Veio, Fernanda Castelano, Wilson Bezerra y muchos otros poetas, escritores, pensadores, activistas y soñadores, gracias por la oportunidad de caminar juntos. A los queridos Bia y Baltê, camaradas, que tanto han apoyado de corazón abierto, firmeza y un beso al chamaquito. A Joaninha y a Spensy, con gratitud por la hospitalidad y por los momentos compartidos.

A la queridísima Carol, amigaza, poeta de vida, que me introdujo al mundo de los saraos, me presentó a tantos escritores y, sobre todo, me regaló su amistad transparente y generosa, un agradecimiento muy especial con *saudades* de la casita de Butantã y de los momentos inolvidables por las calles de Sampa.

Imposible olvidar todas y todos los compas del taller literario El sótano de los Olvidados en el barrio de Tepito, en la ciudad de México: al carismático y carnalísimo Everardo, al inigualable Primo que me regaló el título de "Ñero Honoris Causa" (¡qué mejor regalo!), al ilustre hermanísimo Lalo que tanto me ha hecho pensar, al tocayo de lengua afilada y magnífico corazón, a la tan querida Estela, la rebelde con causa, a los buenos carnales hermanos Falfán, a la dulce y chida Antonia, a la soñadora y siempre activa Mary Tony, al muy querido Fernando, al creativo Fidel, al siempre combativo Famoso, a nuestro querido e implacable Juan, que se nos fue antes de tiempo y nos dejó con un hueco en el pecho, al talentoso Julio, al cuatísimo y multifacético Mario, culpable primero de los encuentros, y a todos los demás, que no nombro porque son tantos, pero que están y estarán. A todos ellos y ellas, eterna gratitud por el compañerismo, por la amistad y por las implacables provocaciones en los sótanos de la ciudad monstruo.

A Raymundo del Cideci/Universidad de la Tierra Chiapas y a todos y todas las compas del Seminario Wallerstein, por el estímulo a repensar nuestro mundo y la responsabilidad de buscar alternativas.

A los profesores y amigos José Rabasa, Natalia Brizuela y Mark Healey, especial gratitud por el apoyo, por creer, por la amistad.

Y, finalmente, a las comunidades indígenas rebeldes, por la esperanza… ellas están en estas páginas.

Índice

Nota a la edición mexicana 11
Introducción 15

PARTE I
La periferia se hace presente

Periferia literaria 25
Saraos en la *perifa* 25
Literatura marginal 30
La dificultad de nombrar 41
Lo local y lo global 47

Los márgenes en la literatura brasileña 59
La invención de la identidad 59
Antônio Fraga 65
Carolina Maria de Jesus 67
Dictadura y marginalia 70
Democratización, neoliberalismo y violencia 77
El turno de la *perifa* 80

PARTE II
A contrapelo

La memoria 101
Estación terminal 108
La narración de lo inenarrable 122

La lengua 129
Gramática y poder 134
Imposición y negación 138
Filomena da Cabula 142
El vernáculo 148

El mediador 165
Erudito y popular 165
Halcón, los niños del narco 172

La violencia 207
La dialéctica de la marginalidad 215
Arqueología del odio 219

PARTE III
(In)Conclusión

¿La era de la periferia? 235
Los depósitos del excedente 235
¿La dialética de la marginalidad
o el regreso del hombre cordial? 244
¿La era de la *perifa*? 250
Literatura periférica, ¿un movimiento social? 257

Bibliografía 277

Nota a la edición mexicana

Hace ya algunos años desde la primera edición brasileña de *Voces de los sótanos*, en 2013, en la colección Tramas Urbanas de la Aeroplano Editora (Río de Janeiro). Ese año, presentamos y debatimos el libro en 16 eventos en seis ciudades de Brasil —en universidades, centros culturales, festivales literarios y, sobre todo, en diversos espacios del movimiento en periferias, favelas y ocupaciones de São Paulo, Río de Janeiro y Salvador—. Así, la aspiración de este libro —no dilucidar ni explicar ni proponer tesis sobre el fenómeno de la literatura periférica/marginal, sino dialogar con las y los propios protagonistas del movimiento como compañero, escritor y activista, con el fin de pensar juntxs la potencia de esa literatura para sembrar vida en los tiempos de muerte que vivimos— se concretó, en ese primer momento, en la forma de intercambios y debates sumamente fecundos.

Desde entonces, el libro ha circulado y se ha debatido en ese país, y el año pasado lanzamos una segunda edición con un pequeño tiraje por Urucum Ediciones, que presentamos en varios espacios. A pesar de que algunos años han pasado desde su primera publicación, y a pesar de que mucho cambió en el movi-

miento en ese período —y en Brasil en general, sobre todo después del *impeachment* de Dilma y la obscenidad de una derecha enloquecida—, pensamos que el libro no sólo continúa vigente, sino que es aún más relevante en ese contexto. Más que nunca, se vuelve necesario pensar fuera de la estrechez de las formas tradicionales de hacer política, y también de la idea de "producción" cultural en términos de mercado y de los subsidios del Estado y del capital, para poder enfrentar los tiempos que vivimos.

Pero este libro no trata solamente de Brasil. Las literaturas de abajo, de los márgenes y de los sótanos, están presentes, si no en todas las geografías, por lo menos en muchas de ellas, como un fenómeno con diferentes temporalidades pero como quiera relativamente reciente. Son voces que, con una mirada desde dentro, desde las entrañas de la marginación, la marginalidad y la violencia, pero también la sociabilidad otra que se desarrolla en dichos espacios, tienen mucho que decirnos sobre nuestra realidad social. Es el caso, por ejemplo, de la literatura de los barrios bravos de la Ciudad de México, discutida en *Voces de los sótanos* como complemento ilustrativo de lo que, pensamos, bien puede ser un fenómeno global a contrapelo, justamente, de la globalización. Como se verá, aunque el fenómeno mexicano tiene una temporalidad distinta (nace en la década de 1970) y, pese a su riqueza, no ha adquirido la visibilidad de mercado ni académica que el movimiento de la literatura periférica/marginal de Brasil, tiene mucho en común con éste último.

Reflexionar sobre el potencial emancipatorio de esta literatura, pensamos, no es sólo un ejercicio conceptual; se trata de vida en tiempos de muerte. La descomposición social y la violencia extrema que vivimos en México, desatada a partir de la desastrosa y mal llamada "guerra contra el narco" de Felipe Calderón, nos coloca en una posición "privilegiada" para percibir dichos tiempos de muerte. Pero, a pesar de las especificidades, dicha crisis rebasa las fronteras nacionales. En décadas recientes, hemos presenciado un rápido aumento en las condiciones globales que indican una crisis mundial que, más que un fenómeno

coyuntural, anuncian un posible colapso de nuestra civilización. En numerosos encuentros, seminarios, "comparticiones" y "semilleros", el Ejército Zapatista de Liberación ha insistido en los últimos años en la imperiosa necesidad de reaccionar ante dicha crisis. En palabras del Subcomandante Insurgente Galeano:

> Según nuestros análisis, estamos ya en medio de una crisis estructural que, en términos coloquiales significa imperio de la violencia criminal, catástrofes naturales, carestía y desempleo desenfrenados, escases de servicios básicos, colapso energético, migraciones, hambre, enfermedad, destrucción, muerte, desesperación, angustia, terror, desamparo. En suma: deshumanización.
>
> Un crimen está en curso. El más grande, brutal y cruel en la breve historia de la humanidad. El criminal es un sistema dispuesto a todo: el capitalismo. En términos apocalípticos: es una lucha entre la humanidad y el sistema, entre la vida y la muerte. (Subcomandante Insurgente Galeano, 2016).

Es este análisis lo que ha impulsado al EZLN a realizar una serie de eventos de gran relevancia en los últimos años: cuatro festivales de arte, dos encuentros de ciencias, numerosos "semilleros" de análisis y pensamiento crítico, dos grandes encuentros de "mujeres que luchan", dos festivales de cine, publicación de libros, la creación, junto con el Congreso Nacional Indígena, del Concejo Indígena de Gobierno, y una importante expansión de la propia autonomía con la creación de siete nuevos caracoles (centros de gobierno autónomo) y cuatro municipios autónomos.

Fue en respuesta a esa urgencia de sembrar vida en tiempos de muerte —y a la insistente pregunta del EZLN: "¿Y ustedes, qué?"— que mi compañera Luciana Accioly, el querido amigo Alberto Chanona y yo decidimos crear el colectivo Urucum Artes Colaborativas (www.urucum-artes.org), con la intención de promover intercambios artísticos críticos entre México y Brasil. Hasta ahora, el colectivo ha llevado obras de artistas brasileños

a los CompArtes zapatistas y a otros espacios (universidades y galerías) en Chiapas, creando vínculos con artistas indígenas locales, y obras de colectivos mexicanos (con las temáticas de la desaparición forzada, el feminicidio, la resistencia y la autonomía) a diversos espacios en Brasil, creando lazos con movimientos sociales de ese país.

En 2019, el colectivo lanzó también una iniciativa editorial: Urucum Ediciones. En concordancia con nuestra visión de la autonomía como medio para enfrentar el sistema de muerte, decidimos buscar una vía autónoma, fuera de la lógica tanto del mercado editorial como de los apoyos estatales y empresariales, para publicar libros que pensamos que pueden contribuir a imaginar alternativas para nuestro mundo.

Así surge esta edición mexicana de *Voces de los sótanos*. Para esta versión, como para la segunda edición brasileña, algunos cambios menores fueron incorporados. No se trata de una actualización. Como dijimos, muchas cosas cambiaron en el movimiento, incluyendo la presencia importante de nuevos autores y autoras, y sin duda incluir dichos cambios y actualizar las reflexiones sería útil. Pero no lo hicimos porque, a pesar de los cambios, pensamos que los argumentos y cuestionamientos propuestos en el texto original continúan relevantes. Los cambios introducidos se encuentran sobre todo en el último capítulo, la (In)Conclusión, donde se debate el eje político de la literatura periférica/marginal. En particular, incluimos una breve discusión sobre una contribución que nos parece muy importante para el debate sobre las literaturas de los márgenes: la "Manifestación de la Literatura Divergente o Manifiesto Encrucijador de Caminos" de Nelson Maca.

Bienvenidos, entonces, a esta primera edición mexicana de *Voces de los sótanos*.

Introducción

Periferia, favela, *quebrada*, *perifa*... donde se concentra la clase trabajadora que hace funcionar a las ciudades, los excluidos, los marginados, las piernas y brazos ignorados de uno de los países más desiguales del mundo. Periferia de los periféricos, margen de los marginados, olvido de los olvidados, los de abajo, los habitantes de los sótanos, los que no caben en los proyectos del progreso y del capital. Obreros, trabajadoras domésticas, lavanderas, choferes, albañiles, pintores, desempleados, educadores, estudiantes, barrenderos y millones de subempleados en trabajos informales diversos. Las *perifas* se extienden en espacios que se pierden de vista alrededor de las ciudades, caótico enmarañado de casas *barracos malocas* con calles callejuelas callejones apestosos que abrigan los sueños y correrías de los niños en la terquedad de lanzar papalotes, hacer pillerías, jugar a las escondidas con las balas perdidas y, a veces, coger un arma con la fantasía de ser. Allá la violencia es cosa de todos los días, la muerte, la humillación, los desastres, las inundaciones, la frustración, la miseria,

el hambre, la cotidiana labor en la lucha del cotidiano existir. Pero es también espacio del compañerismo solidario, del tiempo sin tiempo de la cervecita en el patio, de la charla camarada en el intercambio de anhelos compartidos, territorio tejido con la multiplicidad de historias de vida, dureza y firmeza de creatividad y perseverancia. Y espacio, también, de lucha, resistencia, conciencia, rebeldía, organización, esperanza.

Es en estos espacios que, desde principios de este siglo, se ha desarrollado un insólito movimiento literario combativo, rebelde, creativo, que algunos de sus miembros llaman "literatura marginal". En la última década, una profusión inusitada de obras de autores provenientes de las periferias urbanas, favelas y prisiones se ha hecho presente en la producción literaria brasileña. Se trata casi siempre de una literatura de autorrepresentación con una dimensión política y social importante, la enunciación de realidades invisibilizadas, realizada por parte de sectores sociales que históricamente han tenido un acceso mínimo a la palabra escrita, en un contexto en el que la lengua, sobre todo la escrita, ha servido como mecanismo de dominación desde los tiempos coloniales. Son obras que se colocan intencionalmente fuera del canon literario: por la temática, por el lugar desde donde se habla de esa temática, por la utilización de un lenguaje híbrido cargado de la oralidad popular e inclusive por los medios de producción y distribución, que muchas veces consisten en publicaciones artesanales y/o independientes y venta de mano en mano en las calles, bares y saraos, así como su difusión por medio de blogs y sitios de internet. Cada vez más, estas producciones están rebasando el ámbito de las publicaciones independientes, conquistando espacios en el mercado editorial y suscitando un creciente interés en los medios y en la academia.

Al mismo tiempo, esta producción literaria está estrechamente vinculada a un movimiento cultural y político más amplio. Desde el inicio de la década de 2000, los saraos literarios se han expandido en las periferias del país, primero en São Paulo y después en otras ciudades de Brasil. Se trata de espacios —ge-

neralmente bares— transformados en locales de encuentro donde poetas, escritores y activistas de las periferias comparten sus obras con un público también periférico, en un ambiente lúdico y combativo. Espacios de politización, debate y creación artística, que atraen a cada vez más participantes y que sirven como puntos aglutinadores para otras iniciativas políticas y culturales periféricas.

Pensar esta producción en sus dimensiones literaria y política es importante por varias razones. Desde el punto de vista literario, ofrece nuevos desafíos en el contexto de la historia de la literatura brasileña: por el contenido, por la forma, por el lenguaje y, sobre todo, por el lugar de la enunciación. Desde el punto de vista político, provoca cuestionamientos sobre el potencial emancipador de movimientos de abajo, frente a la crisis global de los Estados-nación, del liberalismo y de la democracia representativa.

En las periferias a nadie se le ocurre preguntarse si el subalterno puede hablar. Más bien la pregunta es otra: si el sujeto privilegiado puede escuchar —en mi opinión, la pregunta de Gayatri Spivak hubiera sido mucho más interesante expresada de esa forma—. En *Microfísica del poder*, Michel Foucault escribe:

> Ahora bien, lo que los intelectuales han descubierto después de la avalancha reciente, es que las masas no tienen necesidad de ellos para saber; saben claramente, perfectamente, mucho mejor que ellos; y lo afirman extremadamente bien. Pero existe un sistema de poder que obstaculiza, que prohíbe, que invalida ese discurso y ese saber. Poder que no está solamente en las instancias superiores de la censura, sino que se hunde más profundamente, más sutilmente en toda la malla de la sociedad. Ellos mismos, intelectuales, forman parte de ese sistema de poder, la idea de que son los agentes de la "conciencia" y del discurso pertenece a este sistema. (1979, p. 71)

Esto me lleva a discutir brevemente el lugar desde el cual esta obra fue escrita. Aunque este libro es producto de un trabajo de doctorado en la Universidad de California en Berkeley, las inquietudes que mueven la obra, más que las del académico o intelectual, son las del activista y escritor. Se trata de una posición ambigua, ni de dentro ni de fuera, o ambas cosas al mismo tiempo.

Mi propia literatura se coloca en esa posición ambigua. Tanto el libro de cuentos *Vidas de rua* (*Vidas callejeras*) como la novela *La reina del Cine Roma* son resultado de años de experiencias acumuladas en la convivencia con niños, jóvenes y adultos moradores de las calles de Salvador, con prostitutas, travestis y otras figuras de la noche en las zonas de prostitución de Bahía y con el pueblo humilde y trabajador de la Avenida Constelação, en el barrio de Monte Serrat, donde viví muchos años. Al mismo tiempo, esa convivencia es una opción, y mi condición de "extranjero" es innegable, tanto por el origen de clase como por el hecho de no ser siquiera brasileño. El desafío de representar realidades marginales desde dentro-fuera ha sido objeto de largas reflexiones, cuestionamientos y experimentaciones con formas narrativas y con el lenguaje —cuestionamientos que no son sólo estéticos, sino también, y sobre todo, éticos y políticos—. Las propuestas, aproximaciones, opciones estéticas y dimensiones políticas de la literatura periférica/marginal tienen, por lo tanto, una connotación muy personal.

Al mismo tiempo, este trabajo no hubiera sido posible —ni éticamente justificable— sin la convivencia con los escritores periféricos de São Paulo y Salvador, no como investigador, sino como compañero, escritor y activista, recorriendo caminos similares desde lugares distintos.

Conocí a Ferréz, Allan da Rosa, Binho, Sérgio Vaz y Serginho Poeta en el Sarao de Cooperifa (Cooperativa Cultural de la Periferia) en 2007, cuando entrevisté a algunos de ellos para Radio Zapatista, colectivo de comunicación independiente en el que participo. La visión política y las formas de organización y de

lucha del EZLN (Ejército Zapatista de Liberación Nacional) y del movimiento civil que surge a partir de la Sexta Declaración de la Selva Lacandona tienen mucho que ver con por lo menos parte de la experiencia de la literatura periférica/marginal en su sentido más amplio, de movimiento social autónomo, de abajo, horizontal y antisistémico. Esta conexión —en la forma de indagaciones y cuestionamientos— está presente en todo el trabajo, ya sea explícita o implícitamente.

La relación con estos y otros escritores se fortaleció en 2010 con la presentación de *La reina del Cine Roma* en el sarao de Binho, de Cooperifa, de Vila Fundão y en el Centro Cultural b_arco —donde realizamos un debate con Ferréz coordinado por Marcelino Freire— y en el Sarao Bem Black en Salvador; además, realizamos pláticas y debates sobre autonomía y el movimiento zapatista.

A esta trayectoria se le suma el papel de editor y traductor. Durante un tiempo participé en el colectivo editorial independiente Sur+ Ediciones, en México, donde iniciamos la colección Imarginalia, dedicada a autores "marginales" provenientes de favelas, periferias urbanas y barrios bravos, inspirado justamente en el movimiento de literatura periférica/marginal brasileña. Así surgió el primer libro de la colección, *Netamorfosis: Cuentos de Tepito y otros barrios imarginados*, una antología de cuentos de autores del taller literario El Sótano de los Olvidados. La mayoría de ellos y ellas son de Tepito, pero hay también escritores de periferias como Nezahualcóyotl e Iztapalapa. En las largas noches de literatura, pensamiento y abundantes botellas de ron, surgieron muchas e inconclusas discusiones sobre lo que sería la literatura que, desde hace casi dos décadas, se ha estado produciendo en Tepito y en otras periferias y barrios duros de la ciudad de México: esbozos de una teorización espontánea movida por la urgencia de cuestionar el propio quehacer literario y el papel de esa creación en el contexto más amplio de la crisis social mexicana. Esa experiencia y esos cuestionamientos, sumados a la coincidencia de muchas características con la literatura peri-

férica/marginal brasileña, me convencieron de la necesidad de pensar críticamente un tipo de literatura que, aparentemente, a pesar de reivindicar lo local, es un fenómeno global, o por lo menos se manifiesta, de formas similares, en varias partes del mundo. De ser así —y esto es sólo una hipótesis—, es muy probable que su surgimiento responda a la crisis global del capitalismo neoliberal y, por lo tanto, pueda ofrecer vislumbres de alternativas para la enfermedad de nuestros tiempos.

Los lazos se fueron estrechando en la intención de construir puentes y atravesar fronteras. En marzo de 2012, varios colectivos e individuos organizamos, con el apoyo solidario de muchas personas, un encuentro con Allan da Rosa y la bailarina Luciane Silva, de São Paulo, y una decena de escritores y artistas de Tepito en el Cideci/Universidad de la Tierra Chiapas (centro de estudios autónomo indígena con fuerte inspiración zapatista), en la ciudad de San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, donde, además de las conferencias[1], realizamos durante un fin de semana talleres de creación literaria, confección de libros artesanales, pintura mural, escultura en plastilina y papel, danza, capoeira, tejidos, teatro y más, con un público amplio proveniente, sobre todo, de comunidades indígenas en resistencia. Después del encuentro, visitamos uno de los cinco caracoles, sedes del gobierno autónomo zapatista, donde compartimos experiencias de resistencia y autonomía con la Junta de Buen Gobierno rebelde y los artistas pintaron un mural.

En junio de 2012, el segundo libro de la colección Imarginalia de la editorial Sur+ se publicó en México: la novela *Manual práctico del odio* de Ferréz, en traducción mía, presentada por el autor en la Feria del Libro de Guadalajara en noviembre de ese año.

Voces de los sótanos, por lo tanto, es un intento más de aproximar experiencias y fortalecer los vínculos entre luchas que, a

1 Las presentaciones del encuentro están disponibles en: http://radiozapatista.org/?p=5460.

pesar de la distancia geográfica, comparten sueños, visiones y esperanzas. Más allá del ámbito académico, la intención de este libro es contribuir para pensar juntos —escritores, activistas, soñadores de las *perifas* múltiples de nuestro mundo— cómo construir alternativas en este momento de crisis global.

Siendo la producción literaria de los márgenes muy amplia, decidí reducir el corpus de este trabajo a la literatura producida en las periferias urbanas, sobre todo de São Paulo, aunque también estén presentes algunos escritores/activistas de Río de Janeiro y de Salvador. Queda por lo tanto excluida del análisis la literatura carcelaria que, aunque es muy importante como parte del fenómeno de expresión subalterna, tiene una dinámica propia. Además, me concentro sobre todo en la producción en prosa, en los géneros de novela y cuento, en parte como una opción propia como escritor —no soy poeta y entiendo mucho más de ficción en prosa— y en parte porque la producción de poesía en las periferias tiene una fuerte relación con la cultura del rap y del hip-hop, un área que necesitaría conocer mucho mejor para sentirme autorizado a hablar.

Este libro se divide en tres partes. La primera es una introducción general al fenómeno de la literatura periférica, incluyendo una contextualización en la historia de la literatura brasileña del siglo XX. La segunda parte explora cuatro dimensiones que distinguen esta producción literaria: el papel de la memoria, el uso del lenguaje, el papel del escritor periférico como mediador cultural y la temática de la violencia. La tercera parte —la (in)conclusión— es el boceto de una tentativa de apuntar direcciones y levantar cuestionamientos sobre las implicaciones políticas del movimiento de literatura periférica/marginal en el contexto de la crisis global en esta segunda década del siglo XXI.

Finalmente, una nota sobre la traducción de las citas. En aras de la comprensión, la mayoría de las citas de textos de la producción periférica/marginal están traducidas al español, salvo en casos específicos, donde la intención es justamente destacar el papel del lenguaje y el uso de jergas, expresiones y modis-

mos propios de las culturas periféricas; en esos casos, las citas se mantienen en portugués y la traducción se incluye en notas de pie de página. Puesto que un aspecto fundamental de la mayoría de las obras de esta literatura es el uso de un lenguaje popular con un fuerte sabor local y registros de la oralidad, dichas traducciones son siempre un gran desafío —y siempre imperfectas—. Para los propósitos de este trabajo, y con la intención de no traicionar el sabor y el sentir de los textos originales, optamos por un lenguaje híbrido en el que permanecen muchos términos inalterados y una cierta cadencia del portugués, a pesar de que su uso tal cual pueda parecer extraño en español ("cara" para decir "tipo", "mano" para decir "hermano" o "compa", etc.), y, en raros casos, el uso de localismos mexicanos para términos de otra forma intraducibles.

Parte 1

La periferia se hace presente

Periferia literaria

Saraos en la *perifa*

> La periferia, que siempre fue lugar de gente trabajadora y supuestamente nido de violencia, como quieren hacernos creer las autoridades, ganaba, a costa de su propio dolor y de su propia geografía, una nueva poesía, la poesía de las calles.
>
> Una poesía única, que nace de la misma choza de Carolina de Jesus, que brota de la olla vacía, del salario mínimo, del desempleo, de las escuelas analfabetas, del cateo en la madrugada, de la violencia que nadie ve, de la corrupción y de las casas de ladrillo enclavadas en los callejones y callejuelas en las favelas de las periferias de la Zona Sur de São Paulo.
>
> Una poesía dura, seca, sin pelos en la lengua, a veces sin acentos, a veces sin comas, pero aun así poesía, con olor a pólvora, con sabor a sangre, con la pus de la enfermedad sin remedio, con los pies descalzos, con miedo, con valor, con fasto, con melaza de caña, con la pipa maldita, pero que camina con dirección precisa: el corazón ajeno.
>
> La poesía había llegado a las calles y nunca volvería a ser la misma.
>
> ¿La academia? ¡Que coman brioches![2] (Vaz, 2008, p. 115)

Es Sérgio Vaz hablando sobre los albores del Sarao de Cooperifa, fundado en 2001 en la Zona Sur de São Paulo, uno de los espacios más importantes de la cultura periférica urbana, que en la primera década de este siglo ha florecido en Brasil como una de las experiencias culturales más innovadoras del país. La Cooperifa fue el primer sarao periférico de gran relevancia e inspiró a muchos más: espacios, generalmente bares, que en ciertos días se transforman en territorios contestatarios de expresión literaria, donde poetas de la periferia —amas de casa, taxistas, obreros, empleados de

2 En todo el libro, las traducciones de las citas originalmente en portugués son mías.

bancos, desempleados, maestros, mecánicos, estudiantes, jubilados, abogados, capoeiristas, educadores, entre otros— presentan sus obras ante un público también periférico, que encuentra en el amor por la palabra fuente de placer, de dignidad y de lucha.

En el Sarao de Cooperifa, los miércoles, el Bar de Zé Batidão hierve con doscientas a trescientas personas, y la poesía y la prosa fluyen libres de las 9 pm a las 11 pm. Pero éste no es el único. Desde mayo de 2004, en el barrio de Campo Limpo, el Sarao de Binho desbordaba todos los lunes en el bar del poeta y activista cultural Binho, hasta que fue clausurado el 28 de mayo de 2012 por la ceguera y la imposición arbitraria de la subprefectura.[3] En el barrio de Pirituba, periferia noroeste de São Paulo, el Sarao Elo da Corrente se lleva a cabo en el Bar do Santista desde 2007. En Brasilânda, Zona Norte, se realiza el Sarao Poesia na Brasa desde julio de 2008. En Capão Redondo, se organiza el Sarao Vila Fundão, fundado en noviembre de 2009, coordinado por Fernando Ferrari. El Sarao Suburbano Convicto, promovido por el escritor Alessandro Buzo, se realiza en la Librería Suburbano Convicto —dedicada exclusivamente a la literatura marginal— en el barrio de Bixiga y en el espacio Suburbano Convicto en Itaim Paulista, Zona Este de São Paulo. Y muchos más.[4] Eso sólo en São Paulo. En muchas partes del país, este movimiento poético y literario periférico ha inspirado iniciativas similares, pero con sus particularidades y según las tradiciones locales. Por ejemplo, en Salvador, Bahía, Nelson Maca y el colectivo Blackitude: Vozes Negras da Bahía fundaron en septiembre de 2009 el Sarao Bem Black, inspirado en la Cooperifa, el Sarao de Binho y otros saraos paulistas.

---

3 Para más información sobre la clausura del Sarao de Binho, escucha la entrevista del autor a Binho y lee el texto de Allan da Rosa "Babosas comandadas por raposas", disponible en https://radiozapatista.org/?p=6270 (acceso en 10/8/2012) y el texto de Marcelino Freire "Binho, Moinho, Pinheirinho", disponible en http://marcelinofreire.wordpress.com/2012/06/01/binho-moinho-pinheirinho-2 (acceso en 10/8/2012).

4 Para una lista muy completa de los saraos en São Paulo, vea el blog Pontos de Poesia: http://pontosdepoesia.blogspot.com. Acceso en 15/6/2012.

Además, hay muchos saraos itinerantes o que se realizan de manera puntual en diferentes espacios. Por ejemplo, Periferia Invisível es un proyecto iniciado por residentes de la Zona Este de São Paulo, que entre otras cosas organiza saraos periódicamente en distintos puntos de esa región. Hay también una relación activa entre escritores y poetas de distintas ciudades, y acciones para crear puentes entre expresiones literarias periféricas. En diciembre de 2010, 46 poetas de São Paulo, miembros de los saraos Vila Fundão, Elo da Corrente, Binho, Palmarino, Poesia na Brasa, Suburbano Convicto, da Ademar y Casa Mário de Andrade, viajaron a Río de Janeiro para realizar saraos en varios lugares, entre ellos el Complejo do Alemão, aún ocupado por las tropas del ejército después del enfrentamiento con grupos del narcotráfico, con gravísimas consecuencias para los residentes. Sobre este evento, es importante destacar que la realización de un sarao de poesía contestataria en este espacio no es sólo con la intención de brindar un momento de distracción lúdica en un contexto de guerra, sino también de provocar una reflexión crítica en un momento en el que el discurso oficial y el aparato mediático tienden a invisibilizar las arbitrariedades y violaciones a los derechos humanos cometidos por las fuerzas represivas del Estado contra la población. En una crónica sobre el primer día de la Caravana de Poesía a Río de Janeiro, Alessandro Buzo cuenta:

> En el lugar del evento, sólo la comunidad, fuera de un momento en que el CABELEIRA del [sarao] ELO declamaba el poema PAZ de Marcelino Freire y entró el BOPE[5] y él ahí interpretando el poema, ni veía a los hombres entrando y decía: "La culpa es de la paz, la paz no sirve pa nada".[6]

5 Batallón de Operaciones Policiales Especiales de la Policía Militar de Río de Janeiro.

6 Disponible en: http://buzo10.blogspot.com/2010/12/1a-caravana-da-poesia-primeiro-sarau-no_22.html. Acceso en 10/3/2011.

El poema "Paz" de Marcelino Freire, del libro *Raşīf*, hace una crítica —repetida en diversas obras de la literatura periférica— a las marchas y discursos por la paz por parte de la clase media, alejados de la realidad vivida en la piel todos los días en las periferias: "La paz es cosa de rico. [...] La paz no resuelve nada. La paz marcha. ¿Para dónde marcha? La paz se ve bonita en la televisión" (Freire, 2008, p. 24).

Los saraos cumplen una función eminentemente política. "En la periferia no hay teatro, no hay museo, no hay biblioteca o cine", dice Sérgio Vaz en el cortometraje *Curta Saraus*, dirigido por David Alves da Silva. "El único espacio público que el Estado nos dio fue el bar. Uno se imaginaría que nos destruiríamos bebiendo cachaça... y terminamos transformando los bares en centros culturales... Entonces ya no hay cómo controlarnos: lo que no falta es bar en las periferias."

Los saraos contagian. Un amigo, músico y poeta, me contó que los saraos lo transformaron. Escuchar a otros *manos* como él recitando, hablando de su propia realidad y reivindicando esa *otra* cultura, invisibilizada y muchas veces criminalizada por la cultura dominante, lo hizo mirarse en ese espejo con dignidad y, desde ahí, encaminarse por las veredas de la música y la poesía. Así, los saraos se han ido reproduciendo y atrayendo a nuevos poetas y escritores, deseosos no sólo de verse reflejados en esas expresiones, sino de articular sus propias vivencias y realidades.

Los saraos funcionan como locales de politización, donde la palabra no es sólo lúdica, fuente de placer y de expresión, sino sobre todo mecanismo de articulación y reivindicación. Son espacios donde nuevos sujetos —individuales y colectivos, políticos y sociales— se van construyendo a través del diálogo, del intercambio, del conocimiento y, sobre todo, de la certidumbre de ser con dignidad allá donde la dignidad siempre fue negada. En círculos de amigos —todos activistas culturales— en Capão Redondo, se reproducen en boca de cada uno las historias de agresión y humillación por parte de la policía, por el simple hecho de ser pobre, generalmente negro y vestirse como *favelado*:

ser detenido en el mostrador del banco como ladrón sin ningún motivo, ser agredido por sospecha de ser narcotraficante por el simple hecho de estar platicando con amigos en la calle, y hasta intimidaciones y agresiones por usar ropas con el logotipo de 1daSul, marca de ropa y movimiento cultural autónomo de la periferia iniciado por el escritor Ferréz y otros compañeros de Capão Redondo. El músico y activista MC Léo, del Bairro da Paz, periferia norte de Salvador, Bahía, con frecuencia invadida por las fuerzas policiales con lujo de violencia, argumenta en el cortometraje *Pacificamente violento*, producido por Gabriel Teixeira:

> Ser aplastado de arriba a abajo, ser forzado a tener que tener el dinero, a tener trabajo, y los caras que te fuerzan, ¿conectas, viejo? Todo eso te cohíbe, te ataja, viejo, te lastima, dándote como alternativa los guetos de Varsovia, dándote los campos de concentración modernos tipo Auschwitz y otros y otros. Quien ve a su madre con hambre, quien ve a su madre sin asistencia, a su familia ignorada, quien siente en la piel la onda del racismo, mano, sólo Jah pa' tener el equilibrio psicológico, mano. Si hiciéramos, invirtiéramos los papeles, pusiéramos aquí a aquéllos que se entienden como más claros, la élite, aquellos que se entienden como sofisticados, civilizados, sufrieran hambre, mano, fueran rechazados, fueran excluidos, broder, pagaran todo y no tuvieran acceso, oh broder, a todo y a todas las cosas, ¿cómo serían? ¿Cuáles serían sus ejemplos? ¿Eh, broder? Los caras teniendo todo, mano, cometen crimen hediondo con refinamiento de sadismo, imagínate si esos caras tuvieran, broder, las necesidades, imagínate si esos caras vivieran en la miseria como nosotros vivimos, mano.

Los saraos, como otros espacios que han surgido en las periferias, son por lo tanto locales donde se intenta transformar ese racismo, opresión, pobreza y humillación cotidianos en conciencia política y acción. Son parte de una amplia red de iniciativas culturales y políticas autónomas —algunas promovidas

por los mismos saraos, otras no, pero todas de alguna forma vinculadas— que se están expandiendo y que poco a poco rompen las barreras de la invisibilidad y rebasan las fronteras de las periferias, invadiendo física y metafóricamente espacios de la cultura dominante. Debates, conferencias, librerías, editoriales independientes, escuelas y otros espacios educativos, bibliotecas, ludotecas, estudios de grabación, tiendas y marcas de ropa de la favela/periferia, centros comunitarios, organizaciones de mujeres, espacios para niños, iniciativas de economía solidaria, acciones de resistencia a políticas públicas, vinculación con movimientos sociales dentro y fuera del país y muchas actividades más.

La producción literaria de la periferia es, por lo tanto, indisociable de esas acciones y de esa politización, y es parte fundamental de un movimiento cultural y político de gran amplitud. La gran producción de libros —algunos por iniciativa de los organizadores de los saraos, muchos otros de producción independiente, muchos publicados por editoriales alternativas y un creciente número por editoriales comerciales— tiene todo que ver con ese fenómeno cultural.

Aunque buena parte de la producción literaria es de poesía, hay también, y de manera creciente, una importante producción en prosa —cuentos, novelas y crónicas— estimulada por los saraos, pero también con su propia dinámica.

Literatura marginal

Uno de los estímulos más importantes de esa producción literaria fue la iniciativa del escritor Ferréz —nombre de lucha de Reginaldo Ferreira da Silva, un homenaje a Virgulino Ferreira (Lampião) y a Zumbi—. Ferréz nació, creció y vive hasta ahora en Capão Redondo, periferia sudoeste de São Paulo. Fue dependiente de tienda, vendedor de escobas, auxiliar general y archivista, antes de dedicarse por entero a la literatura y al activismo. En 2001

Ferréz editó, con un equipo editorial formado por miembros de la 1daSul, el primero de tres números especiales de la revista Caros Amigos, titulados "Literatura marginal: A cultura da periferia". En 2002 y 2004 editó los números 2 y 3. En total, los tres números reunieron 80 textos de 48 autores, la mayoría originarios de periferias de São Paulo, pero también de otras periferias y de otros sectores marginados del país, como la población carcelaria, e inclusive de otras partes del mundo, a ejemplo del Subcomandante Insurgente Marcos, portavoz del EZLN en México. Como argumenta Érica Peçanha en *Vozes marginais na literatura*, la publicación de esos números de la revista tuvo un impacto muy significativo por varias razones:

> Las ediciones especiales de literatura marginal de la revista Caros Amigos merecen ser destacadas por diferentes aspectos. El primero es que la reunión de los autores en ediciones especiales de literatura es una acción colectiva sustentada por un proyecto intelectual común, cuyo desdoblamiento es también estético, político y pedagógico. En segundo lugar, porque es a partir de la primera edición de la revista que se amplía el debate (y los discursos) en torno a la expresión literatura marginal en la producción cultural contemporánea. El tercer aspecto es que esas revistas son los vehículos de entrada de buena parte de los escritores al campo literario. El cuarto es que la revista Caros Amigos es una conexión importante para hacer circular nacionalmente la producción de esos escritores. Y finalmente porque el conjunto de las ediciones especiales puede ser visto como una de las instancias de apropiación y legitimación de esa producción marginal. (Peçanha, 2009, p. 52-53)

Varios escritores, hoy con libros publicados y reconocida trayectoria, como Sacolinha y Allan da Rosa, iniciaron su carrera literaria en esas ediciones de la revista. La publicación de los tres números de la revista y la subsecuente publicación en libro de la antología *Literatura marginal: Talentos da escrita periférica*,

por la editorial Agir en 2005, visibilizó y legitimó, más allá de las fronteras de las periferias, la producción literaria de muchos escritores y la propia literatura periférica o marginal. Si por un lado los saraos funcionaron y funcionan como espejos donde la cotidianidad marginal de la vida periférica adquiere visibilidad y es valorizada con sus especificidades, las iniciativas de Ferréz con la revista *Caros Amigos* y el libro *Literatura marginal* llevaron estas expresiones a espacios de otra forma restringidos a una élite cultural.[7] Esto también funcionó como espejo, sólo que en este caso como espejo a partir de la mirada de un público general, no sólo periférico: las expresiones de esa cultura marginada traspasando las fronteras del territorio para llegar a la clase media y a las élites culturales.

La forma en que se dio la relación entre la revista *Caros Amigos* y Ferréz es significativa. Primero, el hecho de involucrar a un equipo de la 1daSul y la creación del sello Literatura Marginal hicieron del proyecto un emprendimiento colectivo y no sólo individual. Al mismo tiempo, el público a quien estaba dirigido era doble, revelando una característica de la literatura marginal como proyecto político. Por un lado, el público característico de la revista: un sector de la clase media, en su mayoría de izquierda o progresista. Por otro lado, y preferentemente, la propia población periférica. Según la Casa Amarela, editorial de la revista, el énfasis de la distribución sería en los puestos de revistas de las periferias. Además, aproximadamente la mitad del tiraje se distribuyó de forma gratuita en escuelas de las periferias, favelas y presidios, en eventos organizados por los activistas culturales. El primer número tuvo un tiraje de 30 mil ejemplares, de los cuales la mitad se colocó a la venta y los demás se distribuyeron gratuitamente en conferencias y eventos. La segunda edición

7 Evidentemente, cabe preguntarse qué se gana realmente con eso, sobre todo considerando nuestra versión de la pregunta de Gayatri Spivak: ¿puede el privilegio escuchar? En el capítulo "El mediador", examinaremos más profundamente esta cuestión.

tuvo un tiraje de 20 mil ejemplares, de los cuales nueve mil se vendieron (Peçanha, 2009, p. 62).

Así, la literatura periférica llega a un público amplio que incluye un sector de la clase media, pero sin perder de vista el público prioritario: la periferia. Sobre todo, es importante destacar que, en el "Manifiesto de Apertura" del primer número de la revista, en los saraos, en las pláticas y debates y en la propia producción literaria, es muy evidente el énfasis en el consumo, apreciación y valorización de esta literatura por la propia población periférica: "Sabes una cosa, lo más loco es que no necesitamos tu legitimación, porque no tocamos la puerta para que alguien nos abra, tumbamos la puerta y entramos" (Ferréz, 2005b, p. 10). Al mismo tiempo, es evidente que esta afirmación en el manifiesto —intitulado "Terrorismo literario" en la versión modificada que abre el libro Literatura marginal— está escrita en segunda persona, dirigida justamente a la clase media. Hay, así, un doble discurso, que enfatiza la construcción de un sujeto político entre la propia población periférica, independientemente de las clases privilegiadas, pero que inicia también un diálogo con esas clases, a veces conciliador, a veces beligerante, y cuya intención es romper, o por lo menos cuartear, los muros que dividen a la sociedad. Pero también —cerrando así el círculo y regresando al inicio—, esa interpelación a la clase media, al ser leída por la población periférica, recrea un diálogo imaginario que consolida una posición de dignidad frente a la invisibilización y criminalización cotidianas.

En el capítulo "El mediador", al examinar el papel del escritor periférico como mediador cultural, analizaremos más profundamente este doble discurso y las estrategias utilizadas en el debate con la cultura dominante y con la propia población periférica.

La novedad de la literatura periférica o marginal no reside necesariamente en la temática, la cual de hecho tiene una presencia cada vez más fuerte en el imaginario, en los discursos y en las representaciones de la producción cultural brasileña en

las últimas décadas. Pero estas representaciones casi siempre fueron externas, la mirada de la cultura dominante y de la clase media sobre el "otro" subalterno. La diferencia ahora es que esas representaciones son hechas por los propios protagonistas: una narrativa de los propios sujetos, con la implícita y a veces explícita suposición de que sólo a través de esas voces es posible transformar a esos productos culturales en fieles vehículos para la comprensión de esa alteridad. "No somos el retrato", escribe Ferréz, "al contrario, cambiamos el foco y tomamos nosotros mismos nuestra foto" (2005b, p. 9). Este hecho tiene profundas implicaciones para las discusiones sobre el testimonio, la subalternidad y el papel del intelectual, como discutiremos más adelante, así como para las propuestas para la conformación de un nuevo sujeto político.

Otro de los efectos de la iniciativa de Ferréz fue la asociación —aunque disputada— del término "literatura marginal" a la producción literaria de las periferias, favelas y prisiones de Brasil. Para Ferréz, el término "marginal" es al mismo tiempo una afirmación y una provocación, al jugar con el doble significado de la palabra: marginal en el sentido de estar —o haber sido colocado— en los márgenes y en el sentido de "criminal". Así, el término "literatura marginal" reivindica el lugar en el universo literario de aquéllos que están en los márgenes, identificándose como tales en vez de ignorar la procedencia y el lugar desde el que se habla. Hace explícita, así, una diferencia: no es lo mismo escribir desde el punto de vista del *favelado*, periférico, marginal, que del punto de vista de la clase media, y esa diferencia tiene que ser reconocida y destacada, porque posibilita una mirada particular de la enfermedad del país y del mundo. Al mismo tiempo, el término hace un comentario crítico e irónico sobre la mirada del *mainstream* sobre la periferia como el territorio del crimen y la violencia. Somos marginales, sí, dirían los escritores periféricos, y representamos un peligro para el *statu quo*, pero no por la violencia de las balas sino por la mirada crítica. En "Voltei e estou armado" ("Regresé y estoy armado"), Ferréz escribe:

> Estoy armado, quizás sea preso por portación ilegal de inteligencia y pase toda la vida en prisión abierta, pagando una gran pena y viendo un país irse al hoyo. [...]
>
> Soy candidato a escribir el futuro manual práctico para la liberación,[8] la solución es crear célula terrorista y estudiar por qué, aun después de tanta bofetada, el pueblo está risueño y optimista.
>
> ¿No? ¿Soy radical? Entonces cuando veas en las noticias a un PM destrozando a un niño en la favela, cambia el canal y busca algo que hable de yoga y budismo, busca tu paz espiritual, mientras el niño sigue tratando de entender lo que dice la maestra, sin saber que en el Senado aprueban un proyecto para que sea preso desde la cuna. (Ferréz, 2009, p. 50-51)

Y, de manera más lúdica, haciendo referencia a los saraos paulistas, escribe en "Litera-rua" ("Literacalle"):

> Bueno, el eslabón de la cadena[9] ahora son los poetas, se están uniendo ahora en un nuevo lugar, después de que la policía federal empezó a perseguir el alto tráfico de información, varios de ellos fueron presos por portación ilegal de conocimiento y ahora están en una nueva entidad, dicen que el sarao allá es pura brasa,[10] se llama Donde Miras,[11] como los chavos que trafican a Cortázar lo empiezan a llamar, para entrar hay que hablar con un viejo líder, un tipo muy juicioso que decide todo sobre la organización, su nombre es Binho.[12] (2010)

En "Terrorismo literario", Ferréz enfatiza la opresión, exclusión y marginación de las poblaciones periféricas por el poder y

8 En referencia a su novela *Manual práctico del odio*.

9 Referencia al sarao Elo da Corrente.

10 Referencia al sarao Poesia na Brasa.

11 Referencia al libro del mismo título de los poetas Binho y Serginho Poeta.

12 Coordinador del Sarao de Binho.

por las fuerzas del capitalismo, por un lado, y el derecho —tomado, no concedido— de expresión de las mismas, por el otro:

> ¡Cállate, negro y pobre aquí no tiene lugar! ¡Cállate!
>
> Cállate un carajo, ahora nosotros hablamos, ahora cantamos y, la neta, ahora escribimos. [...]
>
> El propio lenguaje margenando y no los del margen, marginando y no los marginados, piedra en la arena del capitalismo. [...]
>
> Tu negación no es novedad, ¿no entiendes? No es cuánto vendemos, es lo que decimos, no es por dónde, ni cómo publicamos, es que sobrevivimos.
>
> Estamos en la calle, loco, estamos en la favela, en el campo, en el bar, en los puentes, y somos marginales pero antes somos literatura, y eso ustedes lo pueden negar, pueden cerrar los ojos, darnos la espalda, pero, como ya dije, seguiremos aquí, así como el muro social invisible que divide a este país. (Ferréz, 2005b, p. 9-10)

Desde el inicio de la colonización, en el siglo XVI, la lengua y, sobre todo, la palabra escrita, han sido instrumentos de dominación en el continente americano, como argumenta Ángel Rama (1998) en *La ciudad letrada*, donde analiza la conformación histórica de una élite letrada, privilegiada social y económicamente, fundamental en la consolidación del poder en América Latina:

> La capital razón de su supremacía se debió a la paradoja de que sus miembros fueron los únicos ejercitantes de la letra en un medio desguarnecido de letras, los dueños de la escritura en una sociedad analfabeta y porque coherentemente procedieron a sacralizarla dentro de la tendencia gramatológica constituyente de la cultura europea. (p. 37)

En el capítulo "La lengua" examinaremos con más profundidad el papel de la lengua como instrumento de poder en Latinoamérica y desarrollaremos las ideas de Iván Illich sobre la "lengua vernácula". En "El trabajo fantasma" (Illich, 2008, p. 41-177), el autor analiza la normalización de la lengua castellana a finales del siglo XV —en el momento del "descubrimiento" de América—, por medio de la gramática de Elio Antonio de Nebrija, como un instrumento de control del naciente poder imperial español: "Nebrija preconiza reducir los súbditos de la reina a un nuevo tipo de dependencia completamente nueva; le ofrece una nueva arma, la gramática, que será blandida por un nuevo género de mercenario, el letrado" (Ibíd., p. 71). Aunque Illich está hablando de la América española, la figura del letrado es igualmente importante en la América portuguesa y, sobre todo, el análisis de la diferencia entre lengua normalizada —que debe enseñarse en las escuelas— y lo que él llama la lengua vernácula es muy útil para los fines de este trabajo, en el que examino las expresiones lingüísticas y literarias de las periferias urbanas contemporáneas frente a la lengua normativa y el canon literario.

La herencia de la ciudad letrada sigue presente en este inicio del siglo XXI y se manifiesta en dos ejes complementarios. Por un lado, la dificultad de acceso de las poblaciones subalternas a la palabra escrita, gracias al desastroso sistema de educación pública, a las inoperantes políticas culturales —precariedad y casi total ausencia de bibliotecas públicas y centros culturales en las periferias, falta de programas de incentivo a la lectura, etc.—, a los precios exorbitantes de los libros y a la cultura televisiva. Como veremos más adelante, esta carencia no es sólo resultado de la corrupción, falta de recursos y prioridades desencontradas, sino de una diferenciación sistemática e histórica, que considera a las clases subalternas como fuente a la vez de peligro y de mano de obra barata, y por lo tanto las políticas educativas y culturales para esas poblaciones han tenido como objetivo, a través de la historia, el control social y la formación de trabajadores dóciles, ignorando e incluso activamente combatiendo la formación in-

telectual. Por otro lado, y de forma complementaria, la herencia de la ciudad letrada se manifiesta en la negación del valor —o la folclorización— de las formas de expresión populares, originarias de territorios con una fuerte influencia de la oralidad y con una riqueza lingüística que no cabe en los patrones de la lengua normativa.

El manifiesto de Ferréz, por lo tanto, hace referencia a la irrupción de esas expresiones periféricas en el ámbito de la literatura nacional. No se trata, sin embargo, de un pedido de aceptación, de una reivindicación de inclusión en el ámbito de la lengua normativa o de la literatura canónica. Se trata de la afirmación de la presencia ineludible de expresiones hasta hace poco invisibles y que, en las últimas décadas, se hacen presentes independientemente de la aceptación o no por parte de la cultura dominante. Evidentemente, esto levanta una serie de preguntas que trataremos de responder a lo largo de este trabajo: ¿Hasta qué punto esta irrupción es verdaderamente autónoma y es verdaderamente una irrupción? ¿Qué significa el creciente interés académico y del mercado editorial por esta producción literaria? ¿Hasta qué punto, en el momento en que esta producción empieza a ser incorporada al acervo cultural del país y al canon literario, pierde o mantiene su potencial crítico y desarticulador de discursos hegemónicos?

El manifiesto expresa también una postura política e ideológica compartida, de diferentes formas y en diversos grados, por muchos de los escritores periféricos/marginales: una postura antisistémica y anticapitalista:

> El sueño no es seguir la norma, no es ser el empleado que se volvió patrón, no, eso no, aquí nadie quiere humillar, pagar migajas ni pensarlo, nosotros conocemos el dolor de recibirlas. [...]
>
> Un día la llamarada capitalista hirió a nuestros abuelos, ahora hiere a nuestros padres y en el futuro herirá a nuestros hijos, el ideal es cambiar la película, romper el ciclo de la mentira de los "derechos iguales", de la farsa de "todos son libres", nosotros

> sabemos que no es así, lo vivimos en las calles, bajo las miradas de los nuevos capitanes de mato[13], policías que son pagados para recordarnos que somos clasificados por tres letras clases: C, D, E.
>
> Literatura de calle con sentido, sí, con un principio, sí, y con un ideal, sí, traer mejorías para el pueblo que construye este país pero que no recibe su parte.
>
> El juego es objetivo, compre, ostente y tenga minutos de felicidad, sea igual al mejor, use lo que él usa.
>
> Pero nosotros no necesitamos eso, eso trae muerte, dolor, prisión, madres sin hijos, demasiadas lágrimas en el río de sangre de la periferia. (Ferréz, 2005b, p. 9,10)

Implícita en buena parte de la literatura periférica/marginal está la crítica a los valores capitalistas de consumo como desagregadores sociales y fuente de la violencia en las periferias y favelas. La sociedad de consumo, resultante de tres décadas de políticas neoliberales y de un sistema de valores difundidos agresivamente por los medios de comunicación, que relaciona bienes materiales al estatus y al valor personal, hace que la participación en el crimen se vuelva atractiva para esas poblaciones, sobre todo para jóvenes, adolecentes y niños que de otra forma no tendrían acceso a los símbolos de poder. Usar tenis Nike y ropas de marca se volvió en la década de 1990 un distintivo de los niños y adolescentes de clase media, defendido agresivamente como privilegios de la élite. Cuando los niños y jóvenes pobres los usaban, la conclusión inevitable era que eran falsos o robados. Hoy, los niños y jóvenes del crimen usan orgullosamente sus auténticos tenis Nike y camisetas Diesel, un derecho que defienden con pistola en mano, forzando así a la clase media a reconocer su existencia. Al mismo tiempo, el término usado por los jóvenes del crimen en la jerga periférica —muy presente en las obras literarias— para referirse a los trabajadores es revelador: *otário* (tonto, baboso, idiota). Despertar a las cuatro de la

13 *Capitão de mato*: Funcionarios, muchas veces negros, encargados de capturar esclavos cimarrones y combatir indios en tiempos coloniales.

mañana, pasarse dos horas en el transporte público de pésima calidad, ser humillado en el empleo —bajo la amenaza siempre presente de ser despedido y pasar de la precariedad a la desesperación—, recibir migajas como salario, recorrer el camino de regreso a la periferia y llegar a casa para mal poner alimento en el plato de la familia, todo por apegarse a los valores del trabajo y de la honestidad predicados por la sociedad, es visto como cosa de idiotas por quien opta por el camino, mucho más fácil, del crimen, sobre todo cuando la corrupción y la violencia institucional ponen en evidencia que los valores del trabajo y de la honestidad no aplican a las clases privilegiadas y a los grupos en el poder. Novelas como *Ciudad de Dios* de Paulo Lins, *Manual práctico del odio de Ferréz*, *Graduado em marginalidade* de Sacolinha, entre otros, reflejan esta realidad.

En este sentido, la iniciativa de la 1daSul ("Somos Todos Uno por la Dignidad de la Zona Sur"), creada en Capão Redondo en abril de 1999 por Ferréz y otros compañeros amigos de infancia —de una forma u otra relacionados al mundo del hip-hop— tiene como propósito justamente combatir los efectos de los valores de la sociedad de consumo, valorizando el estilo de vida de la periferia. Concebida como movimiento cultural, marca de ropa, sello fonográfico, tienda y productora, uno de los elementos más importantes de la 1daSul es la marca de ropa, que, además de representar una fuente de financiamiento para las otras iniciativas, es un ejercicio de autonomía y autogestión a contrapelo del consumo de marcas multinacionales —aunque no deje de ser consumo— y de los valores a ellas asociados. La producción la realizan trabajadoras y trabajadores de la periferia en condiciones laborales justas, y en enero de 2009 la empresa se dividió entre los funcionarios. Según Ferréz, la marca y el símbolo de la 1daSul, creado por el diseñador South, ha logrado alejar a mucha gente de Capão Redondo del consumo de marcas como Nike, Forum y Adidas para usar "algo que realmente tiene

que ver con nuestra gente, con nuestra cultura"[14]. Hoy, la 1daSul tiene tiendas en Capão Redondo y en el centro de São Paulo. Dice Ferréz:

> La autogestión es el único camino que creemos que es realmente viable para, primero, boicotear los productos de afuera. [...] Para circular aquí, donde deben circular, en mano de quien los hace, de quien planta, de quien cosecha también. (Peçanha, 2009, p. 277)

El manifiesto "Terrorismo literario" propone una literatura que rechaza los valores capitalistas y vislumbra alternativas que no sean sólo una inversión de papeles: "El sueño no es seguir la norma, no es ser el empleado que se volvió patrón". Pero eso implica ir más allá y cuestionar los discursos de la democracia liberal: "El ideal es cambiar la película, romper el ciclo de la mentira de los 'derechos iguales', de la farsa de 'todos somos libres'". Las periferias son el lugar privilegiado para cuestionar estos discursos, frente a la violencia de las instituciones represivas y la ausencia del Estado. Al mismo tiempo, son objeto de políticas y operaciones discursivas que buscan el control social y que resultan, con frecuencia, en la interiorización de valores conservadores. Uno de los ejes principales de este trabajo consiste en examinar los discursos vehiculados por la literatura de las periferias y su capacidad de desafiar los discursos dominantes y proponer alternativas liberadoras.

La dificultad de nombrar

Hasta ahora hemos hablado de "literatura periférica" y "literatura marginal" de forma acrítica, sin problematizar dichos términos o tratar de definir su significado. En realidad lo que tenemos

14 Disponible en http://ferrez.blogspot.com/2005/06/o-que-1dasul.html. Acceso en 8/6/2011

es una doble dificultad: la de definir un fenómeno cultural con ciertas especificidades y la de nombrar ese fenómeno. Incluso se puede decir que el propio acto de nombrar limita o encuadra la definición del fenómeno. Algunos escritores asociados a esta literatura, por ejemplo, rechazan el término "literatura marginal". Luiz Alberto Mendes, autor de *Memórias de um sobrevivente*, editado por la Companhia das Letras en 2001 —una narrativa autobiográfica sobre su vida en el crimen y en el Complejo Penitenciario Carandiru, de importante repercusión en la literatura contemporánea—, fue uno de los participantes de la edición de "Literatura marginal" en la revista *Caros Amigos* y de la antología *Literatura marginal*. Sin embargo, él difiere de la aplicación del término a su escritura y afirma que participó en el proyecto sólo como un espacio más para divulgar sus textos (Peçanha, 2009, p. 75). Del mismo modo, Paulo Lins, autor de *Ciudad de Dios*, participó en el primer número de la revista, pero dice que no sabía de la intención de vincular el proyecto al término "literatura marginal". Dice Paulo Lins:

> Fue Ferréz quien empezó con esa onda de literatura marginal, yo nunca había oído hablar de eso, de la forma en que se está presentando actualmente. Ferréz me llamó contando del proyecto de la revista y me preguntó si no tenía algún texto inédito; le mandé el texto y desde entonces no se ha parado de hablar de eso. Lo que yo conocía de escritores marginales tiene que ver con la poesía marginal de los años setenta y recuerdo que a Leminski le parecía malo ese movimiento. Esa poesía fue olvidada por los críticos por mucho tiempo y ahora Roberto Schwarz y Heloisa Buarque están rescatando a algunos autores. Cuando escribí el libro, no pensé que era marginal; el libro salió por la Companhia das Letras, que no tiene nada de marginal. Y mi libro no tenía nada de marginal, a no ser el tema, aunque la miseria y lo urbano siempre aparecieron en la literatura —José Lins do Rego y Graciliano Ramos ya hablaban de eso, siempre contrastaron el campo y la ciudad—. Yo creo que quien está comprometido va a

> discutir la pobreza y la criminalidad —para mí la temática es lo marginal—. Marçal [Aquino], por ejemplo, trabajó con matadores; [Fernando] Bonassi con presos. Yo no veo nada de marginal en nuestras obras, tienen el interés de la crítica, de las universidades, de la prensa. (Peçanha, 2009, 58–59)

En *Vozes marginais na literatura*, Érika Peçanha hace un excelente trabajo tratando de definir y problematizar el término "literatura marginal" en sus diferentes acepciones. En vez de seguir alimentando la discusión en torno a ese o cualquier otro término —como "literatura periférica", "literatura divergente", "literatura de los márgenes", "literatura de abajo" o "literatura popular"—, nos concentraremos aquí en el fenómeno que nos interesa, en una tentativa de explicar o, por lo menos, esbozar algunos trazos generales. Sólo después, cuando tengamos una idea bastante clara del fenómeno —que arriesgaremos a caracterizar como "movimiento"—, buscaremos una forma de llamarlo, usando un término provisional, sin duda arbitrario e inevitablemente problemático.

De partida, de lo que estamos hablando es de una literatura hecha por escritores originarios de espacios o territorios subalternos: marginados, oprimidos, explorados o de diversas formas excluidos. Además, se trata de una literatura urbana, a diferencia de lo que sería, por ejemplo, una literatura indígena y campesina —originaria, también, de espacios subalternos—. En particular, en el caso de Brasil, se trata de una literatura producida por escritores originarios de favelas, periferias y prisiones.

Al mismo tiempo, se trata de una literatura fuertemente vinculada a un proyecto político que va más allá de la propia literatura —como los saraos y las muchas iniciativas organizativas autónomas del movimiento cultural periférico— o, por lo menos, con un compromiso con las condiciones sociales de marginación y opresión.

Partiendo de ahí, se derivan varias características, aplicables en diferentes grados a la mayoría de las obras de esos autores:

una temática con frecuencia enfocada en la realidad de vida de las poblaciones subalternas, marginales o marginadas y en cuestiones como el crimen, la violencia, la desigualdad, las drogas, el desempleo, la opresión; una literatura de cuño realista, raras veces introspectiva; un lenguaje en el que la oralidad de las periferias urbanas, favelas y prisiones se hace presente de diversas formas. Finalmente, se puede decir que mucha de esta literatura tiende a borrar —o a desdibujar— las fronteras entre los géneros literarios: novela, memoria, autobiografía, crónica, reportaje, testimonio, etnografía.

A esta literatura, escrita por autores originarios de poblaciones urbanas marginadas, con, *grosso modo*, las características señaladas, pasaremos a llamar, en adelante, "literatura periférica", por falta de un mejor nombre y aun sabiendo que, en algunos casos, esos espacios no son ni geográfica ni metafóricamente periféricos.

Sin embargo, independientemente del término que usemos para nombrar esta literatura, creemos que es importante no esencializar, creando categorías que encuadren o limiten. El desafío es entender un fenómeno literario —y social— sin encuadrarlo en fórmulas y líneas fijas. "No sé si la literatura marginal existe", dice Paulo Lins en el programa televisivo *Literatura marginal: discurso*, en la SESC-TV de São Paulo.[15] Creemos que el fenómeno que describimos existe, sí, independientemente de la terminología utilizada, pero creemos también que es un fenómeno movedizo, ambiguo, con fronteras mutables y permeables, cuya riqueza reside justamente en esa organicidad.

Por un lado, aunque muchos de los autores de esa literatura tengan vínculos con los saraos y con las muchas otras iniciativas culturales periféricas, aunque la producción literaria tenga una fuerte relación con un proyecto político, aunque las cuestiones sociales y la cotidianidad de la vida de las poblaciones margina-

15 Disponible en: http://www.tal.tv/es/webtv/video.asp?house=P004060&video=LITERATURA-MARGINAL-DISCURSO. Acceso en: 10/5/2011.

das sea una preocupación muy presente, decir que la temática de esa literatura tiene que ser, forzosamente, la marginalidad y la exclusión, sería encuadrar la literatura en fórmulas estrechas y limitar su potencial. Algunos de los cuentos de Tico —originario de la Zona Sur de São Paulo y autor de *Elas, etc.*—, como "Meu catecumenato na ludocópula e o sonho de titia" o "A visita", aunque se desarrollan en la periferia, tienen mucho más que ver con cuestiones de la naturaleza humana que con la condición específica periférica: soledad, amor, deseo, muerte.

Por otro lado, aunque se trata de un fenómeno literario producido por poblaciones silenciadas o invisibilizadas, existen fisuras, rajaduras, intercambios, fronteras movedizas y zonas de indefinición que, en vez de ser problemáticas, resultan de hecho productivas. Veamos por ejemplo el caso de Marcelino Freire, un autor de mucha relevancia en la literatura contemporánea brasileña. Originario de la pequeña ciudad de Sertânia, interior de Pernambuco, vivió en Paulo Afonso (Bahía) y Recife (Pernambuco) antes de establecerse en São Paulo, donde reside actualmente. Escritor de clase media, su biografía personal no lo colocaría como sujeto marginal, pero su literatura tiene una temática fuertemente enfocada en cuestiones de desigualdad, racismo, discriminación y violencia, entre otros temas; sus personajes son casi siempre marginales o marginados; y la propuesta estética de su obra comprende un uso muy creativo de la oralidad, tanto urbana como rural, impregnada de jerga y juego de palabras. Pero, sobre todo, el autor tiene un fuerte vínculo con los movimientos culturales periféricos, frecuenta los saraos, organiza eventos con autores como Sacolinha, Sérgio Vaz, Nelson Maca y Ferréz, es invitado a participar en proyectos comunes y su literatura es leída y comentada en las periferias.

Al mismo tiempo, es interesante notar la importancia que tienen, para los escritores periféricos, Plínio Marcos y João Antônio, considerados incluso predecesores de la actual literatura periférica o marginal. En el prefacio de *85 letras e um disparo*, de Sacolinha (2007, p. 12), Ignácio de Loyola Brandão escribe: "toda

esa gente de las periferias, de los suburbios, del otro lado de una línea imaginaria que separa a los que tienen de los que no tienen, toda esa gente desciende —o es heredera— en línea directa de Plínio Marcos". Sin embargo, Plínio Marcos era originario de una clase media modesta, aunque sin duda sus opciones de vida y, sobre todo, su literatura y producción teatral estuvieron inmersas en el mundo de aquéllos que "no existen, existiendo".

Otro caso ilustrativo es el de Hosmany Ramos, reconocido cirujano plástico a mediados de la década de 1970 y condenado a 56 años de prisión en 1981 por homicidio, robo de avión, carros y joyas, contrabando y secuestro. Autor de ocho libros, entre ellos *Marginália* y *Pavilhão 9: paixão e morte no Carandiru*, su literatura es referencia entre la producción carcelaria en la literatura contemporánea. Escritor marginal en el sentido de criminal así como por la vivencia íntima con la población carcelaria, Hosmany Ramos, sin embargo, proviene de una clase privilegiada.

Y tenemos el caso de Luiz Carlos da Trindade, autodenominado "el analfapoeta", desconocido por los escritores y poetas de la literatura marginal/periférica. Con una infancia dividida entre las calles y la Febem (Fundación Estatal de Bienestar del Menor, el sistema carcelario para menores), de adulto se involucró en diversos crímenes, estuvo preso en el Complejo Penitenciario Carandiru, huyó, fue morador de la calle y dependiente de drogas y alcohol, hasta que fue acogido en la Iglesia da Trindade, en Salvador, Bahía, donde un diverso grupo de moradores de la calle vive de forma autónoma y autogestiva bajo la iniciativa del Hermano Henrique, el "peregrino de la Trinidad", una suerte de beato contemporáneo francés. La poesía de Luiz Carlos da Trindade, en su mayoría, es lírica y religiosa, muy diferente de aquélla producida en las periferias paulistas, aunque buena parte de su obra habla también de la dura realidad de las calles. Luiz Carlos murió en 2005 sin haber participado en el movimiento de los poetas y escritores periféricos ni ser conocido por ellos…

Y ¿qué decir de la colaboración entre Luiz Eduardo Soarez, MV Bill y Celso Athayde en *Cabeça de porco*? MV Bill es un reco-

nocido rapero, escritor y activista, originario y residente de Ciudad de Dios, en Río de Janeiro, y Celso Athayde —criado en la favela de Sapo, morador de varias favelas y, en cierto momento, de la calle— es productor cultural, activista y fundador de la Cufa (Central Única de las Favelas). En 20004, después de cuatro años de investigación en favelas de varios estados del país, entrevistando niños y adolescentes involucrados en el narcotráfico, MV Bill y Celso Athayde publicaron *Cabeça de porco*, en colaboración con Luiz Eduardo Soares, como el primer producto cultural del proyecto *Falcão*. *Cabeça de porco* rompe las fronteras entre los géneros y desafía las divisiones tradicionales entre cultura alta y baja, erudita y popular, centro y periferia, mezclando análisis etnográficos con testimonios en primera persona, el lenguaje académico con la jerga de las favelas y perspectivas de "dentro" y de "afuera". Sin embargo, el antropólogo, profesor y científico político Luiz Eduardo Soares difícilmente puede ser considerado marginal: fue secretario nacional de Seguridad Pública en 2003 y coordinador de Seguridad, Justicia y Ciudadanía del Estado de Río de Janeiro de 1999 a 2000. Más complicado aún resulta encuadrar las novelas *Elite da tropa* y *Elite da tropa 2*, escritos por Luiz Eduardo Soares junto con el capitán de la policía de Río de Janeiro y ex miembro del BOPE André Batista, el ex policía y capitán del BOPE Rodrigo Pimentel y el delegado y ex director de la Draco (Delegación de Represión a las Acciones Criminales Organizadas) Cláudio Ferraz (que participó sólo en el segundo libro). Publicados en 2006 y 2010 respectivamente, las novelas constituyen un contrapunto a la literatura periférica que narra la violencia, la brutalidad policial y la corrupción en las periferias y favelas del país desde el punto de vista de los residentes y de los participantes en el crimen, al presentar la misma temática desde el punto de vista de los policías. En el contexto de la creciente presencia de las temáticas de la favela y la violencia en los medios de comunicación y en la producción cultural, las versiones cinematográficas de estas novelas tuvieron una gran repercusión

y están entre las películas más populares en la historia del cine brasileño.

Finalmente, la literatura periférica tiene, para mí, una dimensión mucho más personal, en el sentido de cuestionar vínculos, relaciones, amistades, intercambios, proyectos estéticos y políticos entre la literatura periférica y mi propia literatura. Mi novela *La reina del Cine Roma*, que trata la temática de la infancia en las calles, violencia, abuso sexual, drogas, prostitución, transexualidad, etc., con un lenguaje híbrido cargado de la oralidad de las calles de Salvador, se presentó en varios saraos de São Paulo y Salvador y en un debate con Ferréz organizado por Marcelino Freire, y está disponible en las tiendas de la 1daSul y en la librería Suburbano Convicto. La posibilidad de establecer diálogos, amistades y colaboraciones, intercambios creativos que atraviesan fronteras de contextos sociales, lingüísticos y hasta nacionales, habla de un fenómeno cultural y político que reivindica lo local y, sin embargo, se abre a lo global.

Lo local y lo global

Eduardo Galeano escribe:

> La publicidad manda consumir y la economía lo prohíbe. Las órdenes de consumo, obligatorias para todos pero imposibles para la mayoría, se traducen en invitaciones al delito. Las páginas policiales de los diarios enseñan más sobre las contradicciones de nuestros tiempos que las páginas de información política y económica.
>
> Este mundo, que ofrece el banquete a todos y cierra la puerta en las narices de tantos, es al mismo tiempo igualador y desigual: igualador en las ideas y en las costumbres que impone, y desigual en las oportunidades que brinda. (Galeano, 2009, p. 37)

A la creciente desigualdad provocada por el capitalismo neoliberal, se le añade la homogenización de la sociedad de consumo. En las últimas décadas, el capitalismo globalizado, el poder nivelador de los medios y la industria del turismo se extendieron con una fuerza sin precedentes, invadiendo todos los espacios de la sociedad, destruyendo territorios y formas de vida que no encajan en el patrón capitalista y limitando las avenidas de expresión de las poblaciones subalternas. La literatura periférica se posiciona —en diferentes grados y de diversas formas— a contrapelo de esa homogenización, reivindicando las particularidades locales, tanto en contenido como en la forma, visibilizando y valorizando formas de vida ignoradas, folclorizadas o criminalizadas por los discursos hegemónicos y por los medios, así como el lenguaje con su poética urbana y popular.

Sin embargo, esta literatura en general no queda confinada a lo local, dialogando con otros autores y alimentándose de un amplio universo literario. Además, hay un fuerte vínculo entre escritores periféricos de diversos estados y ciudades de Brasil, a través del uso extensivo de nuevas tecnologías de comunicación, en particular el internet. La mayoría de los escritores mantiene uno o más blogs, que sirven no sólo para compartir nuevas creaciones, sino sobre todo para crear vínculos políticos, sociales y literarios, anunciando eventos, denunciando situaciones de represión, violencia y demás arbitrariedades, convocando a movilizaciones, compartiendo conocimientos y en general participando en un esfuerzo colectivo por pensar la contemporaneidad a partir de una visión crítica y comprometida.

Al mismo tiempo, es interesante notar que el fenómeno que aquí llamamos literatura periférica no es exclusivo de Brasil. En México, por ejemplo, aunque con una mínima representatividad en el mercado editorial y escasa atención académica, hay una producción muy expresiva de autores de barrios bravos y periferias urbanas. En barrios pobres y periferias de la Ciudad de México, como Tepito, Ciudad Nezahualcóyotl e Iztapalapa, escritores y poetas organizan talleres, presentaciones, saraos, periódicos y revistas lo-

cales y una infinidad de publicaciones independientes. La mayoría de dichas obras tiene características similares a las de la literatura periférica brasileña: una temática generalmente basada en la vida de los barrios y periferias, un uso híbrido del lenguaje con un juego creativo entre la jerga popular y la lengua "erudita", un componente crítico y una propuesta de diversas formas política.

Estas expresiones marginales, populares, periféricas, barriales o como les queramos llamar, responden a dos aspectos aparentemente contradictorios, pero complementarios, del capitalismo global: la creciente desigualdad y la homogenización. La mayoría de estas obras reivindican, en la temática y el lenguaje, lo local, invisibilizado por los discursos hegemónicos. Al mismo tiempo, su manifestación con características similares en diferentes partes del mundo apunta a la posibilidad de que se trate de un fenómeno global a contrapelo, justamente, de la globalización homogenizante. Esto es sólo una hipótesis, y para probarla sería necesaria una investigación que está más allá del propósito de este trabajo. Sin embargo, creemos que el ejemplo mexicano es interesante y puede servir como complemento ilustrativo, para demostrar el carácter potencialmente global de esta expresión literaria con fuerte sabor local.

Viajemos entonces, por un instante, a la Ciudad de México.

El sótano de los olvidados

Es un pequeño espacio atiborrado de esculturas, murales, piezas de escenario de teatro, cantidades de libros, películas, viejos carteles de cine, calacas, un alebrije gigante —mezcla de caballo y dragón— y todo tipo de objetos imaginables. En ese delirio de colores y cachivaches se sientan, en caótico círculo —botella de ron en el centro—, un grupo de escritores y escritoras de los barrios más duros de la ciudad de México. Aquí discurren con apasionada ironía sobre el quehacer literario, las desgracias políticas del país, los dolores y regocijos de los de mero abajo y el papel histórico, como diría Primo Mendoza, del *homo tepitecus* ante el desatino de nuestro mundo. Everardo Pillado, dandi de

voz retumbante, lee uno de los cuentos traídos esta noche por uno de los presentes y le da vida, transformando tinta sobre papel en dolor, risa, sueños, crueldad, desgarramientos, ternura, ironía. Después vienen las críticas, implacables, brutales, ante las cuales nadie, milagrosamente, se ofende. Se combate la superficialidad, las emociones fáciles, el cliché, la tentación de representar el papel unívoco de la víctima y de explorar maniqueísmos de buenos y malos, correcto e incorrecto. Y se combate también el desaliño en la forma, el desacato de las normas por desconocimiento, en vez de convicción.

Estamos en el taller literario El Sótano de los Olvidados, que desde hace casi dos décadas se reúne todos los viernes en la noche en este rincón del Deportivo Tabasco, en la colonia Ex Hipódromo de Peralvillo, cerca del barrio de Tepito. La mayoría de las y los escritores son tepiteños, pero los hay también de otros barrios bravos y periferias e inclusive de otros laredos tan distantes como la casi mítica Tecolutla, en el estado de Veracruz. El Sótano de los Olvidados es sólo uno de muchos espacios donde escritores de los barrios y periferias más pobres y marginados de la ciudad monstruo se reúnen regularmente, para discutir lo que sería el equivalente de la literatura periférica brasileña.

En la inmensa periferia de Nezahualcóyotl —también conocida como Ciudad Neza, NezaYork, MiNezota, NezaRock, Nezahualodo y muchos otros nombres—, una centena de libros han sido publicados de forma independiente en los últimos años, según Suriel Martínez, organizador entre otros libros de *Verbos carnales*, que narra la trayectoria literaria de Ciudad Neza en voz de algunos de sus autores. Con 1.14 millones de habitantes —según las conservadoras cifras oficiales— y un área de 63 km2, Nezahualcóyotl es una de las periferias urbanas más grandes del mundo. Construida sobre lo que en otros tiempos fue el lago de Texcoco, creció con asentamientos irregulares de migrantes de muchas partes del país, muchos de ellos indígenas. A pesar de la pobreza y marginación —o quizás a causa de ellas—, es cuna de una gran producción cultural, una tradición

que tiene todo que ver con su nombre: el poeta Nezahualcóyotl, rey de la antigua Texcoco, vecina a la capital azteca, fue uno de los mayores poetas en lengua náhuatl de los tiempos precolombinos. En Neza hay cantidad de grupos y talleres literarios y de poesía y varias peñas, el equivalente más cercano a los saraos brasileños. Una de las discusiones muy debatidas entre los escritores de Ciudad Neza —y de Tepito y otros barrios— es el dilema entre lo local y lo global, la necesidad de narrar la propia realidad sin cerrarse en categorías reductoras que folcloricen y limiten. Emiliano Pérez Cruz (apud Martínez, 2007, p. 26), periodista y escritor, al igual que Paulo Lins, rehúye a las etiquetas que lo aten a un determinado tipo de literatura:

> Pesa mucho el asunto de querer hacer una literatura local o barrial, eso limita mucho, encierra, porque la literatura tendría que ser, si se quiere desarrollar, plural y múltiple, oaxaqueña, tlaxcalteca, norteña; tendría que ser chola, tendría que ser banda, tendría que ser ilustrada también, tendría que ser técnica, tendría que ser muchas cosas, y eso en nada la distingue de la demás literatura, excepto en dos cosas: será buena o mala literatura.

Al mismo tiempo, Pérez Cruz reconoce la importancia de lo local: "ser universal implica reconocerse en lo regional, en lo local, y lo local debe proyectarse a lo universal; yo me siento con la raíz en el barrio y con los brazos tendidos hacia el mundo" (Ibíd., p. 16). Esa contradicción es parte, de hecho, de la cotidianidad de la vida de Neza: al mismo tiempo en que ser de Neza es algo muy diferente, en el sentir de sus habitantes, que ser de la Ciudad de México, Neza está hecha de migraciones, de gente que llega de cualquier parte del país, pero también de gente que parte rumbo a los Estados Unidos —de ahí el juego de palabras: NezaYork, MiNezota—, y eso hace que el imaginario sea al mismo tiempo local y global, con vínculos muy vivos en diversas partes del mundo.

Al mismo tiempo, como en el caso de Brasil, hay mucho tránsito entre barrios y periferias, entre territorios distintos

que, sin embargo, tienen mucho en común. Un ejemplo es Primo Mendoza, escritor de doble nacionalidad —nezayorquino y tepiteño—, autor de bellísimas crónicas de Ciudad Neza (*Nezahualcóyotl de los últimos días*) y de cuentos (*Territorios* y otros en varias antologías) que reflejan ese paso por los sótanos de distintos espacios de la ciudad monstruo y hasta por territorios, físicos e imaginarios, de la migración al país vecino del norte.

Tepito, barrio bravo, a diferencia de Neza, no es periferia, está en el mero corazón de la ciudad, al lado del Centro Histórico, y es uno de los barrios más antiguos de la capital mexicana. La Ciudad de México fue construida al inicio del siglo XVI sobre las ruinas de la antigua Tenochtitlán, la capital de los aztecas, destruida por los españoles en la guerra de conquista. Durante varios siglos, Tepito quedó relegado a la periferia de la nueva ciudad colonial: reducto de indios, muchos de ellos parte de una élite cultural vencida y oprimida por el poder colonial. Sólo a mediados del siglo XIX, Tepito fue incorporado a la ciudad como barrio urbano.

Hoy Tepito evoca imágenes contradictorias, algunas folclóricas, la mayoría tenebrosas. En el imaginario popular, Tepito es el ámbito de la ilegalidad, de la transa, del *bisnes*, de la fayuca, de la piratería, del narcotráfico y de venta de objetos robados. "Tepiteño" es casi sinónimo de maloso, y un acento del barrio es garantía de respeto. Hay hasta paseos de aventura para que la clase media pueda ir y regresar y contar: "fui a Tepito y no me pasó nada". Se puede decir que Tepito es, de cierta forma, periferia en el centro, sólo que por el mismo hecho de estar en el centro y por su historia, tiene sus particularidades. El comercio informal es una de ellas: decenas de calles llenas de todos los productos imaginables, sobre todo, hoy, de productos piratas. Antes era la "fayuca", el contrabando de productos traídos de los Estados Unidos; ahora eso se llama "libre comercio" y el negocio se lo quedaron las grandes empresas.

Pero Tepito es también el barrio de la creatividad, del ingenio popular, surgidos de la necesidad de sobrevivir, pero también

de la vitalidad y la esperanza. De allí han salido los mejores boxeadores de México y los héroes de la lucha libre, las mayores expresiones musicales urbanas, los bailarines que hasta hoy llenan las plazas con sus trajes impecables de pachucos. Y el muralismo, la escultura, los performances callejeros, las artes y oficios y tantas otras expresiones del "malandraje cultural".

En tiempos recientes, Tepito ha sido objeto de intereses económicos que afectan gravemente a sus habitantes: la destrucción de las tradicionales vecindades —espacios habitacionales con un patio central que es centro de sociabilidad y convivencia en los barrios pobres— y su substitución por edificios verticales; las mafias —dominadas por policías y políticos— que controlan el comercio, el narcotráfico y la prostitución infantil; la especulación inmobiliaria.

Frente a eso, algunos grupos se defienden con la cultura. Ocupan espacios públicos y los transforman en locales lúdicos y de politización: organizan conferencias, talleres, presentaciones de libros, exposiciones, piezas de teatro, sesiones de cine, recitales. Los escritores y poetas tepiteños, desde hace mucho tiempo, desde antes incluso de organizar talleres literarios, crearon numerosas revistas y periódicos artesanales que, con humor cáustico, critican las transas políticas y presentan obras de escritores locales. Todas estas iniciativas se financian con enormes dificultades. A veces con recursos públicos, en un complicado juego de ajedrez por obtener fondos sin caer en los ardides de los intercambios dudosos y la cooptación. El Sótano de los Olvidados, por ejemplo, es un "grupo interdisciplinario" que, además de la literatura, trabaja con escultura, teatro, cine y mucho más. El inmenso y maravilloso "altar de muertos" instalado algunos años en el Zócalo de la Ciudad de México, el 2 de noviembre, les ha permitido en esas ocasiones sobrevivir y financiar muchos otros proyectos. Pero la mayoría de las veces los proyectos se mantienen con fuerza de voluntad, talacha y determinación.

En el Sótano, a principios de 2010, pasamos muchas noches discutiendo qué es eso que allá se produce. Estábamos ocupados

con la edición de un nuevo libro, publicado por la editorial independiente Sur+, en la cual yo participaba. *Netamorfosis: cuentos de Tepito y otros barrios imarginados* sería la primera obra de la Colección Imarginalia (el nombre de la colección se inspira justamente en la literatura marginal brasileña y su segundo título es una traducción mía de la novela *Manual práctico del odio*, de Ferréz). En realidad a los escritores del Sótano no muy les gusta el término "marginal" (nimais, dice Raymundo Falfán, chales con eso de que somos marginales culturales, la cultura es nuestro mero mole), y tampoco "periférico": ellos se consideran en el centro de la producción mexicana, aunque no sean reconocidos, al igual que Tepito está geográficamente en el centro de la capital, aunque marginado. Lalo Vásquez (Eduardo Vasuribe), el "pobresor" del grupo —editor de la revista *Tepito Crónico*, maestro de lengua y literatura y apasionado cronista de la historia y vida del barrio—, piensa que la literatura que él llama "popular" —y que finalmente terminamos llamando "de sótano"— tiene ciertas características que la distinguen de la literatura producida desde el lugar privilegiado de la clase media.

Esas particularidades tienen mucho que ver con lo señalado arriba sobre la literatura periférica brasileña. Una de ellas es la lengua. La relación entre oralidad y escritura se refleja en las muchas formas en las que la lengua barrial se manifiesta en los textos. En muchos, este lenguaje aparece sólo en los diálogos o en el discurso indirecto libre. En otros, como en el cuento "La última y ahí nos vemos", de Luis Puga, estamos frente a la oralidad en papel —levantando el vuelo cuando recorre el camino de vuelta a la oralidad en la voz de Everardo Pillado, el orador del grupo, maestro de teatro callejero y activista que, entre otras cosas, da talleres de lectura y creación literaria a policías y bomberos—. En cambio, Estela González, irreverente y erótica, mezcla un lenguaje pulcro y comedido con violentas irrupciones de groserías y expresiones de una sexualidad cruda y escandalosa. Pero es Primo Mendoza quien más ha explorado esa dinámica entre oralidad y escritura. Con un profundo dominio de la lengua "eru-

dita", Primo la subvierte *netapoéticamente* al incorporarla al argot tepiteño —o incluso "pocho", esa mezcla de español e inglés de las regiones fronterizas, en sus cuentos sobre el norte del país—, creando un nuevo lenguaje híbrido, en una especie de "antropofagia lingüística" llena de requiebros, expresiones insólitas y dobles sentidos:

> Por el laredo de los volcanes, el sol se ralla suave sobre las azoteas de las casas donde el perro escupe su rabia atrapada, junto con buticachivaches y madera apilada y cuadros de biclas, huacales, antenas chuecas y puntas de varillas cubiertas con cascos de chelas y chescos.
>
> Es un día chiro. Así debió de rolar el dios del salitre por el mundo en la víspera del génesis, después de parlar consigo mismo, y ordenar machín —quién sabe a quién—: ¡hágase la luz! (El Sótano, 2010, p. 13)

La "literatura de sótano" es pocas veces introspectiva. El hambre, la carencia, la violencia, están demasiado presentes. Pero hay también mucha ironía y humor, con esa capacidad tan común en la cultura mexicana de reírse de sí mismo, de jugar con la muerte y burlarse del horror; y esa ironía se transforma en afirmación. Como dice Lalo Vásquez, en esa literatura el antihéroe es el protagonista de posibilidades muy otras, una especie de pícaro contemporáneo con el punto de vista invertido, el pícaro narrándose a sí mismo, ironizando sobre sí mismo y sobre el mundo que lo rodea.

La memoria es otra preocupación muy presente en esta literatura. La memoria como archivo histórico, como registro de un mundo que está siendo destruido por el capitalismo global, como forma de salvar de las ruinas del progreso las formas de convivencia y el sentido de ser de esos territorios. Pero también como forma de reconstruir el presente y reelaborar el sujeto, tanto individual como colectivo. En los barrios y periferias marginados, la narración —y la (re)invención— de la memoria

es, así, un acto político que genera identidades individuales y colectivas a contrapelo de los discursos hegemónicos y de las estructuras de poder.

Sin embargo, pienso que lo que más distingue a esta literatura es su dimensión ética. Hace tiempo en el Sótano se discutía a Albert Camus. "Cada generación, sin duda, se cree consagrada a rehacer el mundo. La mía sabe que no lo conseguirá. Pero su misión tal vez sea más grande. Consiste en impedir que el mundo se deshaga", dijo el escritor al recibir el Premio Nobel en 1957. Para los escritores del Sótano, esa afirmación hoy se vuelve cada vez más urgente. En un mundo en el que la violencia se volvió regla y el estado de excepción es la norma, en que los gobiernos se desentienden del bienestar social y se transforman en administradores de intereses empresariales, en que el planeta se destruye a velocidades inconcebibles, en que a los pueblos se les despoja de tierras y recursos en aras de un progreso que enriquece a un puñado y empobrece a millones, en que el narcotráfico destruye vidas y sueños y transforma al mundo en un campo de guerra, en que la impunidad y la injusticia son las únicas características fiables del dicho "Estado de Derecho"... en este mundo, en el que cada vez cuesta más mantener un atisbo de esperanza, escribir se vuelve un acto donde la estética es indisociable de la ética.

En la contracubierta de *Netamorfosis*, Raymundo Falfán escribe:

> No se trata de escarbar en el lamento de los desheredados, de lamer el aullido del lobo del hombre —del victimario—; se trata de hurgar en el rincón oculto bajo la casa, de otear en las grietas, en los pliegues humanos.
>
> ¿Cuál es el punto de vista de estos subterráneos? ¿Qué hilo enredado anima su movimiento? ¿Quién es el titiritero que hace danzar el aquelarre del sótano?
>
> Soterrada, oculta a la mirada del mundo, se mueve esa fauna dramática.

Los márgenes en la literatura brasileña

La invención de la identidad

El *boom* de la producción literaria periférica y su creciente presencia en los medios, la academia y el mercado editorial no son indisociables de la atención que en las últimas décadas ha recibido la temática de la favela, las poblaciones marginales o marginadas y, sobre todo, la violencia en Brasil. Aunque esa temática no es nueva y tiene importantes precedentes, su auge en las últimas décadas tiene una relación directa con una preocupación general por parte de la sociedad con la violencia y otros síntomas de la desigualdad, así como los cambios en las formas de conflicto social ocasionados por factores históricos propios de ese período: dictadura militar, "democratización", neoliberalismo, narcotráfico, crimen organizado, profundización de las divisiones sociales, privatización de las fueras de seguridad y construcción

de muros físicos y simbólicos, así como el fortalecimiento de territorios con dinámicas independientes del Estado.

Al mismo tiempo, la literatura periférica contemporánea se inserta en la historia de los discursos sobre nación y brasilidad. La representación de los espacios y poblaciones marginales —o marginadas— en la historia cultural brasileña casi siempre estuvo relacionada a cuestionamientos sobre la identidad nacional y los esfuerzos por moldar, crear o "inventar" esa identidad. Por un lado, esos espacios han servido como contrapunto ilustrador de lo que no es —o no debe ser— representativo de una "auténtica" brasilidad. El indio salvaje, primitivo, antropófago, en los discursos del siglo XVI. El negro incivilizado, sucio, peligroso, naturalmente inclinado a la violencia y a la marginalidad en los discursos del barroco y en el pensamiento positivista novecentista. El sertanero fanático e ignorante en por lo menos parte del discurso —aunque ambiguo— en *Los sertones* de Euclides da Cunha durante la guerra de Canudos. Al mismo tiempo, esos espacios y sujetos han servido, por medio de un movimiento muchas veces idealizador, como forma de concebir una identidad nacional en contraposición a los discursos eurocéntricos. Es el caso, por ejemplo, de la literatura del Romanticismo, donde los espacios y sujetos idealizados se transforman con frecuencia en representantes de una particularidad *lusotropical* capaz de generar referencias para una identidad nacional que se pretende independiente de Europa y que, sin embargo, continua casi siempre reproduciendo el pensamiento colonial. Y es también el caso del regionalismo, donde el noreste y otros espacios se vuelven al mismo tiempo lugar atávico de remanencias indeseables y fuente de cierta "autenticidad" brasileña.

Es en la segunda fase del modernismo, a partir de la década de 1930, que la favela y la cultura afrobrasileña urbana pasan a encarnar este doble discurso —atavismo indeseable y fuente de brasilidad auténtica— con las discusiones iniciadas por pensadores como Gilberto Freyre, que, oponiéndose al determinismo racial prevalente desde el siglo XIX, sugieren que la riqueza bra-

sileña proviene de la triple herencia cultural indígena, africana y europea, supuestamente armoniosa.

En *El misterio de la samba*, Hermano Vianna (1999, p. 1-2) comenta un trecho de *Tiempo muerto y otros tiempos* de Gilberto Freyre, donde el antropólogo describe una tardeada "de guitarra y cachaça" a finales de la década de 1920, que reunió al propio Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Pedro Dantas, Villa-Lobos, Luciano Gallet, Donga, Pixinguinha y Patrício. Encuentro mítico, en la lectura de Freyre, entre el asfalto y el cerro, la ciudad y la favela, lo erudito y lo popular, la "esencia" supuestamente cordial y mestiza del pueblo brasileño expresada a través de la música en ese encuentro entre dos grandes maestros de la música erudita brasileña y tres eximios sambistas, representantes de lo mejor de la cultura popular. Y, presentes para registrarlo, interpretarlo y traducirlo, los dos grandes pensadores que "revelarían" el alma brasileña unos años después, a través de dos libros de profundo impacto en el desarrollo de la identidad brasileña: *Casa Grande y Senzala* y *Raíces del Brasil*.

Ésta es sin duda una lectura reduccionista y convenientemente arreglada de un proceso mucho más complejo y menos armonioso de lo que a Freyre le hubiera gustado pensar, y que ignora el papel de la larga resistencia afrobrasileña y popular a la violencia física y epistémica —según la noción de Gayatri Spivak— ejercida por la élite en su mayoría blanca.

El surgimiento de la samba al inicio del siglo XX como la música nacional y la adopción de las expresiones culturales de las favelas, de cuño afrobrasileño, como símbolo de la brasilidad, no dejan de sorprender, considerando el contexto a finales del siglo XIX. Influenciadas por las teorías cientificistas venidas de Europa, por el positivismo, el higienismo y las teorías raciales, las élites le dieron la espalda a todo lo que podía simbolizar ese cruce de culturas y pasaron a ver al país como "redimible" sólo a través del progreso y del blanqueamiento de la raza y la cultura. Por eso las violentas intervenciones urbanas en Río de Janeiro al inicio del siglo, con la apertura de la Avenida Central, la demo-

lición de los cerros de Castelo y Santo Antônio, la destrucción de los *cortiços* (especies de vecindades), la resultante elitización del centro de la ciudad y el nacimiento de las primeras favelas. La tradicionalmente heterogénea ciudad de Río de Janeiro se transformó en la ciudad dividida de hoy: Zona Sur/Zona Norte, asfalto/cerro, élite/popular, ciudad blanca/ciudad negra. Esta división se agravó con el fin de la esclavitud y el miedo que un gran contingente de negros libres provocó en el imaginario de las élites blancas. El paso de la economía esclavista a una de trabajadores libres se dio sin un programa claro que tomara en cuenta el papel de los ex esclavos en la nueva sociedad, provocando altos niveles de desempleo y la visible presencia en las ciudades de grandes números de negros y mulatos que, con su pobreza, color, costumbres y cultura, desafiaban el ideal civilizador de la época; desafío que era enfrentado con represión de dichos costumbres y cultura, como la criminalización de la capoeira[16], el candomblé[17] y los batuques[18].

Es en este contexto que, en la década de 1930, surge la samba como expresión de la "esencia" del pueblo brasileño y el mestizaje se transforma en el nuevo ideal representativo de la brasilidad. La explicación tradicional de este inusitado fenómeno tiene que ver con la conjunción de una serie de factores en esas primeras décadas del siglo. Por un lado, las vanguardias del modernismo europeo descubrieron el primitivismo, encontrando en esa visión idealizada —y no exenta de racismo— de las culturas "primitivas" un antídoto para los males de la cultura occidental. Los modernistas brasileños —de clase media— transformaron esa visión en un proyecto nacional en el que lo "primitivo" deja de ser fuente exótica de alteridad renovadora para volverse parte fundamental de la raza y la cultura brasileñas. La Semana de Arte de 1922 representó un marco en la historia cultural brasileña,

16 Arte marcial afrobrasileña que se "juega" al ritmo de instrumentos de percusión.

17 Religión afrobrasileña.

18 Celebraciones religiosas/musicales de origen afrobrasileño.

al proponer no sólo una visión del mestizaje como representativo de la identidad nacional, sino también un ideal estético que se alejaba del intelectualismo y del eurocentrismo e intentaba crear expresiones "verdaderamente" nacionales. La publicación del *Manifesto antropófago* de Oswald de Andrade en 1928 y el resultante Movimiento Antropofágico —donde, como en el Romanticismo pero de forma radicalmente distinta, el "otro" que alimenta la construcción de la brasilidad es el indígena— establecería una forma particularmente brasileña de hibridismo no sólo como ideal estético del arte nacional, sino como la "naturaleza" misma del espíritu brasileño.

Con la llegada de Getúlio Vargas al poder y la institución del Estado Novo, la antropofagia pierde fuerza como movimiento artístico y cultural de autorreflexión sobre la condición brasileña. En su lugar, surge una nueva narrativa del mestizaje armonioso, esta vez no con el elemento indígena, sino con el africano. Este repentino "descubrimiento" de las raíces populares y afrobrasileñas de la cultura nacional tuvo mucho que ver con el proyecto de Vargas de construir una "identidad" brasileña capaz de unir al país, con su inmenso territorio y su heterogeneidad racial y cultural, en una nación sólida e indivisible, libre de los peligros del regionalismo autonomista. La quema pública de las banderas estatales y el establecimiento del Departamento de Prensa y Propaganda (DIP) como transmisor de la ideología "nacional" son ejemplos de esta visión unificadora. Siendo así, no es difícil ver con cierta ironía el surgimiento de la samba como la música nacional como el éxito de un proyecto centralizador del poder estatal, basado en un hibridismo inventado y con características marcadamente cariocas[19], que se volvería hegemónico en un Brasil diverso y pluricultural: la *Aquarela do Brasil* de Ary Barroso en la interpretación "mulata tropical" de Carmen Miranda, representando vivamente —junto con Zé Carioca de Walt Disney— la tan ansiada democracia racial de Gilberto Freyre.

19 De Río de Janeiro.

Pero evidentemente las cosas no son tan sencillas. La "invención" del Brasil y de su cultura mestiza es el resultado de una compleja relación de conflicto y negociación entre las formas de resistencia cultural de los sectores sociales marginados y las formas de dominación de la élite. Mientras en la colonia se imponían las relaciones esclavistas con mucho más violencia de lo que a Freyre le gustaba imaginar, las culturas negras resistían abiertamente —en la forma de rebeliones, fugas y *quilombos*[20]— y, sobre todo, clandestinamente. Los *cantos* (esquinas) de trabajo, donde grupos de esclavos de la misma etnia se reunían para ofrecer sus servicios bajo la dirección de un "rey" nombrado de acuerdo a costumbres africanas, servían como espacios de organización y resistencia. En el sincretismo (o el camuflaje) religioso se preservaban cultos africanos, en los *batuques* se revivía la conexión sagrada entre la música y el Orum, la capoeira transformaba influencias de diversos orígenes africanos en práctica lúdica y de rebeldía. Pero estas formas de resistencia cultural no representaban sólo mecanismos de sobrevivencia de la cultura y de las poblaciones negras; involucraban también una transmisión de dicha cultura a la población blanca: un proceso de interpenetración mutua, a través de la violación, la violencia esclavista y el catolicismo, por un lado, y del contagio lento y silencioso de valores, gustos y expresiones culturales negras en la élite, por el otro.

Nos arriesgaríamos a decir que la dinámica de la formación cultural brasileña, desde la Colonia hasta hoy, se resume así: imposición y violencia; resistencia por medio de la rebelión y del contagio; contraataque a través de la represión y la cooptación; subversión con el *malandraje*. Fundamental en este proceso ha sido el papel del mediador, aquél que, a través de la historia cultural brasileña, ha andado con un pie en los salones lustrosos de la cultura erudita y el otro en los callejones fangosos de la cultura popular. Ese mediador casi siempre fue, con contadas excep-

20 *Quilombos*: Palenques, comunidades autónomas formadas en su mayoría por esclavos cimarrones.

ciones, una élite intelectual, muchas veces interesada e incluso comprometida con las poblaciones subalternas y con la lucha por la conformación de una realidad social más justa. Como veremos, la creciente distancia que separa a las clases sociales en este inicio de siglo XXI hace que la actuación de dicho mediador se vuelva cada vez más difícil. Al mismo tiempo, esa mediación está siendo ahora retomada por los miembros del movimiento cultural periférico, que cada vez más se vuelven articuladores de vínculos posibles entre esos dos mundos que, como nunca, parecen irreconciliables.

Antônio Fraga

En las décadas de 1940 y 1950, aparecen las obras de un escritor que es importante destacar como una de las primeras voces marginales en la literatura del siglo XX. Antônio Fraga (1916–1993) nació en Río de Janeiro, hijo de padres pobres, y fue acomodador de cine, auxiliar de cocina, *garimpeiro* (buscador de piedras preciosas), periodista, editor, poeta, traductor y pintor. Autodidacta, sus padres lo corrieron de su casa desde temprano y vivió en el Mangue, la zona de prostitución, donde convivía con todo tipo de personajes del submundo carioca. Con Antônio Olinto y Hélio Rocha fundó la Editorial Macunaíma, de corta vida debido a la falta de recursos. En vida publicó sólo dos libros —la novela corta *Desabrigo* (1942) y el poema dramático *Moinho e* (1957), además de cuentos, crónicas y ensayos en la prensa oficial y alternativa— y murió pobre y olvidado. *Desabrigo* —publicado por cuenta propia en la Editorial Macunaíma y que él mismo vendía en un puesto que instalaba en Cinelândia— es una novela corta en tres partes, muy experimental, con fuerte intertextualidad, inmersa en la vida y el lenguaje de las calles de Río de Janeiro, sobre todo del Mangue, Lapa y de toda la región de prostitución —un submundo que el mismo autor vivió íntimamente: fue allí que, con las prostitutas, adquirió el apodo de "Cobrinha", nom-

bre de uno de los personajes principales de *Desabrigo*—. João Antônio, otro precursor de la actual literatura periférica/marginal y gran admirador de Antônio Fraga, dijo en una conferencia en la Unesp (Universidad del Estado de São Paulo):

> Ese hombre, puesto que el tema es literatura y marginalidad, es quizás la mayor expresión, en mi humilde entender, de una literatura hecha con altísimo nivel de elaboración estética, conocedora de todos los medios que se podían usar en la época, en esa situación, en la que creó una obra aparentemente popular, pero es sofisticadísima. [...] La diferencia entre Fraga y otros intérpretes del "lumpen proletariado", como le dicen en las universidades, o de la chusma o mierdunchado, como yo prefiero decir, es que Fraga tiene una visión de adentro hacia afuera y no de afuera hacia adentro. (Verdinasse, 2001, p. 25)

Fraga desafía las convenciones literarias con una escritura llena de jerga, cargada de la poética de la oralidad popular, eliminando la puntuación:

> Alta madrugada oscar pereira vulgo desabrigo se encontró en la calle a benedito hipólito con su viejo desafecto amauri dos santos silva más conocido en la zona del canal y alrededores como cobrinha Gastando sutilezas del vernáculo cobrinha mandó al otro al puente que cayó y como el ya citado otro solicitó la gaita del pasaje le dio una bofetada quedando la calle así de gente para ver la refriega. (Fraga, 2007, p. 24-25)

Como vemos, el lenguaje de Fraga no es exactamente una transposición de la lengua callejera al papel, sino una creación híbrida sumamente creativa. En la propia novela, el autor ironiza:

Evêmero batió las botas[21] en mil-novecientos-cuarenta-y-dos Semanas antes de batir dijo no sé dónde ni bien cuándo

"...voy a escribirlo todo en jerga para fastidiar a un montón de gente. Los anatoles me van a execrar Pero si se me da la gana usar la ausencia de puntuación o hacer que las preposiciones vayan a parar a la quirica de las doncellitas llenas de nueve-horas o gastar la sintaxis enredada que da gusto de nuestro pueblo no tengo de ningún modo que dar satisfacción a cualquier sacranocrata ¿no crees?" (Fraga, 2007, p. 28)

Carolina Maria de Jesus

El suicidio de Getúlio Vargas en 1954 y la elección de Kubitschek en 1956 dieron inicio a un periodo de democratización y a una nueva fase del nacionalismo fundamentado en la idea del progreso, el desarrollo y la modernidad, cuyo mayor representante fue la construcción de Brasilia, de 1956 a 1961. El ambicioso proyecto tenía como meta física y simbólica la articulación modernista de un Brasil diverso y contradictorio, con una riqueza cultural paradójicamente vinculada a un pasado esclavista, donde la supuesta democracia racial se enfrentaba a formas violentas de exclusión, donde las fuerzas modernizantes chocaban con las profundas desigualdades sociales. La construcción de Brasilia representó así la construcción del Brasil *posible*, un Brasil equitativo y desarrollado, capaz de exportar no sólo plátanos y piñas, sino modernidad. Ordenar el desorden del subdesarrollo, racionalizar el caos de las calles y de la herencia popular, canalizar los impulsos "atávicos" en las líneas rectas de las avenidas según la nueva lógica del automóvil y del avión y servir como eje articulador del país al colocarse en su centro geográfico, político y simbólico, irradiando racionalidad y progreso: ese era el sueño

21 *Bateu a bota*: se murió.

utópico de la nueva "ciudad radiante" brasileña y del desarrollismo de los 1960.

Es en ese contexto que se publica, en agosto de 1960, el libro *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, de Carolina Maria de Jesus, recolectora de papel y fierro viejo, residente de la ahora extinta favela de Canindé, en São Paulo. *Quarto de despejo* (*Cuarto de desechos*) fue el mayor éxito editorial brasileño de la historia. Diez mil copias se vendieron en los primeros tres días y, en los siguientes seis meses, se vendieron 90 mil copias sólo en el Brasil (Bueno, 1999, p. 259). El libro fue traducido a por lo menos 13 idiomas y se volvió un "*bestseller* internacional en más de cuarenta países" (Levine, 1991, p. 1).

Dos años antes, el periodista alagoano Audálio Dantas, en una visita a la favela de Canindé para escribir una nota, escuchó a Carolina de Jesus amenazando a algunos residentes adultos que habían ocupado los juegos para los niños instalados por la prefectura en una plaza en la favela: "Está bien, ¡los voy a poner a todos en mi libro!" (Jesus, p. 5). Intrigado, habló con ella y obtuvo acceso a sus escritos, que incluían no sólo el diario, sino también poemas, novelas, cuentos, piezas de teatro, pensamientos, proverbios y letras de música. Dantas editó el diario —que cubre el periodo de 1955 a 1960— y publicó algunos trechos en el diario *Folha da Noite* y en la revista *O Cruzeiro*, antes de la publicación del libro.

Quarto de despejo narra la cotidianidad de miseria en la favela, donde el hambre y la precariedad son omnipresentes, así como la violencia, los pleitos, la envidia. Al mismo tiempo, critica las manipulaciones y la explotación perpetradas por la clase política, los empresarios, el Servicio Social, la Iglesia, y hace comentarios incisivos no sólo sobre la realidad de la vida en la favela, sino sobre la sociedad brasileña de la época. Así, el diario constituye un relato inédito de las condiciones de desigualdad y miseria presentes en el país, narrado "de dentro a afuera", en la voz de un miembro de las poblaciones marginadas. Mientras las élites soñaban con la utopía equitativa prometida por el desarrollo, las políticas económicas que promovían la industrialización llevaban a la concentración

de los ingresos, a la inflación y a la crisis salarial. La irrupción de este testimonio de la realidad marginal en este contexto ofrecía un contrapunto impactante y necesario a los discursos de la modernidad.

Sin embargo, al impresionante éxito de Carolina Maria de Jesus con *Quarto de despejo* le siguió un rápido descenso y subsecuente olvido. Sus siguientes libros —*Casa de alvenaria* (*Casa de ladrillos*, 1961), la novela *Pedaços da fome* (*Pedazos de hambre*, 1962), *Provérbios* (1963) y el póstumo *Diário de Bitita* (1982 en Francia y 1986 en Brasil)— no tuvieron mayor repercusión. En "Carolina Maria de Jesus: emblema do silêncio", José Carlos Meihy argumenta que el olvido de la autora se trata en realidad de una "borradura". Después del golpe militar de 1964, la escritura de Carolina de Jesus les parecía peligrosa a los editores y posible objeto de censura. Al mismo tiempo, hubo un menosprecio por parte de la izquierda intelectual, incluyendo al movimiento feminista y, con contadas excepciones, el movimiento negro; en el caso del primero, por un prejuicio de clase, según Meihy, y en el caso del segundo, por causa de las posiciones ambivalentes de Carolina de Jesus en relación a los negros.

En el ámbito literario, *Quarto de despejo* fue muy criticado, sobre todo por causa del lenguaje que, al mismo tiempo que contiene "errores" gramaticales y ortográficos —según la norma "culta"—, contiene momentos líricos con un lenguaje sofisticado, no siempre utilizado de acuerdo a la normativa y sin que estos cambios tengan la intencionalidad que, por ejemplo, tendría la escritura de Antônio Fraga. Esas y otras aparentes inconsistencias llevaron a muchos críticos a dudar de la autenticidad del diario, e inclusive a atribuir a Dantas la autoría del texto.

Sin embargo, en 1996 la hija de Carolina de Jesus entregó a Meihy y a Robert Levine 37 cuadernos escritos en la década de 1960, en los cuales, además de la continuación del diario y muchas obras más, había copias manuscritas hechas por la autora a partir de los originales que le entregó a Dantas en 1958; estos cuadernos permitieron verificar la autenticidad del texto. Según Levine, las

ediciones de Dantas consistieron en cortes extensos, pero no en cambios o adiciones. Sin embargo, esos cortes, según Levine, esconden (borran) a una Carolina de Jesus mucho más compleja que la que aparece en *Quarto de despejo*: más lúcida, menos resignada y mucho más crítica de la corrupción política y de la realidad social de la época (Levine, 1999, p. 14-17).

Aún hoy, a pesar del "redescubrimiento" de Carolina de Jesus a partir de la publicación de *Meu estranho diário* y *The Unedited Diaries of Carolina Maria de Jesus*, editados por Meihy y Levine, críticos como Wilson Martins y Marilene Felinto siguen argumentando que la escritura de Carolina de Jesus no merece estatus literario. Lo más lamentable —además del hecho de que sus novelas, cuentos y piezas de teatro continúan inaccesibles para nosotros— quizás sea que, de tanto discutir si su obra merece o no el noble título de Literatura (con mayúscula), la realidad marginal que la autora describe y sus comentarios sobre una sociedad profundamente injusta siguen ocupando un segundo plano.

Dictadura y marginalia

El fin del nacional-populismo de João Goulart y el golpe militar llevaron a la izquierda a buscar nuevas alternativas. Surge así un retorno a los temas y búsquedas de la década de 1930 —de una justicia social basada en el ideal socialista, de una búsqueda de la "brasilidad" en sus "raíces", de una creación artística comprometida capaz de servir de vanguardia *concientizadora* de las masas, de un arte del pueblo y para el pueblo. La canción de protesta se vuelve el representante musical de esta nueva utopía, vehículo de expresión de una izquierda optimista, ya no por la promesa de modernidad refinada y cordial de la bossa nova, sino por la creencia en la inminencia del ideal socialista. Inspirada en la nueva trova latinoamericana —íntimamente vinculada al proyecto cubano—, la canción de protesta, sin embargo, busca un reencuentro con las "raíces" del Brasil: el sertón, el nordeste,

en un intento similar al del regionalismo de la década de 1930 de revelar el "alma" brasileña a través de la identificación de las especificidades del "pueblo brasileño".

Es en este contexto que surgen los poetas vinculados al Centro Popular de Cultura (CPC) de la Unión Nacional de Estudiantes (UNE). El impulso del CPC fue la creación de un arte comprometida que pudiera servir como medio de concientización fundamentado en una visión popular nacionalista, donde el hombre del campo sería el detentor de la verdadera cultura nacional. En 1962 el CPC lanza los cuadernos de poesía intitulados *Violão de Rua: poemas para a liberdade*, que reunía poetas que denunciaban las condiciones de vida del nordeste y de las favelas, en un intento de crear una "poesía social" que uniera la estética a las reivindicaciones sociales, aunque de hecho hayan sido muy criticados por producir lo que muchos consideraban una poesía panfletaria.

El CPC también dio origen al Cinema Novo, un intento de unir arte y concientización política, a contrapelo del cine de masas producido por Hollywood, con producciones de bajos recursos y propuestas políticas de crítica social y resistencia al neocolonialismo. Uno de los filmes del Cinema Novo fue *Cinco vezes favela* (1962), una colección de cinco cortometrajes de diferentes cineastas, con un fuerte elemento de denuncia, y que recientemente inspiró el filme *5x favela, agora por nós mesmos*, de cinco cineastas de favelas de Río de Janeiro, producido por Cacá Diegues —uno de los directores del filme original de 1962—.

Alrededor de 1967 se empieza a cuestionar la posibilidad real de una amplia alianza de clases capaz de derribar a la dictadura. Hay entonces una radicalización de las izquierdas hacia una acción más directa y un concomitante endurecimiento de la derecha, que llevaría, en diciembre de 1968, al Acto Institucional n. 5 (AI-5) y a la censura violenta de toda expresión creativa considerada "subversiva".

Es en este contexto en que surge el tropicalismo, una propuesta radical que desafía las arbitrariedades de la dictadura al

mismo tiempo que cuestiona no sólo la "izquierda festiva", sino también las creencias en todas las utopías y dogmas. Los debates sobre la "autenticidad" en la cultura brasileña, sobre lo nacional y lo extranjero, sobre lo erudito y lo popular, así como las cuestiones sobre modernidad y tradición, desarrollo y pobreza, hibridismo cultural y racial y exclusión... en fin, todas las cuestiones que se venían debatiendo desde finales del siglo XIX, son enfrentadas con lucidez por el tropicalismo, retomando las intuiciones de los modernistas de las décadas de 1920 y 1930, en particular Oswald de Andrade y la antropofagia. Es interesante observar que, en las biografías de algunos escritores periféricos de hoy y en las referencias culturales presentes en la propia literatura periférica, el contacto con el tropicalismo y la música popular brasileña (MPB) —expresiones musicales muy poco presentes en las periferias actuales— es fuente de concientización y de un "despertar" político, como cuenta Sérgio Vaz en su relato autobiográfico *Colecionador de pedras*.

Al inicio de la década de 1970 surge el movimiento conocido como poesía marginal o literatura marginal —la primera utilización del término, aplicado a una expresión completamente diferente de la actual literatura periférica/marginal—. Son jóvenes poetas de clase media —también conocidos como la "generación mimeógrafo"— que, en el contexto de la censura y la represión, producían una poesía irreverente e irónica, ferozmente antiliteraria y anticanónica, con fuerte uso del vernáculo popular, explícitamente desvinculada de todo proyecto estético o político unificado y de cualquier encuadramiento formal, teniendo como única reivindicación "vivir poéticamente". En consonancia con este intento de aproximar la vida y el arte, los poetas marginales reproducían sus poemas en mimeógrafo, libros artesanales, tarjetas postales, tendederos y otros medios, y los vendían de mano en mano. Aquí el término "marginal" no se refiere, por lo tanto, al origen de los poetas ni necesariamente a la temática, sino a la marginalidad frente al canon literario, el mercado editorial y la vida política del país. La respuesta de la crítica literaria en

la época fue muy negativa: en la mayoría de los casos la poesía marginal fue descartada como juego efímero y poco serio. Sin embargo —ironía de la historia—, muchos de esos poetas marginales se volvieron, con el tiempo, canónicos: Cacaso, Chacal, Waly Salomão, Ana Cristina César, Francisco Alvim, entre otros.

Es también en esta década que Rubem Fonseca escribe dos de sus libros de cuentos más contundentes con la temática de la violencia y la marginalidad: *Feliz año nuevo* (1975) y *El cobrador* (1979). Con un lenguaje crudo y a veces brutal, los cuentos de Fonseca narran una violencia aparentemente gratuita cuyas raíces están en el odio que divide a las clases en una sociedad profundamente desigual:

> La calle abarrotada de gente. A veces digo para mí, y hasta para fuera, ¡todos me deben algo! Me deben comida, panocha, cobija, zapato, casa, automóvil, reloj, dientes, todos me deben. Un ciego pide limosna sacudiendo una vasija de aluminio con monedas. Le doy una patada a su vasija, el ruidito de las monedas me irrita. (Fonseca, 1979, p. 161)

Feliz año nuevo, considerado una apología a la violencia por la censura del régimen militar, fue recogido por la policía y prohibido en Brasil desde su publicación en 1975 hasta 1989.

Otro escritor favorito de la censura fue Plínio Marcos, el "autor maldito", dramaturgo, director y actor, como un precursor de la actual literatura periférica/marginal por sus autores. Al contrario de lo que el propio Plínio Marcos solía decir, ni nació en familia pobre ni fue analfabeto. Hijo de un empleado de banco, creció libre en las calles y el puerto de Santos entre prostitutas, marineros y malandros, desdeñando la escuela formal (Mendes, 2009, p. 25). La pieza de teatro *Dos perdidos en una noche sucia*, que lo sacó definitivamente del anonimato, presentada por primera vez en 1966, fue censurada varias veces por el régimen militar y, en 1969, el autor fue encarcelado por desacato a la prohibición del espectáculo. Después del AI-5, todo lo que Plínio

Marcos hacía era censurado. Las temáticas de sus obras eran la violencia, la marginalidad, la homosexualidad y la prostitución, retratando crudamente los submundos de São Paulo con un lenguaje duro y lleno de maldiciones. "Yo no conocía palabras, sólo palabrotas", bromeó el autor en cierta ocasión (Ibíd., p. 84).

Otro escritor de gran importancia para la literatura de la marginalidad y también referencia para los autores periféricos contemporáneos es João Antônio. Al final del manifiesto "Terrorismo literário" en el libro *Literatura marginal*, Ferréz (2005, p. 14) añade este "recado p'al sistema", del libro *Abraçado ao meu rancor* (1986), de João Antônio:

> Eviten ciertos tipos, ciertos ambientes. Eviten el habla del pueblo, que ustedes no saben dónde vive ni cómo. No reporten sobre el pueblo, que apesta. No hablen de calles, vidas, pasiones violentas. No se metan con la escoria, que ustedes no ven humanidad allí. Que ustedes no perciben vida allí. Y ustedes no saben escribir de esas cosas. No pueden sentir ciertas emociones, como el oído humano no percibe los ultrasonidos.

João Antônio Ferreira Filho, de padres obreros, creció en el barrio de Presidente Altino, periferia noroeste de São Paulo, en relativa pobreza, y su principal fuente de educación fue la calle. En la adolescencia trabajó como auxiliar de oficina, cajero, office-boy, encargado de almacén y empleado de banco, estudiando de noche. En la zona de prostitución de las calles Itaboca y Aimorés, en Bom Retiro, convivió desde temprano con prostitutas, bohemios y malandros, que inspiraron muchos de sus personajes. En 1963 se inició en la literatura con *Malagueta, Perus e Bacanaço*, hoy un clásico de la literatura de la marginalidad y ganador de dos premios Jabuti: mejor libro de cuentos y revelación de autor.

La literatura de João Antônio está completamente enfocada en el pueblo, la calle, los miserables y marginales. Para él, los gustos de la clase media y la cultura de masas no tenían ningún

sentido frente a la brutalidad de la pobreza que presenció desde niño, en el cerro de Geada. Como en el caso de Antônio Fraga, uno de los aspectos más sobresalientes de la literatura de João Antônio es el trabajo con la lengua popular y la poética de la oralidad de las calles:

> *Andava tudo ruim e ele com a fome. Maré de azar danado, nem quisessem saber. Comer? Surrupiando uma maçã duma prateleira lá do mercado, quase o pilharam com a mão na coisa. Caíra no chão, botara aquela cara de sofrimento, estendera a mão que roubou a maçã, esmolara. Com aquela cara de sofredor, de Jesus Cristo, talvez algum trouxa lhe pingasse uma grana. Mas a onda de crepe era raiada — de olho vivo, andavam guardas lá no mercado, finos como tiras.*[22] (Antônio, 1980, p. 111)

João Antônio fue uno de los pioneros en Brasil del Nuevo Periodismo, surgido en los años 1960 y 1970, en el que se usaban técnicas literarias para humanizar los reportajes. Esa interpenetración de literatura y periodismo resultó muy productiva durante la dictadura. Es en la década de 1970 que surgen los géneros híbridos "cuento-reportaje" y "novela-reportaje", una respuesta por parte de periodistas comprometidos con la situación social del país a la violenta censura impuesta por el régimen militar después del AI-5. En un acto de "resistencia por malandraje", esa dilución de las fronteras entre periodismo y literatura les permitía hablar de temas que de otra forma serían censurados. João Antônio es reconocido como el creador del cuento-reportaje como género con la publicación en 1968

22 Dejamos este trecho en portugués para preservar la belleza intraducible del lenguaje. Aquí una aproximación:
Andaba todo ruin y él con el hambre. Marea condenada de mala suerte, ni quieran saber. ¿Comer? Afanándose una manzana de un estante allá en el mercado, casi lo cogen con la mano en la cosa. Cayó al piso, puso esa cara de sufrimiento, extendió la mano que robó la manzana, pidió limosna. Con esa cara de sufridor, de Jesucristo, tal vez algún tonto le goteara una plata. Pero la onda de crepe estaba rayada: de ojo vivo andaban los guardias allá en el mercado, finos como tiras.

de "Um dia no cais" en la revista *Realidade*. He aquí un trecho del texto.

> *O botequim é xexelento, velho encardido. E teima que teima plantado. Aguenta suas luzes, esperto, junta mulheres da vida que não foram dormir, atura marinheiros, bêbados que perturbam, gringos, algum cachorro sonolento arriado à porta de entrada. Recolhe cantores cabeludos dos cabarés, gente da polícia doqueira, marítima ou à paisana. E mistura viradores, safados, exploradores de mulheres, pedintes, vendedores de gasparinos, ladrões, malandros magros e sonados.*[23] (Antônio, 1975, p. 23)

João Antônio trabajó como editor de la revista bimestral *Libro de Cabeceira do Homem*, publicada por la Editora Civilização, fundada por Ênio Silveira —editor de izquierda, preso siete veces durante el régimen militar—, como espacio de resistencia y debate sobre la realidad brasileña. Entre los colaboradores de la revista estaba José Louzeiro, uno de los pioneros del género novela-reportaje.

En 1977 Louzeiro publicó *Infância dos mortos*, motivado por el incidente de Camanducaia, en el cual casi 100 niños fueron levantados de las calles de São Paulo en una operación de "limpieza social", llevados a la periferia de la pequeña ciudad de Camanducaia, en el estado de Minas Gerais, torturados y arrojados a un barranco. El reportaje de Louzeiro para *Folha de São Paulo*, de ocho páginas, fue reducido a 60 líneas inofensivas por los censores del diario. *Infância dos mortos* contiene una versión

23 Nuevamente, dejamos en portugués para saborear el lenguaje. Aquí una traducción aproximada:

La taberna es está desaliñada, vieja mugrosa. E insiste que insiste plantada. Aguanta sus luces, avispada, junta mujeres de la vida que no se han ido a dormir, soporta marineros, borrachos que perturban, gringos, algún perro somnoliento tirado en la puerta de entrada. Acoge cantantes greñudos de los cabarets, gente de la policía portuaria, marítima o de civil. Y junta viradores, embusteros, explotadores de mujeres, limosneros, vendedores de lotería, ladrones, malandros flacos y somnolientos.

ficcionalizada de ese caso mezclada a experiencias de la infancia del autor en Camboa do Mato, periferia de São Luís do Maranhão (Louzeiro, 1993).

Poco después de la publicación de *Infância dos mortos*, el cineasta Hector Babenco adquirió los derechos del libro y, con Jorge Durán, escribió el guión de *Pixote, la ley del más débil* (1980). La película muestra la vida de un niño en la Febem y en las calles de São Paulo y de Río de Janeiro, y los mecanismos de exclusión social y represión que reproducen los patrones de marginalidad y violencia. Filmado enteramente con actores originarios de favelas y periferias, *Pixote* tuvo una enorme repercusión en Brasil en la década de 1980 y fue declarado el Mejor Filme Extranjero por el New York Film Critics, volviéndose referencia en la discusión de la infancia marginada en Brasil.

Democratización, neoliberalismo y violencia

La gradual apertura que llevó al fin del régimen militar y a la subsecuente democratización fue concomitante con el inicio del periodo de políticas neoliberales de privatización y libre comercio, que resultaron en el empobrecimiento de las favelas y periferias urbanas. Al mismo tiempo, en las décadas de 1980 y 1990 se vio un aumento de la violencia urbana provocado por la llegada de las mafias colombianas y del tráfico de cocaína, la creciente desigualdad provocada por las políticas económicas neoliberales, la corrupción de las fuerzas de seguridad pública y el vacío dejado por el fin de la represión de la dictadura. El miedo, la sensación de inseguridad y lo que Teresa Caldeira llama "el habla del crimen" —la cotidianidad de las temáticas de la violencia y del crimen en las conversaciones y en el imaginario de las poblaciones urbanas— resultaron en una creciente intolerancia y en nuevas formas de represión (Caldeira, 2000, p. 19-101). Varios estudios han apuntado a la relación aparentemente

paradójica entre el fin de la dictadura y el aumento de las formas de represión extrajudicial[24] —incluyendo la detención arbitraria, tortura y asesinato por escuadrones de la muerte, con frecuente participación clandestina de miembros de las fuerzas de seguridad pública—, así como al apoyo que esas formas de represión reciben por parte de un sector importante de la población, con una fuerte oposición al trabajo de los defensores de derechos humanos, por considerar que éstos ofrecen "protección y beneficios a los marginales" (Caldeira, 2000, p. 339-375).

En la década de 1990, una verdadera "cultura de exterminio" se desarrolló con el apoyo de una parte no despreciable de la población. En 1990, Gilberto Dimenstein viajó por los estados de São Paulo, Río de Janeiro, Pernambuco, Bahía, Amazonas, Espírito Santo y el Distrito Federal, para investigar no sólo las actividades de los escuadrones de la muerte, sino también las torturas y maltratos a niños y adolescentes en las unidades de la Febem y en las calles. El resultado fue el libro *A guerra dos meninos*[25]. Sin embargo, a pesar de la atención pública dada al problema, la violencia aumentó. En julio de 1993, la "masacre de Candelaria", en la que policías les dispararon a 50 niños que dormían en las escaleras de la iglesia de la Candelaria (Río de Janeiro), matando a ocho de ellos, provocó una fuerte reacción de indignación nacional e internacional. Sin embargo, según varias encuestas, casi 20% de la población brasileña estuvo de acuerdo con la masacre (Scheper-Hughes, 1998, p. 352). Un mes después, 21 inocentes fueron asesinados por la policía en la favela de Vigário Geral, en represalia por la muerte de cuatro policías militares el día anterior.[26] Estas dos masacres, de gran repercusión en los medios nacionales e internacionales,

24 Scheper-Hughes, Caldeira, Zaluar.

25 En español: *Los niños de la calle en Brasil: la guerra de los niños: asesinato de menores en Brasil*, Madrid: Fundamentos, 1994.

26 A partir de esta masacre, Zuenir Ventura publicó, en 1994, el reportaje literario *Cidade partida*, resultado de diez meses de investigación, relatando las acciones en la favela después de la masacre.

dieron inicio a un debate sobre la violencia, la inseguridad, la desigualdad y los derechos humanos. Pero éstas no fueron las únicas matanzas; aunque las fuerzas represivas empezaron a cuidarse para evitar escándalos como los provocados por los asesinatos de la Candelaria y de Vigário Geral, un reporte de 1998 de la organización británica Jubilee Campaign demostró que toda la década de 90 se vio marcada por los asesinatos de niños y jóvenes.[27]

Otro evento muy difundido por los medios y muy comentado al inicio de la década de 1990 fue el *arrastão* ("arrastrón") de "favelados" en la playa de Ipanema el 12 de octubre de 1991, que contribuyó para aumentar la sensación de inseguridad de la clase media y que repercutió en los medios internacionales.

Es también en este período —que se inicia desde la década de 1980— que las grandes ciudades brasileñas sufren una creciente división entre las clases sociales con la construcción de muros, físicos y simbólicos, provocando una segregación que es al mismo tiempo resultado y agravante del miedo y la intolerancia, como demuestra Teresa Caldeira (2000) en su estudio sobre la ciudad de São Paulo, *Ciudad de muros*.

Finalmente, la década de 1990 se vio marcada por los debates sobre el sistema carcelario a partir de la masacre en la Casa de Detención de Carandiru, en São Paulo, que ocurrió el 2 de octubre de 1992 cuando la Policía Militar Estatal mató a 111 presos —según las cifras oficiales, refutadas por los testimonios de los propios presos— durante una rebelión. El caso también fue un ejemplo escandaloso de impunidad: las averiguaciones de las policías civil y militar no apuntaron culpables, la CPI (Comisión Parlamentar de Investigación) emitió un veredicto favorable a los oficiales y soldados de la PM paulista, y el coronel Ubiratan Guimarães, que dirigió la intervención, fue absuelto y, un tiempo después, electo diputado estatal. En

27 "The Silent War: Killings of Street Children by Organized Groups in Río de Janeiro and the Baixada Fluminense – A Report by the Jubilee Campaign".

1999, Dráuzio Varella, médico que desde 1989 realizaba trabajo voluntario de prevención al sida en la Casa de Detención, escribió *Estação Carandiru*, a partir de los testimonios de los presos con quienes tuvo contacto. Este libro inspiró la película *Carandiru* (2003), dirigida por Hector Babenco, con gran repercusión en el público brasileño.

El turno de la *perifa*

Éste es el contexto en el que surge lo que se puede considerar la obra inaugural de la literatura periférica contemporánea: la novela *Ciudad de Dios* de Paulo Lins, publicada en 1997. Paulo Lins creció en Cidade de Deus, periferia en la zona oeste de Río de Janeiro. Estudió literatura en la UFRJ (Universidad Federal de Río de Janeiro) y fue profesor de preparatoria. Se inició en la literatura como poeta, participando en el grupo Cooperativa de Poetas, y en 1986 presentó el libro de poemas *Sobre o sol*, publicado por la editorial de la UFRJ. Entre 1986 y 1993 trabajó como asistente de la investigadora y profesora Alba Zaluar en los proyectos "Crimen y criminalidad en las clases populares" y "Justicia y clases populares", como parte de la investigación para *A máquina e a revolta* (1997), una etnografía sobre Cidade de Deus. Cuenta Paulo Lins:

> Tenía que entrevistar a bandidos, entonces decían: "Llama a Paulo Lins". Universitario que conoce bandidos, ¿no? [...] Yo no pensaba escribir una novela, fue más por amor a la investigación. Para ayudar a Alba Zaluar a desarrollar un proyecto de antropología sobre la favela, porque yo tenía acceso a la gente del crimen, eran todos mis amigos y de mi edad. Y empecé a entrevistar y ella queriendo que escribiera antropología, sociología, eso yo no escribo. [...] Escribí un poema, me tardé tres meses en hacerlo, y ella se lo mostró a Roberto Schwartz aquí en São Paulo. Él me llamó, me puse muy contento, "uta, Roberto me llamó" [...]. Y me pre-

> guntó: "¿Me permites publicar el poema en la revista del Cebrap [Centro Brasileño de Análisis y Planeación]?" Publicó el poema y me dio su visto bueno para que escribiera una novela. Entonces se me complicó la vida. Escribir una novela no es juego. (Oliveira, 2010, p. 80)

Ciudad de Dios diluye las fronteras entre géneros literarios al reunir, en una obra de ficción, trazos de investigación etnográfica y un fuerte contenido memorialístico. Esa combinación de literatura y ciencias sociales —en una versión particular de autoetnografía o "etnografía de adentro hacia afuera"— y el conocimiento íntimo proporcionado por una vida de experiencias, colocaron al autor en una posición privilegiada para hablar de una temática que en ese momento adquiría prioridad en el imaginario colectivo: el mundo de las favelas y periferias urbanas, la violencia, el crimen y la creciente participación de niños y adolescentes en el narcotráfico. Era la mirada interna hablando sobre un mundo que hasta entonces sólo había sido visto de fuera, desde la visión de la clase media. La voz de la favela desafiando el pesimismo de Gayatri Spivak: el subalterno sí habla. Con sus más de 500 páginas, *Ciudad de Dios* hace el recorrido de los cambios en el crimen y el narcotráfico, a partir de las transformaciones que dicho cambio ejerce en Cidade de Deus entre las décadas de 1960 y 1990.

En 1999 Fernando Meirelles y Kátia Lund invitaron al guionista Bráulio Mantovani para adaptar la novela al cine. Preocupados con la autenticidad del filme, Meirelles y Lund decidieron formar un elenco de actores compuesto de niños y adolescentes de varias favelas de Río de Janeiro, a partir de un laborioso proceso que incluyó entrevistas a 2 mil jóvenes, la selección de 400 de ellos para un taller de teatro dirigido por Guti Fraga —fundador del grupo Nós do Morro— y la selección final de 60 actores y 150 figurantes (Naguib, 2004, p. 244). *Ciudad de Dios* fue uno de los grandes éxitos cinematográficos de Brasil: más de 2 millones de personas vieron el filme en los primeros dos meses, que ganó

el premio Gran Coral, Mejor Filme de Ficción en el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de la Habana (2002) y el Premio BAFTA (British Academy of Film and Television Arts) por la Mejor Edición (2003). La película desató una polémica sobre la representación de la violencia, que incluyó a activistas culturales de la propia Cidade de Deus como el rapero MV Bill, que acusaron al filme de espectacularizar la violencia y de estigmatizar a la población. El filme tiene de hecho elementos problemáticos, como veremos más adelante. Sin embargo, el éxito de la película no sólo le dio a Paulo Lins una visibilidad mucho mayor que la novela, sino sobre todo contribuyó para la aceptación de mercado de la entonces incipiente producción literaria periférica. Ahora, en 2012, Paulo Lins publicó *Desde que o samba é samba*, por la editorial Planeta, novela ambientada a principios del siglo XX en Río de Janeiro.

En 2000, Ferréz —que en 1997 publicó su primer libro, *Fortaleza da desilusão,* una colección de poemas concretos— publica su primera novela, *Capão pecado*, en la editorial Labortexto, reeditado cinco años después por la editorial Objetiva. De nuevo las fronteras entre ficción y realidad se diluyen: *Capão pecado* hace un retrato de la periferia de Capão Redondo basado en historias y personajes reales. Capão Redondo tiene una población de 275 mil habitantes[28] y es una de las periferias más violentas de São Paulo, con un importante número de favelas, infraestructura muy precaria y alto índice de criminalidad y narcotráfico. Al mismo tiempo, Capão Redondo es objeto de una violenta represión policial. Como en muchas otras periferias y favelas de Brasil, en Capão Redondo el Estado está presente casi exclusivamente en la forma de las fuerzas represivas, y los residentes son víctimas cotidianas de agresión, acoso y humillación por parte de la policía, cuando no los golpes, tortura, prisión o muerte.[29] *Capão*

28 Fundação Seade, Prefectura de São Paulo, 2010: http://infocidade.prefeitura.sp.gov.br/htmls/7_populacao_recenseada_projetadataxas_de_c_1950_638.html. Acceso en: 12/4/2011.

29 Vea, por ejemplo, la noticia "Polícia foi autora de chacina no Capão Redondo,

pecado ofrece una mirada a esa realidad vista desde dentro, a partir de la cotidianidad de sus habitantes, en un lenguaje híbrido marcado por una fuerte oralidad.

La novela tiene también una relación íntima con el mundo del hip-hop. Al inicio de cada una de las cinco partes de la novela, Ferréz —él mismo rapero— incluyó textos de músicos o grupos representantes del movimiento de hip-hop en Capão Redondo. En la edición de 2005, éstos son: Ratão (el fallecido Alex Rodrigues dos Santos), Outraversão, Negredo y Garret. El texto de la primera parte, en esa edición publicado en la solapa, es de Mano Brown de Racionais MCs. He aquí un trecho:

> Los turistas no vienen a gastar dólares y los poetas nunca siquiera lo oyeron mencionar, para citarlo en las sambas-enredo. Capão Redondo es pobreza, injusticia, calles de tierra, cloaca a cielo abierto, niños descalzos, distritos abarrotados, vehículo del IML subiendo y bajando de allá p'acá, tensión y olor a mariguana todo el tiempo. [...] Pero, ¡mira! ¡Amo este carajo! [...] "La número 1 sin trofeo." Capão Redondo, una escuela.

El hip-hop es uno de los elementos más importantes en la constitución de una cultura periférica contestataria y politizada en la década de 1990. Momento clave de esa politización del hip-hop fue la creación del MH20 (Movimiento Hip-Hop Organizado) por Milton Salles en 1989. En esos momentos, "el rap se consolidaba como auténtica banda sonora de la periferia, siendo definitivamente escogido por la juventud negra (claro, la mayoría de la población pobre) como representante de sus ideas", y empieza a ser muy influenciado por dos grupos que, en Estados Unidos, son responsables por el surgimiento de un hip-hop sumamente político en la costa occidental de ese país —NWA y Public Enemy—, así como por los ejemplos de Martin Luther King Jr. y Malcolm X (Pimentel, 2011, p. 19). Es también en esta época

afirmam moradores", en el diario *Brasil de Fato*, 1 de abril de 2010.

que empiezan a proliferar las *poses*, grupos organizados por raperos, DJs, breakers y grafiteros, con una propuesta claramente política.

> Las *poses* mantienen contactos con entidades de los movimientos negros (de Brasil y del exterior), participan en eventos, simposios y congresos promovidos por esas entidades y se proponen trabajar con la cuestión racial, la pobreza, las drogas y la violencia de la sociedad brasileña; e incentivan y tratan de conocer las biografías de personalidades negras, elaboran panfletos con resúmenes de dichas biografías y las distribuyen en los puntos de encuentro de la juventud negra. (Magro, 2002, p. 65)

La experiencia de organización comunitaria y autogestiva derivada del hip-hop ha dejado una marca duradera y está íntimamente relacionada a las muchas iniciativas organizativas que se han desarrollado esta última década en las periferias, sobre todo de São Paulo y Río de Janeiro. Y hay muchas interpenetraciones entre esa cultura musical y política y la producción literaria periférica. La creación del movimiento cultural 1daSul ("Somos Todos Uno por la Dignidad de la Zona Sur") por Ferréz y otros compañeros en abril de 1999 entra justamente en esta lógica de la cultura del hip-hop vinculada a la literatura.

Como vimos, Ferréz, entonces columnista de la revista *Caros Amigos*, creó en 2001 el proyecto de "literatura marginal" en dicha revista, responsable en gran medida por la visibilidad que desde entonces tendría la literatura periférica —que, para muchos, pasó a llamarse "marginal"—. En 2003, Ferréz publicó su segunda novela en la editorial Objetiva, *Manual práctico del odio*, mucho más violento y más complejo que *Capão pecado*, también inspirado en personajes reales. Esa novela tuvo repercusión internacional y ha sido publicada en Italia, Portugal, España, Francia, Argentina, Alemania y México. En 2005, Ferréz editó la antología *Literatura marginal*; también ese año publicó *Amanhecer Esmeralda*, su primer libro infantil; en 2006 lanzó el

libro de cuentos *Ninguém é inocente em São Paulo* (*Nadie es inocente en São Paulo*); en 2009 publicó *Cronista de un tempo ruim* (*Cronista de un tiempo ruin*), el primer libro publicado por el Selo Povo, nueva editorial periférica iniciada por Ferréz, que publica escritores periféricos a precios accesibles; en 2012 la editorial Planeta publicó la novela *Deus foi almoçar*.

La década de 2000 es el momento del boom de la producción literaria periférica. Como vimos, la creación de la Cooperifa en 2001 marca el inicio del fenómeno de los saraos, locales de encuentro y estímulo a la creación literaria, la politización y la organización comunitaria. Muchos escritores periféricos empiezan a publicar, la mayoría de forma independiente. Alessandro Buzo lanza en 2000 *O trem: baseado em fatos reais*, un libro de denuncia sobre las condiciones del tren donde viajaba de Itaim Paulista, zona este de São Paulo, al centro. En 2004 publicó *Suburbano convicto, o cotidiano do Itaim Paulista* y en 2007 la Global Editora publicó la novela *Guerreira* como parte de la nueva colección Literatura Periférica. Además de escritor, Alessandro Buzo es activista cultural. Muy vinculado al mundo del hip-hop, es columnista en varios blogs y sitios web de hip-hop, reportero de la revista *Rap Brasil* y fundador en 2004 del movimiento "Favela Toma Conta", proyecto de hip-hop callejero. En Itaim Paulista, Buzo creó la tienda y librería Suburbano Convicto, especializara en literatura periférica, y otra en el barrio de Bixiga, donde se realizan presentaciones de libros, conferencias y saraos. En 2008 la editorial Aeroplano publicó su relato autobiográfico *Favela toma conta*, uno de los títulos de la Colección Tramas Urbanas, coordinada por Heloisa Buarque de Hollanda, de la cual hablaremos más adelante. Desde 2007 Buzo ha editado un volumen anual del libro *Pelas periferias do Brasil*, antología de cuentos y poesía de autores periféricos de varios estados del país, publicado de forma independiente con el apoyo de la ONG (organización no gubernamental) Ação Educativa.

El poeta Sérgio Vaz, fundador de la Cooperifa, publicó su primer libro en 1988: *Subindo a ladeira mora a noite*, poemas con

un fuerte contenido social. En 1991 publicó *A margem do vento*, poesía más reflexiva que política; en 1994, *Pensamentos vadios*. En 2004 publicó *A poesia dos deuses inferiores, a biografia poética da periferia*, sobre la cual el autor escribió:

> El libro fue un retorno a mi poesía de protesta. Era mucho más agresiva y alineada con el rap, con el cual desde hacía mucho venía coqueteando. También era un libro de homenajes a las personas en las que siempre creí: Lamarca, Zequinha, Dona Ana, Miltinho, Sabotage, Mano Brown, mi mamá, etc. (Vaz, 2008, p. 138)

El primer libro de Sérgio Vaz publicado de forma no independiente fue la segunda edición de *Colecionador de pedras* (2007), que inauguró la Colección Literatura Periférica de la Global Editora —un libro conmemorativo con poemas de sus veinte años de carrera poética—. En 2004, Sérgio Vaz y compañeros organizaron la antología poética del Sarao de la Cooperifa, *Rastilho da pólvora*, con 61 poemas de 43 autores. En 2006 lanzaron el *CD da Cooperifa*, con 26 autores. Sérgio Vaz creó el proyecto "Poesía contra la violencia", iniciativa de incentivo a la lectura, a la creación poética y a la concientización en escuelas de periferias. En 2007 fue uno de los organizadores de la Semana de Arte Moderna de la Periferia, que reunió artistas periféricos en las áreas de artes plásticas, danza, literatura, cine, teatro y música durante siete días, para un público también en su mayoría periférico. El "Manifiesto de la Antropofagia Periférica" es de su autoría. En 2009, la Editorial Aeroplano publicó *Cooperifa: antropofagia periférica*, relato autobiográfico de Sérgio Vaz, en la Colección Tramas Urbanas.

Sacolinha —nombre artístico y apodo de infancia de Ademiro Alves— es originario de Itaquera, Zona Este de São Paulo. Publicó su primer cuento en el Acto III de la colección "Literatura marginal" de la revista Caros Amigos en 2004. Recibió amenazas de muerte por su primera novela, *Graduado en marginalidade*,

publicado por el mismo autor en 2005, debido a las denuncias de corrupción y violencia policial; en 2009 la novela fue publicada en segunda edición por la editorial Confraria do Vento. En 2006 publicó, también por su cuenta, la antología de cuentos *85 letras e um disparo*, con prefacio de Moacyr Scliar; este libro le llamó la atención a la Global Editora, que lo publicó en segunda edición, revisada, ampliada y con prefacio de Ignácio de Loyola Brandão —además del texto de Moacyr Scliar, que pasó a la solapa—, como parte de la colección Literatura Periférica. En 2010, la editorial Nankin publicó *Peripécias de minha infância*, una novela infantojuvenil que relata las peripecias de un niño nacido en su barrio natal de Itaquera. También ese año la Nankin publicó *Estação Terminal*, una obra híbrida entre ficción y realidad que tiene mucho que ver con la novela-reportaje, basada en su experiencia como cobrador de microbús en la línea clandestina de Cidade Tiradentes a la Terminal Itaquera, en la Zona Este. Y por la colección Tramas Urbanas de la editorial Aeroplano, en 2013 Sacolinha lanzó *Como a água do rio*, su autobiografía. Sacolinha es también activista cultural; en 2005, fundó la Asociación Cultural Literatura en el Brasil, que realiza acciones de promoción a la lectura y a la producción literaria en las periferias, incluyendo debates, conferencias, saraos, eventos de hip-hop, concursos literarios, entre otros.

El educador, poeta y capoeirista Allan Santos da Rosa tuvo también su primera publicación en la edición especial de "Literatura marginal" de la revista Caros Amigos. Fue vendedor de mercado, office boy y obrero, antes de cursar la licenciatura en Historia y la maestría en Cultura y Educación. Es el idealizador y uno de los organizadores de Edições Toró, sello editorial que de 2005 a 2009 publicó 16 libros de poesía, cuento, fotografía, teatro, artes plásticas y novela, todos de autores periféricos. Son libros artesanales con una estética única, muchos de ellos hechos a mano, con papel reciclado y materiales como tejidos, conchas marinas, etc. Además, la Toró promueve conferencias, debates y todo tipo de actividades culturales, con la intención de promo-

ver la cultura periférica. En 2005 Allan da Rosa publicó el libro de poesía *Vão* por la Edições Toró. En 2007 publicó *Zagaia*, novela infantojuvenil en verso, por la editorial DCL. También en 2007 publicó *Morada*, un pequeño y delicioso libro de prosa poética entrelazada con fotografías de Guma sobre la vivienda en periferias y favelas, publicado por Edições Toró. La pieza de teatro *Da Cabula*, publicada originalmente por Edições Toró, ganó el II Prêmio Nacional de Dramaturgia Negra Ruth de Souza y, en 2008, fue publicada por la Global Editora en la Colección Literatura Periférica —en el capítulo "La lengua" hablaremos más sobre esa obra—. En 2013 publicó *Pedagoginga, autonomia e mocambagem* en la colección Tramas Urbanas de la editorial Aeroplano: una obra sobre la iniciativa de educación popular autónoma desarrollada por él y otros activistas culturales durante varios años. Da Rosa creó el proyecto "En las calles de la literatura", serie radiofónica con programas de media hora sobre diversos autores, transmitida en la Radio USP (Universidad de São Paulo) y disponible en el sitio web de Edições Toró. Con Akins Kinte y Mateus Subverso, Allan da Rosa produjo también el documental *Vaguei os livros, me sujei com a merda toda*:

> El video aborda la presencia podrida y patética, o la ausencia estratégica de personajes y autores negros, en la literatura que aprendemos y con la que nos embarramos en las escuelas, que puede imprimir para siempre en nuestro pecho el disgusto por la lectura. Pero toca también la historia de las páginas negras del Brasil y del planeta, los conocimientos y paisajes iluminados de la historia de África y de su literatura, el Hip Hop como brasa compañera de los libros negros y la literatura de las laderas de hoy, de las quebradas y círculos paulistanos, literatura de escalinata. (Disponible en: www.edicoestoro.net. Acceso en 24/3/2011)

Saliendo de São Paulo, un acontecimiento literario y cultural que es indispensable destacar es el Proyecto Falcão (Halcón), realizado por el rapero carioca MV Bill y el productor cultural

Celso Athayde. Durante varios años, MV Bill y Celso Athayde visitaron innumerables favelas en varios estados de Brasil, con la intención de filmar y entrevistar a niños involucrados en el tráfico de drogas. El reconocimiento en las favelas del que goza MV Bill por su producción musical, así como el respeto por la Cufa (Central Única de las Favelas), de la cual Celso Athayde es fundador, los colocaron en una posición privilegiada para realizar una investigación que nadie de la clase media podría haber hecho, por lo menos de esa forma, por la dificultad de acceso a la intimidad del crimen organizado. El proyecto resultó en un número de productos culturales. En 2004, junto con Luiz Eduardo Soares, publicaron *Cabeça de porco*. El 19 de marzo de 2006, el programa Fantástico de la televisora Rede Globo exhibió el documental *Falcão – Os meninos do tráfico*, resultado de seis años de investigación y 90 horas de grabación. La exhibición del documental fue muy promovida en los medios y tuvo un impacto muy importante —aunque problemático— en la sociedad brasileña, con un público de varios millones de espectadores —en el capítulo "El mediador" examinaremos las operaciones discursivas tanto de los autores como de la Rede Globo y sus implicaciones—. Un día después de la exhibición del documental, la Editorial Objetiva lanzó el libro *Falcão, meninos do tráfico*. El 30 de noviembre del mismo año, MV Bill lanzó el CD *Falcão – O bagulho é doido*, por la Universal Music. Finalmente, en 2007, la Objetiva publicó *Falcão: Mulheres e o Tráfico*.

En el área de la producción audiovisual, es importante mencionar el filme *5x favela, agora por nós mesmos*, lanzado en 2010, como una reinterpretación del filme *Cinco vezes favela*, lanzado en 1962 y compuesto de cinco cortometrajes de cineastas del Cinema Novo. Esta vez se trata de cineastas originarios de favelas y periferias cariocas: Manaira Carneiro, Wagner Novais, Rodrigo Felha, Cacau Amaral, Luciano Vidigal, Cadu Barcelos y Luciana Bezerra, con producción de Cacá Diegues —uno de los directores del filme original de 1962— y Renata Almeida Magalhães.

Del punto de vista del mercado editorial, dos iniciativas recientes son muy significativas: la colección Tramas Urbanas de la editorial Aeroplano (en la cual la presente obra fue publicada en Brasil) y la colección Literatura Periférica de la Global Editora. La Colección Tramas Urbanas es una iniciativa de la Aeroplano Editora, con el apoyo de la Petrobrás. Escribe Heloisa Buarque de Hollanda —curadora de la colección— al inicio de los libros:

> A finales del siglo XX y principios del XXI, la nueva cultura de las periferias se impone como uno de los movimientos culturales de punta del país, con carácter propio, una indisimulable dicción proactiva y, claro, un proyecto de transformación social. Esos son sólo algunos de los trazos de innovación en las prácticas que actualmente se desdoblan en el panorama de la cultura popular brasileña, una de las vertientes más fuertes de nuestra tradición cultural.
>
> Aunque la producción cultural de las periferias comienza hoy a ser reconocida como una de las tendencias creativas más importantes e inclusive políticamente inaugural, su historia aún está por ser contada.
>
> Es en este sentido que la colección Tramas Urbanas tiene como principal objetivo dar turno y voz a los protagonistas de este nuevo capítulo de la memoria cultural brasileña.
>
> Tramas Urbanas es una respuesta editorial, política y afectiva al derecho de la periferia de contar su propia historia.

La colección incluye diversas áreas de la cultura periférica: literatura, poesía, música —hip-hop, rap, punk rock, tecnobrega—, artes urbanas, teatro, cine, moda, iniciativas políticas, culturales y sociales. Los libros son en formato de bolsillo con un proyecto gráfico vinculado a una estética del hip-hop. Algunos de los autores son artistas, escritores, cineastas, directores de teatro, académicos y/o activistas originarios de favelas y peri-

ferias; otros son periodistas, activistas, investigadores y/o intelectuales de clase media. Los libros hasta ahora publicados son:

- Alejandro Reyes. *Vozes dos Porões: A literatura periférica/marginal do Brasil* (2013). La primera edición de este libro.
- Alessandro Buzo, *Favela toma conta* (2010). Relato autobiográfico de Alessandro Buzo y las iniciativas culturales como Favela Toma Conta y Suburbano Convicto en São Paulo.
- Alessandro Buzo, *Hip-hop dentro do movimento* (2010). Investigación sobre el universo del hip-hop.
- Allan da Rosa, *Pedagoginga, autonomia e mocambagem* (2013). La experiencia de construcción de una educación autónoma en las periferias de São Paulo, fundamentada en concepciones afrobrasileñas.
- Anderson Quack, *No olho do furacão* (2010). La historia de la CUFA, de Hutúz, de Cia. Tumulto y del propio Anderson Quack.
- Binho Cultura, *A história que eu conto* (2013). Historia del Centro Cultural A História que Eu Conto, en el Complejo de Vila Aliança, Zona Oeste de Río de Janeiro, fundado por Binho, Jô y Samuca.
- Boaventura de Souza Santos, *Rap Global* (2010). Poesía rimada narrada por un joven rapero de Barreiro, periferia de Lisboa, explorando el mundo del rap como rebeldía y crítica social.
- Cristiane Ramalho, *Notícias da favela* (2007). La experiencia de Viva Favela en Río de Janeiro, sitio web periodístico para las comunidades a contrapelo del periodismo tradicional.
- DJ Raffa, *Trajetória de um guerreiro* (2008). Relato autobiográfico que ofrece un panorama de la historia del rap en Brasil y de la juventud de Brasilia en la década de 1980.

- DJ TR, *Acorda Hip Hop!* (2007). Historia do hip-hop como activismo político en Brasil, contado por el DJ TR, de Cidade de Deus.
- Dudu de Morro Agudo, *Enraizados: os híbridos glocais* (2010). Trayectoria del Movimiento Enraizado, proyecto en torno al hip-hop.
- Ecio Sales, *Poesia revoltada* (2007). El rap como ruptura del discurso hegemónico, con investigación sobre MV Bill (Río de Janeiro), Racionais MCs (São Paulo) y GOG (Brasilia).
- Eliana Sousa Silva, *Testemunhos da Maré* (2012). Historias del Complejo de Maré a partir de Redes da Maré, institución de proyectos culturales, coordinada por la autora.
- Eliezer Muniz dos Santos, *Coletivo Canal Motoboy* (2009). El mundo de los *motoboys*.
- Érica Peçanha do Nascimento, *Vozes marginais na literatura* (2009). Estudio antropológico sobre la literatura marginal/periférica de São Paulo.
- Ericson Pires, *Cidade ocupada* (2007). El arte urbano como resistencia, a partir de la experiencia del autor en colectivos cariocas.
- Flávio Lenz, *Daspu, a moda sem vergonha* (2008). Historia de la marca de moda de trabajadoras sexuales fundada por una ONG de Río de Janeiro.
- Heraldo HB, *O cerol fininho da Baixada: Histórias do cineclube Mate Com Angu* (2013). Trayectoria del cineclub Mate com Angu desde la perspectiva de uno de sus fundadores.
- Hugo Montarroyos, *Devotos 20 anos* (2010). Trayectoria del grupo de punk rock Devotos en Alto José do Pinho, Recife.
- Jéssica Balbino, *Traficando conhecimento* (2010). Trayectoria de la autora y su lucha y amor por el hip-hop.
- Joselito Crespim, *Bagunçaço* (2010). Trayectoria del

proyecto Bagunçaço en Alagados, Salvador, Bahía.

- Junior Perim, *Panfleto* (2013). Autobiografía y trayectoria del circo Crescer e Viver, creado por el atuor.
- Luciana Bezerra, *Meu destino era o Nós do Morro* (2010). Trayectoria del grupo teatral Nós do Morro, contada a partir de la historia personal de la autora en las favelas de Maricá, Rocinha y Vidigal, Río de Janeiro.
- Marcus Vinicius Faustini, *Guia afetivo da periferia* (2009). Un viaje por Río de Janeiro visto desde la periferia.
- Maria Paula Araújo e Écio Salles, *História e memória de Vigário Geral* (2008). Historia y memoria de la favela de Vigário Geral, Río de Janeiro.
- Ronaldo Lemos e Oona Castro, *Tecnobrega, o Pará reinventando o negócio da música* (2008). Historia del movimiento cultural Tecnobrega de Pará.
- Sacolinha, *Como a água do rio* (2013). Autobiografía.
- Sérgio Vaz, *Cooperifa, antropofagia periférica* (2008). Relato autobiográfico de Sérgio Vaz, la Cooperifa y otras iniciativas culturales.

Por otro lado, la Global Editora inició en 2007 la colección Literatura Periférica. Según la editorial:

> Debemos recordar que 'periférico' es una condición geográfica y también un sentimiento de pertenecer. Sentimiento que además de evidenciar un tipo de producción literaria visceral, contundente, comprometida e impregnada de odio hacia las miserias que marcan la tragedia de la vida urbana, deja transparentar el amor, la solidaridad y la esperanza en la humanidad. ("Literatura Periférica")

Los libros publicados en la colección son:

- Sérgio Vaz, *Colecionador de pedras* (2007). Poesía.
- Alessandro Buzo, *Guerreira* (2007). Novela.
- Sacolinha, *85 letras e um disparo* (2007). Cuentos.
- Allan da Rosa, *Da Cabula* (2008). Teatro.
- Dinha, *De passagem mas não a passeio* (2008). Poesía.
- Gog. *A rima denuncia* (2010). Rap (transcripción de Nelson Maca).
- Sérgio Vaz, *Literatura, pão e poesia* (2011). Crónica.
- Luiz Alberto Mendes, *Cela Forte* (2012). Cuentos.

Otro tema, que no será examinado en este trabajo, pero de importancia fundamental en la producción literaria de los márgenes en esta primera década del siglo, es la literatura carcelaria. A partir de la masacre de Carandiru surgió una profusión de obras de varios géneros en varios medios, incluyendo documentales, novelas, cuentos, relatos autobiográficos, piezas de teatro, música, etc. Como vimos, en 1999 el médico Dráuzio Varela escribió *Estação Carandiru*, libro que inspiró el filme *Carandiru* (2003), dirigido por Hector Babenco, con una audiencia de unos 4.3 millones de espectadores en 2003 en Brasil (Wyllis, 2004, p. 13). El año 2000 Fernando Bonassi montó en el desactivado presidio de Hipódromo, en São Paulo, la pieza *Apocalipse 1.11*, en referencia a los 111 presos asesinados. En 1993, el artista plástico Nuno Ramos realizó la instalación *111* y, en 2001, Lygia Pape montó la instalación *Carandiru*.

En 2002, André du Rap, preso en el Pabellón 9 del presidio Carandiru y testigo de la masacre, publicó *Sobrevivente André du Rap* por la editorial Labortexto, por invitación del periodista Bruno Zeni: un testimonio en primera persona sobre la masacre, a la cual sobrevivió fingiendo estar muerto. Hosmany Ramos, que no presenció la masacre pero que escuchó el testimonio de uno de los sobrevivientes, publicó el libro de cuentos *Pavilhão 9, paixão e morte no Carandiru* (2001), además de otros libros sobre la criminalidad y la vida en la prisión, como *Marginália* (1987) y la novela policiaca *Seqüestro sangrento* (2002). Luiz Al-

berto Mendes publicó en 2001 *Memórias de um sobrevivente* con la Companhia das Letras: una narrativa autobiográfica de su infancia y juventud en la delincuencia y la prisión, cuando estuvo preso en Carandiru. El relato de Mendes salió a la luz por la intermediación de Fernando Bonassi, quien organizó un taller y un concurso literario en la Casa de Detención, del cual Mendes fue ganador con el cuento "Cela-forte" —publicado en la antología *Literatura marginal* organizada por Ferréz. Jocenir (Josemir José Fernandes Prado) publicó en 2001 *Diário de um detento: o livro*, un relato autobiográfico de su prisión, tortura y vida en Carandiru. El título es también el del poema "Diário de um detento", musicalizado años antes por Mano Brown de Racionais MCs en el disco *Sobrevivendo no inferno*, lanzado en 1997. Ese disco y ese trabajo conjunto abrieron el camino a otros grupos de rap salidos de las prisiones, como Pavilão 9 y Detentos do Rap. El libro *Vidas do Carandiru: histórias reais*, del periodista Humberto Rodrigues (2002) —preso en Carandiru de 2000 a 2001—, es una narración de su propia experiencia y la de sus compañeros en la Casa de Detención. Finalmente, la antología *Letras de liberdade – Carandiru*, publicado en 2000, contiene 15 testimonios de presos de Carandiru; cada texto está acompañado de un análisis de alguna personalidad —escritor, músico, periodista, abogado—, hecho que introduce la "necesidad", sin duda problemática, de un mediador perteneciente a la cultura dominante, "culta", "no marginal", para legitimar y "traducir" el texto para un público de clase media.

Finalmente, no podemos dejar de mencionar dos libros y sus respectivos filmes que, aunque no son producciones periféricas o marginales, introducen una mayor complejidad al debate sobre la mirada sobre el otro. En el contexto de las discusiones sobre las representaciones de la violencia, el crimen organizado y la brutalidad policial, así como los debates sobre la autoridad de la enunciación a partir del lugar del enunciador —el escritor periférico como autoridad para hablar sobre la periferia, el preso como autoridad para hablar sobre el crimen, la represión y el sis-

tema carcelario—, resulta interesante examinar las novelas *Elite da Tropa* (2006) y *Elite da Tropa 2* (2010), escritas por el antropólogo Luiz Eduardo Soares —ex secretario nacional de Seguridad Pública y ex coordinador de Seguridad, Justicia y Ciudadanía de Río de Janeiro, y colaborador con MV Bill y Celso Athayde en el libro *Cabeça de porco*, del proyecto *Falcão*— y los policías André Batista, Rodrigo Pimentel y Cláudio Ferraz —este último sólo en el segundo libro—. Dice la solapa de *Elite da Tropa 2*:

> [...] cabe al lector descubrir lo que es verdad e invento en esta historia a medio camino entre la memoria, el periodismo literario y la ficción. Pero a quien lee le está reservado otro desafío: distinguir con claridad quién es héroe y villano, cuando aun en el mundo del crimen organizado y de la violencia extrema, la lealtad hace toda la diferencia —muchas veces por renglones torcidos—.

Si en novelas como *Manual práctico del odio* o *Ciudad de Dios* el mundo del crimen es humanizado, al representar a los "bichos-sueltos" no sólo en su violencia extrema, sino también en su sentir, querer, soñar y sufrir cotidianos, estos libros trazan un recorrido similar, pero del punto de vista del policía. En novelas como *Manual* y *Ciudad de Dios*, esa humanización intenta evitar la dicotomía fácil del bien y del mal y la justificación de la violencia por la victimización del criminal. Asimismo, *Elite da Tropa* evita lecturas esencialistas, diluyendo las fronteras entre el bien y el mal, mostrando la violencia policiaca en toda su brutalidad, sin satanizar a los individuos. Como en las obras periféricas, la crítica se dirige al sistema: la corrupción sistémica del Estado y de todas sus instituciones en el contexto del capitalismo global. Sin embargo, esas obras no dejan de contener elementos problemáticos, sobre todo por la idealización de la "ética" cincelada en los miembros de las tropas de élite del BOPE (Batallón de Operaciones Policiacas Especiales) de Río de Janeiro. Esos libros fueron transformados en dos filmes que se encuentran entre los mayores éxitos de la industria cinematográfica de Brasil: *Tropa*

de Elite (2007) y *Tropa de Elite 2* (2010), dirigidos por José Padilha. Si el filme *Ciudad de Dios* fue criticado por la estetización de la violencia, esos filmes —y sobre todo el aparato mediático construido a su alrededor— presentan aspectos mucho más problemáticos.

Como quiera que sea, la extrema popularidad de esos productos culturales en el contexto de la entusiástica producción periférica, que pretende romper las fronteras del prejuicio y la intolerancia, plantea preguntas importantes sobre los campos culturales donde se desarrollan las batallas por el control de las interpretaciones, en lo que se podría pensar como una guerra discursiva.

Parte 2

A contrapelo

La memoria

Era difícil creer que allí habían vivido 800 familias durante más de dos años, en casuchas de tabla en condiciones miserables, pero aun así hogares, que contenían las magras pertenencias de una vida de penurias, los recuerdos, los sueños, lo poco que mucho vale para quien casi nada tiene. Ahora era un espacio vacío, 34 mil metros cuadrados de tierra y piedras y escombros circundados por favelas en la periferia sur de São Paulo, región de Capão Redondo. Al lado, bordeando la calle terregosa, estaba la mayoría de aquéllos que allí habían vivido, amontonados en espacios mínimos construidos con cualquier cosa que hubiera sobrado de la destrucción, pedazos de tablas, una litera, algunas cajas, con un pedazo de plástico como techo, familias enteras amontonadas en esos cubículos improvisados de dos metros cuadrados. Era el progreso que había llegado, la mal llamada justicia y las fuerzas del orden que ordenan el caos que amenaza el inviolable derecho de la propiedad privada. Lo que unos días antes era el campamento Olga Benário estaba en tierras que pertenecían a

la compañía de transportes Viação Campo Limpo, desocupadas hacía 20 años y con deudas públicas de más de siete millones de reales. La propietaria quiso recuperar las tierras, la ley concedió, los habitantes no tenían adónde ir, pidieron un plazo, la "justicia" no se los dio, los tractores llegaron a las 6 de la mañana del día 24 de agosto de 2009 y transformaron su mundo en ese gran vacío. Lo que los tractores no destruyeron, el fuego se llevó.

Pero decir "vacío" es incorrecto. Aquello no estaba vacío. Aquello estaba lleno de recuerdos que gemían, lloraban, gritaban, enterrados. Caminamos por los escombros, y lo que parecía ser sólo tierra y piedras dolía de tanta memoria pisoteada. Fue Ferréz quien me lo mostró: "mira". Era un pedazo de cartón, un fragmento de una página de un álbum de fotografías, chamuscado, el plástico protector derretido; la única fotografía que más o menos sobrevivió, difícilmente visible. Lo levanté, no sé por qué. Me dio vergüenza, como si estuviera profanando la intimidad ajena, algo sagrado, el recuerdo que nos hace ser lo que somos, un objeto que es vaso comunicante del tiempo que lleva a ese instante que no es mío, que no me pertenece, al cual yo no tengo derecho. Y, sin embargo, sentí que ese recuerdo no podía quedarse allí, olvidado en la tierra. Me lo llevé, no lo podía dejar. Está aquí conmigo mientras escribo, despedazado. Es un niño pequeño riendo, con una camiseta blanca y unos bermudas rayados, el pelo rizado, le falta un dientecito. ¿Quién es el niño, quién tomó la foto, dónde están —se puede ver que es una casa sencilla, humilde, pero probablemente no la casucha que fue destruida—, por qué el niño ríe tanto, qué pedazo de vida está ahí en esa foto? "Toda imagen", dice John Berger (1990, p. 10), "encarna una forma de ver". O, de hecho, muchas. Esta imagen de este niño encarna la forma de ver de quien tomó la foto —imagino que fue su madre, pero es imposible saberlo—, pero ella encarna también muchas otras miradas: la mirada de esa madre cuando vuelve a ver esa foto, la mirada de ese niño cuando ya no es niño y se mira en el espejo del tiempo, la mirada de los parientes, las miradas en el tiempo… la mirada interior del recuerdo de

la imagen de esa foto que apunta al pasado y la certidumbre de saber que está allí guardada, para transportar a quien la mire a un pedazo de ayer que es una parte de hoy. Ella y las demás fotos de ese álbum ya no existen para esa familia. Hoy esa foto encarna también mi mirada, que ve en ella con dolor la brutalidad del desprecio que destruye no sólo las viviendas y los bienes materiales de esas personas que el poder considera descartables, sino también su memoria.

Las personas que vivían en Olga Benário venían de muchos lados, todas con largas historias de pobreza y de lucha por la vivienda... largas historias de pérdidas, de exilio. Muchas de ellas eran migrantes del nordeste que dejaron todo —¿cuántas veces?— para ir a São Paulo en busca de una vida mejor. Luchando por la supervivencia y contra el olvido. Esos días, Ferréz y muchos compañeros de la periferia —raperos, grafiteros, poetas, gente sensible, indignada, solidaria y comprometida— se organizaron para recaudar alimentos, medicamentos, lonas, pañales, ropa, madera para mejorar los abrigos, mientras el gobierno nada hacía, las tropas de choque amenazaban destruir los nuevos abrigos y los puestos de salud vecinos se negaban a atender a los moradores. En la época Ferréz escribió varias crónicas duras, conmovedoras y conmovidas, publicadas en su blog. En una de ellas dijo:

> No pensaba escribir sobre lo que estamos pasando, pero llegó una moradora de la favela y me dijo que si yo no escribía nadie los recordaría...[30]

En la misma época, yo estaba trabajando en la selección y revisión de los cuentos del libro *Netamorfosis: cuentos de Tepito y otros barrios imarginados*. Uno de ellos, "Territorio inteligente", de Estela González, tenía una resonancia sorprendente con

30 Disponible en: http://ferrez.blogspot.com/2009_08_01_archive.html. Acceso en: 3/3/2011.

lo que los residentes de la favela Olga Benário estaban viviendo. Estela vive en Pantitlán, periferia este de la Ciudad de México, no muy lejos del antiguo tiradero de Bordo de Xochiaca, transformado hacía poco en un inmenso conjunto de espacios públicos, financiado por el billonario Carlos Slim, entre ellos un gran centro comercial de lujo vecino a Ciudad Neza; transformación que significó la destrucción de incontables viviendas de personas que vivían en el tiradero y sobrevivían pepenando basura. En el cuento, una familia harapienta de indígenas camina por el *mall* mirando con dolor, indignación y lágrimas en los ojos el lugar que otrora fue su hogar. Ernesto, el padre, recuerda las imágenes de las máquinas destruyendo las casas mientras la comunidad intentaba inútilmente resistir con palos y machetes. Mientras eso, Isaura, la madre, recuerda su llegada a la ciudad años antes, cuando migraron empujados por la pobreza: la miseria, el racismo, la búsqueda infructuosa de empleo. Las hijas tratan de reconocer su mundo en ese lugar.

> —¡Nuestra casa está ahí! —le dice Marta emocionada a su mamá— Mira, guíate por el tianguis que todavía dejan poner en la avenida. De ahí a la casa eran algunos metros, entonces vivíamos donde está el Suburbia. ¡Ah!, y mira, el vals de mis quince años fue en ese Sanborns [...]
>
> —¡Carajo! La gente anda como Juan por su casa y no se vale — dice Ernesto—. ¡Es mi casa! Que ahora la cubran estas putas tiendas, no cambia que el pedazo de tierra podrida que hay debajo sea mío, mío porque me lo gané trabajando como bestia. Aquí tuve a mi familia, amigos, un techo. ¡Griten conmigo! Que toda esta gente que sólo viene a ver y que no compra, porque está igual de jodida que nosotros, sepa que pisan nuestra casa. ¡No se callen! ¡No, por favor! Si lo hacen, este pinche silencio va a cicatrizarnos el coraje. (El Sótano, 2010, p. 58)

Este paseo doloroso, este viaje por la memoria, tiene múltiples dimensiones. Se trata de recuperar los momentos vividos,

constitutivos del ser individual y colectivo, borrados no sólo por la destrucción física, sino sobre todo por la desterritorialización forzada. Revivir momentos de vida, reconstruyendo en la memoria la territorialidad despojada, en un intento por reconstituir el ser. Pero es también un clamor contra la invisibilidad por el olvido. Podrán haber destruido nuestro hogar, pero no nos pueden olvidar. Y, sin embargo, la familia de Ernesto no escucha su clamor. Saben que el grito no logrará resquebrajar los muros de la indiferencia. En el camino ciego y sordo del progreso y del consumo, ellos, indios harapientos, son invisibles e inaudibles.

> Las mujeres no hablan, están yéndose derrotadas y tristes por su cobardía, caminan por un pasillo lleno de ropa donde antes estuvo una cama vieja que guardó sueños. Entonces Teresita, la menor, la terrible, sabe que es el momento de descubrirse; ni modo, ahora su familia va a decidir si la alejan o se unen. (Ibíd., p. 58)

Teresita, la menor, la rebelde, coge una blusa y la esconde bajo su falda, para sorpresa de todos.

> La madre duda sólo un instante, su mente da una vuelta que inicia en la honestidad que les ha enseñado y termina con ellas ahí pobrísimas y hambrientas; después, resuelta, la imita. (Ibíd., p. 59)

La madre y la hermana hacen lo mismo, y el padre asiente. "Sabe que es justo porque el territorio al que el gobernador llamó inteligente sólo se convirtió en un hueco que tragó sus vidas." Comienzan así el proceso de reapropiación de lo que les robaron:

> Seguras inician su visita a cada una de las tiendas rebautizadas, ya no son Sears, Zara, Palacio y otras… ahora es la casa de Renata, de Pilar, del Chundo, de Rafaelita, de todos los demás. Así que entran y recuperan lo suyo. (Ibíd., p. 59)

La reapropiación material viene de la mano con la resignificación por la memoria y por el acto de nombrar: las tiendas ya no son Sears, Zara, Palacio, ahora son la casa de Renata, de Pilar, del Chundo.

Si el Estado, como proponen Gilles Deleuze y Felix Guattari en *El Anti Edipo*, ejerce un gran movimiento de desterritorialización al imponer una división de la tierra según la organización administrativa, territorial y residencial, la globalización neoliberal lo hace más aún con la privatización de todos los espacios y recursos naturales y su transformación en mercancía. En este proceso se destruyen no sólo los espacios físicos, sino sobre todo las formas de convivencia, las redes de solidaridad, las formas de expresión colectiva y el sentido de ser de las comunidades que no se encajan en los patrones capitalistas.

Eso explica la preocupación tan presente en las obras de la literatura periférica/marginal con la memoria como eje temático. En "A bela que abala libido e o almocreve", del libro *Elas etc*. de Tico (2007, p. 81), el narrador, recién salido de la cárcel, sueña en un cuarto de hotel:

> [...] después de haber ganado la lotería, me dije que rescataría mi infancia. Que compraría el retorno del tiempo. Entonces, como un osado emprendedor —del pasado—, compré el barrio donde nací. Entero. Demolí e implosioné. Replanté y desasfalté. Contraté arquitectos, paisajistas, antropólogos, ingenieros, historiadores, y mandé que, basándose en una fotografía tomada en mis tiempos de niño, se reconstruyera el barrio tal como era en esa época. Escuela. Campito. Iglesia. Zapatería. Tienda. Casa embrujada. Peluquería. Huerto para robar guayabas. Costurera, curandera, verdulera, partera. Cómo conseguí esa gente, no sé. A fin de cuentas era sueño. Que se volvió pesadilla. Muy triste. Todo estaba allí. Pero, ¿y el niño? Se murió. El niño ya no existía.

La memoria como archivo, como registro, como testimonio de todo aquello que está siendo destruido por la maquinaria

demoledora de la globalización homogeneizadora. Pero no sólo eso. La memoria también y sobre todo como reconstitución de un presente y mecanismo para la reelaboración de un sujeto individual y colectivo. La narración —y (re)invención— de la memoria se vuelve así un acto político, un acto de resistencia frente a la invisibilización provocada tanto por la destrucción física de espacios y formas de convivencias como por los discursos hegemónicos difundidos, sobre todo, por los medios de comunicación comerciales, que limitan la representación de dichas poblaciones —mayoritarias— a un exotismo sensacionalista y a estereotipos que, muchas veces, los criminalizan. Cuenta Ferréz en la crónica del día en que él y varios compañeros distribuían alimentos y medicamentos a la población de la favela Olga Benário:

> Llegó un carro de reportaje de la Rede Globo, Eduardo se calentó y yo fui junto, los paramos, les dijimos que se fueran, venían a entrevistar a la madre del niño secuestrado, bando de buitres, dar una ayuda ni pensar, sólo el crimen interesa.[31]

Pero la narración de la memoria es también un acto de constitución del sujeto individual y generador de identidades colectivas a contrapelo de esos discursos, constituyéndose en desafío a las estructuras de poder hegemónicas. "Si a comienzos del siglo XXI algún fantasma capaz de atemorizar a las élites está recorriendo América Latina", escribe Raúl Zibechi (2008, p. 199), "es seguro que se hospeda en las periferias de las grandes ciudades". El carácter político-literario de los discursos elaborados por estas obras puede, quizás, apuntar algunos elementos constitutivos de estos "contrapoderes de abajo".

Un ejemplo de las múltiples funciones de la memoria en la literatura periférica es la novela *Estação terminal*, de Sacolinha.

31 Disponible en: http://ferrez.blogspot.com/2009_08_01_archive.html. Acceso en: 5/3/2011.

Estación terminal

Como vimos en el capítulo "Los márgenes en la literatura brasileña", Sacolinha (Ademiro Alves), originario del barrio de Itaquera, periferia este de São Paulo, inició su trayectoria literaria en 2004 con la publicación de un cuento en la colección "Literatura marginal" editada por Ferréz en la revista *Caros Amigos*. Desde entonces, publicó la novela *Graduado em marginalidade*, la antología de cuentos *85 letras e um disparo*, la novela infantojuvenil *Peripécias de minha infância* y la novela *Estação terminal*.

Desde los ocho años de edad, durante 12 años, Sacolinha trabajó como cobrador de microbús en la línea clandestina Cidade Tiradentes–Terminal Itaquera, en la Zona Este de São Paulo. La novela es una narración ficcionalizada de las historias y personajes con los que el autor tuvo contacto en sus trayectos y en la Terminal Itaquera durante todos esos años. El breve prefacio "Quem sabe menos das coisas, sabe muito mais que eu!", del propio autor, es revelador de cuestiones que me parecen centrales en la literatura periférica: quién habla, desde dónde, a quién y para qué. "El tema central del libro fue vivido por mí durante doce años", explica, estableciendo así esa perspectiva límite que desdibuja las fronteras entre diversos géneros literarios: novela, autobiografía, crónica, testimonio, etnografía (Sacolinha, 2010, p. 9). La intención es dejar un testimonio de una realidad que, después entenderemos, dejó de existir con la modernización de la terminal a mediados de la década de 2000. Una obra que rescate del olvido historias y vidas borradas por la vorágine del progreso, pero también, y sobre todo, que constituya un archivo del pasado generador de reflexión y productor de cambio en un presente y un futuro.

> La novela está permeada por la vida de siete protagonistas: Pixote, Gago, Mastrocolo, Maria José, Cadeirinha, Arilson y Helton Lima. Todos con sus conflictos y crisis que harán del libro

> *un instrumento de la verdad humana para que el lector desatento entienda que necesita ser sacudido para despertar a la realidad que lo rodea*.[32] (Ibíd., p. 9)

Verdad y realidad. Dos ejes omnipresentes en la literatura periférica/marginal, en este caso explicitados como el objetivo mismo de la escritura. Pero ¿cómo narrar esta realidad, cómo desvendar esta verdad? La *realidad* no está hecha solamente de datos, la *verdad* no se revela con un relato minucioso y objetivo de acontecimientos. La verdad —parece decirnos el autor— reside más allá de los hechos, y también más allá de las ideas, de las ideologías y de la misma ética, en aquello que subyace el acontecer cotidiano, en las pulsiones y sentimientos que están en la base de la experiencia humana. En el caso de las poblaciones marginadas e invisibilizadas por los discursos vehiculados en los medios de comunicación, en las escuelas, en los aparatos mercadológicos del capital y en el imaginario colectivo sobre la "brasilidad" cincelado a través de la historia, narrar esa experiencia humana y desvendar su "verdad" resulta doblemente difícil y, al mismo tiempo, doblemente urgente, como mecanismo para aproximarnos a una sociedad menos violenta.

Para Sacolinha, esa narración sólo se puede lograr por medio de la ficción: "Es que es necesario recontar literariamente para dar espacio y voz a los vencidos" (Ibíd., p. 10). Si la verdad no se encuentra en la superficie de los hechos, sino en una "esencia" más profunda e inasible que sólo el *sentir* de la experiencia sería capaz de desvendar, entonces la ficción es el único mecanismo para revelarla.

Para imprimir a la obra esta "veracidad", Sacolinha recurre a la investigación histórica, a sus propios recuerdos y a sus anotaciones. Pero sobre todo recurre, como el narrador de *Por el camino de Swann* de Marcel Proust, a la memoria involuntaria, escuchando músicas que oía en sus años de trabajo como cobrador,

32 El énfasis es mío.

para extraer de ellas el aroma de una *madeleine* auditiva capaz de suscitar en su interior las sensaciones que compondrían esa "esencia" de la experiencia vivida.

> Por eso escuché mucha música, músicas que escuchaba en los viajes de microbús que hacía como cobrador de la línea Cidade Tiradentes–Terminal Itaquera, de ida y vuelta, músicas que mis compañeros de trabajo de la época escuchaban a todo volumen. [...]
>
> Por lo tanto, estoy (re)escuchando diversas músicas para *regresar de verdad* a esta época [...]
>
> Incluí abajo cuatro títulos de músicas que me remiten a la época. Creo que sólo yo, al escuchar esas músicas, por haber vivido doce años en ese lugar y ahora recordarlos momento a momento a través de mis anotaciones y recuerdos, sufro con todo, por todo y por todos. Ninguno de ustedes conoce el tamaño de ese dolor, mucho menos la cantidad de lágrimas que derramé esas madrugadas de creación de esta novela.[33] (Ibíd., p. 10)

El autor hace una lista de músicas que escuchaba durante la escritura e inmediatamente después reconoce que hacerlo es un ejercicio inútil, pues sólo en él, con su vivencia única e individual, esas músicas se transforman en disparador de la memoria, hecha de sentimientos y sensaciones. He ahí la dificultad de narrar. Cómo pintar, con la imperfección de las palabras, un cuadro capaz de suscitar un atisbo de lo inenarrable. Cómo compartir con el lector esa angustia y ese dolor, cómo transformar la vivencia individual en vislumbre de entendimiento colectivo. "Quién sabe, al leer este libro, ustedes también sientan esa angustia. Si eso llega a suceder, la novela habrá cumplido su misión" (Ibíd., p. 11).

Angustia y dolor. Son éstos los principales elementos con los que Sacolinha intenta irrumpir en la superficie del simulacro,

33 El énfasis es mío.

resquebrajar los muros de incomprensión. "Para tratar de entender la experiencia del otro es necesario desmantelar el mundo tal como lo vemos desde el lugar que ocupamos en él y rearmarlo tal como lo ve el otro desde su lugar", dice John Berger (2011, p. 107). El dolor por y con el otro, la angustia compartida, ayudan a desmantelar nuestro mundo y nos urgen a construirlo desde otro lugar.

La novela está compuesta de historias de vida que se entrecruzan sin estar unidas por una trama general que sirva como hilo conductor, pintando un paisaje impresionista, tejiendo una colcha de retazos que compone la historia de la terminal desde su nacimiento hasta su modernización. En la primera parte —el libro está dividido en cinco partes—, a pesar de duras y con frecuencia violentas, las pinceladas o retazos de vidas contienen esperanza y cierta dosis de lirismo. Está la perseverancia de Gago ("Tartamudo"), que bien podría representar la historia de la migración exitosa,[34] de la conquista de un cierto bienestar material a través del esfuerzo, el trabajo, la honestidad y la perseverancia, después de haber pasado por sufrimiento y miseria y haber padecido innumerables reveces que, al ejemplo de Job, no lograron doblegarlo. Está la historia de Pixote, de su transformación de "niño de la calle" a fiscal de línea querido por todos, que parecería a primera vista remitirnos al estereotipo del buen *malandro* brasileño, tan trabajado desde finales del siglo XIX y a cuyo origen Antonio Candido dedicó un importante ensayo[35]. Está la historia de Maria José, quien, a pesar de la trágica muerte de su hijo y la pobreza a la que parece estar condenada, encuentra en la locura una cierta poesía de vivir. Inclusive en la historia de Mastrocolo, destruido por la corrupción y brutalidad policial

34 La historia y la cotidianidad en las periferias de São Paulo está íntimamente vinculada a la migración de la provincia o "interior", sobre todo del nordeste brasileño, a la ciudad. Esta temática —la vida de los migrantes, su paulatina adaptación a la gran urbe, la influencia de sus culturas de origen en la conformación de la vida periférica— es elemento muy presente en la literatura periférica.

35 "Dialética da malandragem".

y el terror del mundo carcelario, entrevemos la posibilidad de una redención —dudosa, sin duda— por medio de la venganza: la esperanza de que, después de todo, persevere una forma de justicia.

No escapa al lector la referencia, bastante evidente, a la película *Pixote: la ley del más débil* (1980), de Hector Babenco, y a la propia historia del niño actor que representó el papel de Pixote, Fernando Ramos da Silva. La película, considerada fundacional en la discusión de la problemática de la infancia marginada en Brasil, muestra la vida de un "niño de la calle" en la Febem y en las calles de São Paulo y Río de Janeiro. La trágica historia del pequeño actor Fernando Ramos da Silva, quien seis años después de su muy alardeado estrellato en el mundo cinematográfico fue asesinado por tres policías militares en una favela en Diadema, periferia de São Paulo, es reveladora de las contradicciones de la violencia contra niños y jóvenes pobres en Brasil. Después de su éxito como protagonista de una película cuyo objetivo era sensibilizar a la población brasileña sobre la situación de miles de niños en las calles de las grandes ciudades, Fernando Ramos da Silva no pudo continuar su carrera de actor, se involucró en pequeños crímenes y terminó asesinado, como tantos otros niños y jóvenes del Brasil. Más sorprendente aún fue la reacción de una parte de la sociedad, que celebró su muerte como la feliz victoria del orden y la ley frente al bandidismo.

El Pixote de *Estação terminal*, cuyo nombre de bautismo es justamente Fernando, parece, en la primera parte de la novela, una versión mucho menos sombría del Pixote de Hector Babenco: un Pixote que, por su inteligencia, perseverancia, visión crítica del mundo que lo rodea y su honestidad de "malandro bueno", logra salir de las calles y ganarse el respeto, cariño y admiración de quienes conviven con él. Pero ya en la segunda parte esta ilusión desaparece. Sin más, el personaje, que en poco tiempo provoca tanta simpatía, es asesinado con asustadora brutalidad: sus asesinos, que lo confunden con un violador, lo secuestran, lo torturan, le cortan la mano y el pene antes de matarlo. Si en

la película la frontera entre realidad y ficción (Fernando Ramos da Silva y Pixote) se desdibujan, en *Estação terminal* la relación nunca especificada entre Pixote/Fernando y el o los personajes reales que lo inspiraron, y entre éstos y los miles de casos cotidianos de muerte y violencia contra niños y jóvenes pobres, desdibuja también dicha frontera. Al mismo tiempo, hay aquí una ambigüedad que no permite la comodidad de apuntar fácilmente a los culpables; una ambigüedad en la que, como diría Ferréz, "nadie es inocente"[36]. No sabemos si los sicarios son policías, no sabemos quién es el violador, quién es la víctima, qué dolor viven quienes mandaron matar equivocadamente a Pixote. No sabemos nada y a fin de cuentas parece que no tiene importancia. Lo que sabemos es que vivimos en un mundo en el que los mecanismos jurídicos son inoperantes y donde la justicia —y Agamben claramente advierte sobre los riesgos de confundir ley y justicia[37]— no existe. En fin, un mundo donde reina la "zona gris" de la que habla Primo Levi en relación a los campos de concentración y exterminio nazis, esa zona donde se evapora la distinción entre víctima y verdugo, donde:

> [...] se rompe la "larga cadena que une al verdugo y a la víctima"; donde el oprimido se hace opresor y el verdugo aparece, a su vez, como víctima. Una gris e incesante alquimia en la que el bien y el mal y, junto a ellos, todos los metales de la ética tradicional alcanzan su punto de fusión. [...]
>
> Esta infame región de irresponsabilidad es nuestro primer círculo, del que ninguna confesión de responsabilidad conseguirá arrancarnos y en el que, minuto a minuto, se desgrana la lección de la "espantosa, indecible e inimaginable banalidad del mal". (Agamben, 2009, p. 11)

36 Título de su libro de cuentos *Ninguém é inocente em São Paulo*.

37 *Lo que resta de Auschwitz*.

No es por acaso que, en *Ninguém é inocente em São Paulo*, Ferréz también explore la deshumanización, la zona gris y Auschwitz como metáfora del transporte público, realidad vivida en la piel todos los días por quien vive en la periferia y trabaja en las áreas nobles de la ciudad: "El esquema está bravo, media noche tomo el autobús, tremenda viaje pa regresar, el trabajo no cansa tanto, lo que más condena al trabajador es el transporte colectivo" (Ferréz, 2006, p. 16). En el cuento "Terminal (nazista)", como en una pesadilla, terminal de autobús y campo de concentración se funden, indistintos:

> Yo trataba de mirar directamente a los ojos, los que no tenían la cabeza muy agachada, no tenían globos oculares. Llegué a uno de los vehículos. Me sorprendió que alguien colocara la mano en mi hombro, los organizadores se estaban descuidando. La cola se formó rápidamente, yo era el primero.
>
> Alguien notó el inicio de la desorganización y trató de aprovecharse cuando la puerta se abrió. Uno de los organizadores lo cogió del hombro y lo tiró lejos. En ese momento todos se pusieron a reír. Tal vez la cámara de gas, tal vez las fosas comunes. Miré hacia atrás y vi que no parecía judío, traté de ver lo que pensaba, pero estaba cerrado. Empecé a dudar del destino, me salí de la cola. Siendo visto por la organización con desconfianza, fui a la parte delantera, alguien estaba pegado a mi lado. Miré el letrero, el destino era el mismo.
>
> Gente que iba temprano, gente que venía tarde.
>
> Gente que iba temprano, gente que venía tarde.
>
> Gente que iba temprano, gente que venía tarde.
>
> Regresé a la cola, alguien me jaló, me estaba metiendo, se me olvidó avisar que iba a regresar. Al final de la cola, da lo mismo, sentado o parado, como quiera el gas es para todos. (Ibíd., p. 89-90)

En la estación de *Estação terminal*, una administración corrupta intenta expulsar a los ambulantes —en su mayoría *nordes-*

tinos que llegan a São Paulo huyendo de las sequías y la miseria en busca de nuevas oportunidades de vida— e instala puestos "legales" que benefician a parientes y amigos. Mientras tanto, llegan cada vez más traficantes, mendigos, niños que piden limosna, gente que recoge latas de cerveza, prostitutas, travestís, homosexuales, ladrones. Ante el pésimo servicio de los autobuses oficiales de empresas usureras y corruptas, surgen líneas extraoficiales (clandestinas) de microbuses, que se convierten en fuente de ingreso para muchos y objeto de disputa por parte de mafias, controladas por policías, que a base de violencia se apoderan de ellas para lucrar con el trabajo ajeno. Homosexuales que buscan favores y ofrecen servicios son linchados en los baños, donde trabajan; el puente peatonal se convierte en prostíbulo abierto y local de venta de droga. Innumerables accidentes matan y hieren a choferes, cobradores y pasajeros, casi todos residentes pobres de la periferia en el largo y penoso trayecto de ida o vuelta de empleos mal remunerados en barrios de clase media y alta. En este contexto, los ejemplos más crudos de esta "zona gris" son los motines espontáneos de violencia indiscriminada. Después de un partido de futbol, los aficionados de uno y otro equipo se agreden, iniciando una refriega en la que todos participan y que se transforma en una orgía de violencia que permite a todos vengar antiguos rencores, robar mercancías de los puestos saqueados, o simplemente desahogar sobre los más débiles la frustración de las humillaciones acumuladas; una exacerbación carnavalesca del funcionamiento cotidiano del mundo en el que todos, sin excepción, tienen alguien más débil sobre quién ejercer el poder y descargar la humillación de la violencia sufrida. La furia con que las víctimas de un sistema triturador —pobreza, explotación, violencia de traficantes y asaltantes, extorsión de mafias, humillación y brutalidad de las fuerzas represivas del Estado— se convierten en verdugos, son expresiones cotidianas de esta "zona gris". Una mujer que, sin que nadie sepa por qué, atraviesa la estación asustada y prácticamente desnuda, se vuelve el blanco de una agresión furiosa y brutal por parte de

hombres, mujeres y niños que derivan un profundo placer en la humillación de ese ser indefenso y desesperado. Los frecuentes linchamientos de homosexuales —que representan, en el imaginario colectivo heterocéntrico, la pasividad (y el goce inaceptable) ante la penetración ultrajante— son manifestaciones no sólo de ese ejercicio brutal del poder, sino también de la rabia ante la indefensión proyectada de sus propias vidas.

El mundo retratado por Sacolinha, al final, se revela triturador ciego de vidas. Gago, con su historia de trabajo y perseverancia, es cada vez más despreciado por la familia, explotado y amenazado por un trabajador a quien mucho ayudó, termina perdiendo todo lo que había logrado con la modernización de la terminal y del transporte colectivo y, a su edad avanzada, regresa solo y vencido a sus orígenes en Mato Grosso do Sul, a sobrevivir como pepenador de chatarra. Mastrocolo, con su cruz de tortura y violencia y su única esperanza de algún día vengarse de los policías que destruyeron su vida, muere al chocar, justamente, con un carro de policía. Y Cadeirinha, el adorable parapléjico que a todos alegraba con su optimismo, es arrestado cuando se descubre el cuerpo de una niña de nueve años, violada y asesinada, bajo su cama, y termina decapitado por otros presos durante una rebelión en la prisión.

La novela termina con la modernización de la terminal: el fin de los autobuses municipales y la legalización de los transportes alternativos, debidamente registrados y administrados por cooperativas; la llegada del centro comercial en 2006; la investigación judicial que acaba con los puestos y quioscos administrados sin concurso público; estacionamientos autorizados que acaban con los robos; la extensión de la Avenida Radial Leste hasta el barrio de Guaianazes, que agiliza el tráfico; la instalación de baños limpios y protegidos que acaban con los linchamientos de homosexuales; el fin de las mafias que controlaban las líneas extraoficiales y el fin de las muertes, violaciones, linchamientos y motines.

Sin embargo, y aquí me parece que está la clave de la novela, esto no constituye un "final feliz": la modernización y "civilización" del espacio —en un discurso que podría interpretarse como la contraposición de "civilización y barbarie"—, es descrita por el narrador en términos negativos:

> La Terminal Corinthians-Itaquera concluyó sus años de agitación, cumpliendo sólo el papel de una terminal. El espacio donde ocurre esta historia volvió a ser frío como el hierro y el concreto que lo sustentan. Nadie volvió a oír un canto alegre de Bem-Te-Vi, sólo esa melodía triste, que le duele a uno en el corazón. (Ibíd., p. 143)

Bem-Te-Vi recolectaba latas de cerveza y vivía cantando, y sus canciones, a veces tristes, otras alegres, "pero todas ellas bellas y sabrosas para oír", eran premonición de lo que estaba a punto de suceder. Pero ahora el canto de Bem-Te-Vi ya no es premonición, sino lamento melancólico por lo que fue y nunca más será. La modernidad y el orden acaban con los horrores, pero también con la riqueza humana de ese espacio lleno de vida y que ahora se convierte en sólo un espacio frío, sólo "una terminal".

No se trata, como una lectura superficial podría indicar, de un *saudosismo*, una idealización incongruente de ese mundo tan lleno de crueldad. Prueba de eso es la historia de Sávio, que podríamos leer como una suerte de *alter ego* del autor —el niño-adolescente cobrador de microbús que vive y es testigo (en el sentido de *superstes* y no de *testis*[38]) de las historias narradas en la novela durante años de trabajo en la terminal—:

38 Agamben (2009, p. 17) hace la distinción entre las dos etimologías en latín de la palabra "testimonio". *Testis* significa aquél que representa el papel de tercero en un juicio o tribunal entre dos partes. *Superstes* es aquél que vivió algún acontecimiento de principio a fin y por lo tanto puede narrarlo. En la novela, ni Sávio ni el narrador están interesados en emitir ningún juicio: son observadores de una realidad vivida y narradores de la misma.

> Sávio fue el único que se liberó de esa "Caverna", donde las sombras son el dinero fácil, las mujeres y el poder que un chofer de microbús cree tener. (Ibíd., p. 136)

La referencia al mito de la caverna de Platón hace del personaje un símbolo de la liberación de la inconsciencia. En este sentido, es interesante también observar el paralelismo entre Sávio y el personaje Busca-Pé en *Cidade de Deus*, también una especie de *alter ego* de Paulo Lins, quien logra salir del mundo cerrado de la favela/periferia por medio del conocimiento y del arte.

¿Cómo interpretar, entonces, este final, aparentemente contradictorio? El final, me parece, es lo que da sentido y orienta a la obra, sin cerrarla en una lectura única, sin emitir juicios y sin proponer respuestas fáciles, sin moralismo ni definición de valores preestablecidos. Al contrario, el final, justamente por su carácter contradictorio, abre la puerta a interpretaciones múltiples, al mismo tiempo que desafía el discurso modernizante y civilizador como la "solución", no sólo para la Terminal Itaquera, sino para los espacios y las poblaciones periféricas en general.

Las últimas frases reivindican una forma particular de convivialidad, una organicidad en las relaciones y lazos de solidaridad —presentes en toda la novela, aunque concomitantes con la violencia—, intercambios muy diferentes del mundo "frío como el hierro y el concreto" de esa modernidad impuesta desde el centro del poder. En un evento en São Paulo con Marcelino Freire, Ferréz comentó:

> En la periferia está muy claro que no quisiéramos que existieran las favelas, pero tampoco queremos participar en eso que las personas llaman ciudad. Yo me siento muy mal cuando estoy en la ciudad, en cualquier ciudad. Nací en la favela, crecí en la favela. En la periferia todavía existe el lado humano. Y eso es así: cuando hay una violación, cuando hay un asalto, eso también es el lado humano. Pero es también que alguien divida el desayuno, que alguien haga un almuerzo y te llame, el churrasco a media calle

> para todo mundo. La sala está abierta y alguien mete la cabeza: "Qué tal, ¿qué estás viendo?" "Estoy viendo el juego, entra ahí." Y el cara entra, ¿entiendes? Y va entrando gente…[39]

En su ensayo de 1978 sobre el "desempleo creador", Iván Illich hace una crítica de la homogeneización de un mundo "dominado por un mercado de bienes intensivo, en [el] que la multiplicidad, especialización y volumen de las mercancías destruye el ambiente propicio para la creación de valores de uso" —una homogeneización que en las décadas desde la publicación del ensayo hasta ahora ha aumentado dramáticamente—, gracias a una "cultura de productos estandarizados" y la invención de necesidades artificiales vinculadas a dichos productos, que destruye sistemáticamente formas diferenciadas de producción y subsistencia y genera una dependencia de "servicios profesionales inhabilitantes" en detrimento de los saberes tradicionales (Illich, 1978, p. 481). Entre los efectos más perniciosos de esta cultura de consumo que homogeniza valores y comportamientos, que identifica progreso con opulencia y confunde calidad de vida con acumulación de bienes, está lo que Illich llama la "pobreza modernizada". En un mundo de creciente desigualdad económica, la imposibilidad de vivir de acuerdo a los valores impuestos por esa sociedad de consumo estigmatiza e inclusive criminaliza a aquéllos que justamente quedan excluidos de dicho consumo.

Cuando en un país se instituye "para cada ciudadano un derecho 'habitacional' concebido como mercancía, tres cuartas partes de de las familias [hallan] que las casitas levantadas con sus propias manos quedaron rebajadas a nivel de cobertizos" (Ibíd., p. 487). La destrucción de las costumbres y formas de convivencia ajenas a la sociedad de consumo viene de la mano con la destrucción de las formas de subsistencia autónomas. Estas formas de convivencia, producción y subsistencia amenazan al sistema

39 Presentación de *La reina del Cine Roma*, "Charla literaria con Marcelino Freire, Alejandro Reyes y Ferréz", Centro Cultural b_arco, São Paulo, 4 de noviembre de 2010.

no sólo porque sustraen cuerpos consumidores y mano de obra explotable, sino sobre todo porque se transforman en islas fuera del control hegemónico y, por lo tanto, fuentes en potencial de resistencia. En este sentido, resulta interesante observar las políticas de doble filo aplicadas con creciente rigor tanto en las comunidades indígenas y campesinas como en las periferias urbanas latinoamericanas en las últimas décadas. Por un lado, la militarización, la normalización de un estado de excepción y el uso cotidiano de un aparato represivo sumamente violento, sea en la forma de represión policial y/o militar o a través de grupos paramilitares apoyados, financiados y entrenados por el Estado (Zibechi, 2008, p. 200-205); por otro, la aplicación de políticas "sociales" y de "combate a la pobreza" que, como demuestra Raúl Zibechi (2010) en *Contrainsurgencia y miseria*, se han venido aplicando en América Latina como mecanismo de control social y contrainsurgencia. Por sus características, las periferias urbanas son espacios donde la aplicación de esas políticas de doble filo es particularmente evidente.

> Las periferias urbanas representan una de las fracturas más importantes en un sistema que tiende al caos. Allí es donde los Estados tienen menor presencia, donde los conflictos y la violencia que acompañan la desintegración de la sociedad son parte de la cotidianeidad, donde los grupos tienen mayor presencia al punto que en ocasiones consiguen el control de las barriadas y, finalmente, es en esos espacios donde las enfermedades crecen de modo exponencial. Dicho en los términos de Wallerstein, en los suburbios confluyen algunas de las más importantes fracturas que atraviesan al capitalismo: de raza, clase, etnicidad y género. Son los territorios de la desposesión casi absoluta. Y de la esperanza, digamos con Mike Davis. (Zibechi, 2008, p. 205-6)

La esperanza —y la amenaza al poder— reside en el potencial que la sobrevivencia de formas alternativas de convivencia, producción y subsistencia tiene, cuando se organiza, de

construir realidades fuera del mundo hegemónico capitalista. Esta organización de formas de convivencia, producción y subsistencia que resisten a la homogeneización de la sociedad de consumo es justamente lo que fundamenta "las agendas ocultas de los sectores populares urbanos [que] no son formuladas de modo explícito o racional por los pobres de las ciudades, en clave de estrategias y tácticas, o de programas políticos o reivindicativos, sino que, como suele suceder en la historia de los oprimidos, el andar hace el camino" (Ibíd., p. 199).

Como vimos, el andar literario de los escritores periféricos no se circunscribe al ámbito del creador solitario. De una forma u otra, y no sólo en Brasil —el ejemplo de los escritores tepiteños en la ciudad de México es ilustrativo—, la creación literaria va de la mano con iniciativas sociales y colectivas que reivindican esas formas particulares de convivencia, producción y subsistencia y que construyen espacios autónomos de expresión cultural y política.

El final aparentemente contradictorio de *Estação terminal* remite, entonces, a ese movimiento multidimensional de las iniciativas y del quehacer literario periférico. El narrador es testigo y enunciador (superstes) de un mundo borrado por la "modernización"; el ejercicio de recordar y de narrar esa memoria se convierte en un acto de (re)constitución del sujeto individual —el espejo en el que el autor reescribe la historia de su infancia y adolescencia— y del sujeto colectivo periférico. Si por un lado revela la desintegración social de un sistema en crisis y esa zona gris que, a estas alturas, "no entiende de tiempo y está en toda parte" (Agamben, 2000, p. 14), por otro lado resiste y se opone al discurso homogeneizador del "progreso" y la "modernidad" impuesto por el capitalismo globalizado, reivindicando la alteridad periférica en sus formas particulares de convivialidad.

La narración de lo inenarrable

"Ningún ser humano puede imaginarse los acontecimientos tan exactamente como se produjeron, y de hecho es inimaginable que nuestras experiencias puedan ser restituidas tan exactamente como ocurrieron", escribió Zelman Lewental, sobreviviente de Auschwitz, citado por Agamben en *Lo que resta de Auschwitz*.

> Por una parte, en efecto, lo que tuvo lugar en los campos les parece a los supervivientes lo único verdadero y, como tal, absolutamente inolvidable; por otra, esta verdad es, en la misma medida, inimaginable, es decir, irreductible a los elementos reales que la constituyen. Unos hechos tan reales que, en comparación con ellos, nada es igual de verdadero; una realidad tal que excede necesariamente sus elementos factuales: ésta es la aporía de Auschwitz. (Ibíd., p. 5)

Al mismo tiempo, el carácter inimaginable de esta realidad hace que se vuelva insoportable. Como dice Beatriz Sarlo (2005, p. 9), el pasado es una irrupción en el presente que no se puede controlar: "El regreso del pasado no es siempre un momento liberador del recuerdo, sino un advenimiento, una captura del presente". El pasado surge en cualquier momento inesperadamente, sin ser invitado, y transforma el momento vivido con su realidad ineludible: "se hace presente". "El superviviente tiene la vocación de la memoria, no puede no recordar" (Agamben, 2000, p. 14). Cuando esta memoria es innombrable, inconmensurable, desordena el presente con su horror. A pesar de que esta experiencia es tan real que se vuelve la única verdad, al mismo tiempo es inimaginable y, por lo tanto, incomprensible. De ahí la necesidad, la urgencia, de narrar: volver esa realidad comprensible por medio del artificio, sin duda limitado, de los procedimientos narrativos, para dar sentido, aunque incompleto,

no sólo al pasado, sino al presente que la irrupción de ese pasado desordena.

La narración de la memoria en la literatura periférica también sirve, por lo tanto, para dar sentido al caos generado en el presente —en el espíritu, en la psique, en la propia noción de ser de los habitantes de la periferia y de las poblaciones marginadas— por la experiencia innominable de la violencia cotidiana, la humillación, la brutalidad policial, la estigmatización, la criminalización y sobre todo del descenso por las laderas resbaladizas rumbo a esa zona gris donde la violencia y la deshumanización de la víctima se vuelven indistintas a las del verdugo. Eso explica la casi omnipresencia de la temática de la violencia —en sus más diversas manifestaciones— en la literatura periférica: la búsqueda de un sentido, individual y colectivo, de la experiencia cotidiana de esa zona gris.

Ilustrativo en este sentido es el comienzo de la novela *Ciudad de Dios* de Paulo Lins. La primera parte de la novela es la "Historia de Inferninho", uno de los jóvenes "bichos-sueltos" que componen el Trío Ternura; sin embargo, las primeras páginas están narradas desde el punto de vista de Busca-Pé, que junto con su amigo Barbantinho fuma un cigarrillo de mariguana al margen del río, en el bosque de Eucaliptos, en una Cidade de Deus todavía en proceso de transformación, cuando la destrucción de la naturaleza por las máquinas y su sustitución por casas y edificios todavía no era completa. Esta introducción desde el punto de vista de Busca-Pé encuadra la novela —cuya temática central es la violencia y el crimen— en una visión de adentro-afuera: Busca-Pé no es criminal, no es "bicho-suelto", pero convive con ellos, es su mundo, lo conoce íntimamente aun sin quererlo. Así, este encuadramiento desplaza el foco de la novela, que deja de ser simplemente la temática de la violencia, para volverse una especie de etnografía literaria en búsqueda del sentido... un intento por transformar la angustia de la memoria de la violencia vivida desde la infancia, a través del acto de narrar, en algo inteligible capaz de orientar la constitución

del sujeto individual y colectivo. Pero la zona gris de la favela no está aislada, no existe por sí sola, es sólo un síntoma de un mundo profundamente enfermo, un mundo en el que, como dice Agamben, la zona gris "está en todas partes". Por lo tanto, el esfuerzo por comprender esta zona gris es de suma importancia no sólo para las poblaciones marginadas; es la única esperanza para nuestro mundo.

En esta primera escena, Busca-Pé —que como mencionamos es una especie de *alter ego* del propio Paulo Lins— mira el río y en su superficie irrumpe la memoria del pasado: recuerdos de un mundo extinto, "el río limpio; el guayabo que, descepado, cedió lugar a los nuevos bloques de departamentos; algunas plazas ahora ocupadas por casas; los árboles de jambolán asesinados..." (Lins, 2009, p. 10-11). Los recuerdos lo llevan a momentos lúdicos de una infancia alegre e ingenua de correrías y aventuras, pero la alegría pronto se deshace con los recuerdos de la pobreza, el hambre, los tiempos en que vendía pan y paletas heladas y cargaba bultos en el mercado... "Era infeliz y no lo sabía". La alegría de la infancia se transforma en infelicidad con la conciencia: es la expulsión del paraíso. Una conciencia que se transforma en indignación y odio al mirar a su alrededor y descubrir un mundo en el cual él —y todos los suyos— no tiene lugar: la falta de empleos, la pobreza inescapable, la imposibilidad de realizar su sueño de ser fotógrafo.

> [...] tuvo ganas de ir al padre Júlio y pedirle que le regresara, en una bolsa de supermercado, los pecados confesados para rehacerlos con el alma suelta en cada esquina del mundo que lo rodeaba. Un día aceptaría una de esas tantas invitaciones para asaltar autobús, panadería, taxi, cualquier mierda... (Ibíd., p. 12)

Con rabia de la vida y un llanto reprimido, Busca-Pé vuelve a mirar el río y nota que el agua enrojeció, antes de que aparezca un cuerpo humano flotando, y luego otro, y otro...

> Era la guerra que navegaba en su primera premisa. La que se hace soberana de todas las horas llegaba para llevarse a cualquiera que se atontara, lanzar plomo caliente en cráneos párvulos, obligar a la bala perdida a encontrarse en cuerpos inocentes y hacer que Zé Bonito corriera, con el diablo de su corazón latiendo fuerte, por la calle allá de Enfrente, llevando una antorcha de fuego en las manos para incendiar la casa del asesino de su hermano. (Ibíd., p. 13)

"Antiguamente la vida era otra"... la narración pasa al tiempo perdido del lago, los almendros, el bambú "retoñando al viento", los caserones embrujados y la boyada "en la paz de quien no sabe de la muerte", en un pasado sin duda idealizado de hijos de portugueses y de esclavos, antes de que ese universo fuera destruido por los tractores del progreso para la construcción de la "neofavela de cemento, armada de callejones-fumaderos, siniestros-silencios, con gritos-desesperos en el correr de las callejuelas y en la indecisión de las encrucijadas" (Ibíd., p. 14-15). Los nuevos residentes, llegados de varias favelas, sobrevivientes de inundaciones, migrantes nordestinos, pobres, paupérrimos de las más diversas procedencias, llegan cargando sus escasas pertenencias, "basura, latas, perros callejeros, *exus* y *pombagiras*[40]" y sobre todo sus memorias, sus costumbres, odios, rencores y deseos, las marcas en el espíritu de la pobreza, la humillación y la violencia, "las piernas para esperar autobús, las manos para el trabajo pesado", "lomo para los golpes de la policía" y también "el amor para dignificar la muerte y callar las horas mudas" (Ibíd., p. 16). La nueva ciudad ("de Dios") creada en el afán ordenador, supuestamente civilizador de la dictadura militar, la *tabula rasa* de la asepsia social que destruyó las favelas de la Zona Sur de Río de Janeiro, se va transformando en un

40 En el candomblé, Exu es el mensajero de los *orixás*; Pombagira es una entidad de umbanda. Tanto candomblé como umbanda son religiones de origen afrobrasileño, la primera más apegada a sus raíces africanas y la segunda con un sincretismo que mezcla religiones africanas con catolicismo, espiritismo y kardecismo.

lugar rebosante de vida y muerte a través de la reterritorialización creativa y conflictiva de la memoria. "Los tonos rojos del piso de tierra veían nuevos pies en las correrías de la vida, en el disparo de un destino a ser cumplido" (Ibíd., p. 16). En medio de la destrucción-construcción, la reproducción de la violencia, la marginación y la marginalidad, los niños corren felices sobre la arena del río, en el matorral entre serpientes, sapos y cobayas, y la narración se encamina por las veredas de la infancia ingenua y alegre, despreocupada aún con la muerte, las balas perdidas, los cuerpos que enrojecen las aguas del río y la desesperación de los callejones sin salida. Busca-Pé y los amigos juegan, hacen travesuras, cazan cobayas, invaden caserones embrujados y su hermano se araña el cuerpo en una caída de bicicleta. "[...] Pero el asunto aquí es el crimen, vine por eso [...]" (Ibíd., p. 20). La narración para de repente. El asunto es el crimen.

Es el descenso al infierno de la violencia. Lo que asusta, lo que duele, lo que lacera no es la violencia en estado de maldad pura, sino la humanización de dicha maldad, la convivencia del mal con momentos de ternura e inclusive amor. La maldad en estado puro —como la de Tutuca cuando enloquece y hace un pacto con el diablo— provoca repulsión y hasta odio, pero no lacera porque no funciona como espejo. Desde la butaca cómoda y segura de la propia moralidad, el lector ve y juzga, pero no se siente tocado. La maldad humanizada, sin embargo, hiere, porque ella sí tiene la capacidad de funcionar como espejo. "Nosotros, por el contrario, 'no nos avergonzamos de mantener fija la mirada en lo inenarrable'. Aun a costa de descubrir que lo que el mal sabe de sí, lo encontramos fácilmente también en nosotros" (Agamben, 2000, p. 17).

Una escena de *Ciudad de Dios* empieza así:

> El primer garrotazo fue en la oreja izquierda, después le dieron en todo el cuerpo. La cabeza quedó perforada por los golpes de un pedazo de palo con un clavo en la punta. El ojo izquierdo saltó. Los cuatro miembros quedaron rotos en varios lugares. No pa-

> raron hasta que entendieron como inapelable la muerte de ese fugitivo arisco. (Lins, 2009, p. 104-105)

Podría ser un asesinato como tantos otros que llenan las páginas de la novela, por los "bichos-sueltos" o inclusive por la policía. Pero no. Es Busca-Pé y sus amigos matando a un gato. "¡Zé Miau! ¡Zé Miau!", grita Busca-Pé a la puerta de una casa donde vive el hombre que vende carne asada de gato en la zona de prostitución. "Los niños, después de recibir el dinero, se fueron al parque de diversiones instalado al lado del mercado Leão" (Ibíd., p. 105).

Es interesante comparar esa escena con el cortometraje "Couro de gato" ("Cuero de gato") de Joaquim Pedro de Andrade, en el filme *Cinco vezes favela* (1962). En él varios niños bajan de la favela a buscar gatos para venderlos a un fabricante de tamborines, que usa el cuero para fabricar los instrumentos, muy solicitados en la época del carnaval. Un niño logra robar un bello gato blanco de una casa de clase media. En la favela, en lo alto del cerro, con la vista a la bahía de Guanabara, acaricia al gato en una escena de ternura infantil. El niño abre su caja de limpiabotas y saca, envuelto en papel, lo que parece ser un poco de pan, y lo empieza a comer. El gato maúlla con hambre, y él le da un pedacito, que el gato come de su mano. Cuando sólo queda un pedazo, el gato vuelve a pedir. El niño lo mira indeciso, y su mirada se endurece poco a poco. Finalmente, se come el pedazo con rabia. En la siguiente escena, vemos al niño entregando el gato al fabricante de tamborines y recibiendo el dinero. El niño le da la espalda y empieza a bajar el cerro rumbo a la ciudad, cargando su caja de limpiabotas. El sutil movimiento del brazo a la altura de la cara que, imaginamos, limpia las lágrimas, cierra el cortometraje. En esta visión del Cinema Novo de la década de 1960, las encrucijadas éticas de la pobreza laceran al niño, dividido entre la ternura instintiva y la necesidad material. En *Ciudad de Dios*, en cambio, no hay ningún indicio de lágrimas. La violencia se naturalizó, la muerte es

cosa de todos los días: cuerpos navegan en las aguas del río, innumerables niños mueren con las balas perdidas, un "bicho--suelto" despedaza a su bebé al imaginarse traicionado por su esposa, un nordestino entierra viva a su mujer con el cuerpo asesinado de su amante, el policía mata a cualquiera cuando está de mal humor y un borracho se divierte descubriendo y cubriendo la cara de un asesinado a media calle. Matar un gato a garrotazos no es nada. Es la zona gris.

Narrar lo inenarrable para darle sentido al sinsentido: ese es el desafío de muchas de las obras de la literatura periférica.

> Poesía, tía mía, ilumina las certidumbres de los hombres y los tonos de mis palabras. Es que arriesgo la prosa aun con balas atravesando fonemas. Es el verbo, aquél que es más grande que su tamaño, el que dice, hace y acontece. Aquí se tambalea baleado. Dicho por bocas sin dientes en los ardides de los callejones, en las decisiones de muerte. La arena se mueve en los fondos de los mares. La ausencia de sol oscurece hasta los matorrales. El líquido-fresa del helado pringa las manos. La palabra nace en el pensamiento, se desprende de los labios adquiriendo alma en los oídos, y a veces esa magia sonora no salta a la boca porque se traga en seco. Masacrada en el estómago con arroz y frijol, la casi palabra es defecada en vez de hablada. Falla el habla. Habla la bala. (Ibíd., p. 21)

La lengua

> Vagabunda não! Já lavei, já passei pra fora. Já ajudei minha mãe a fazê coxinha, bolinho de carne, esfiha. Agora tomo conta dos fio da tia Carla. E ela me paga, num é nada de graça não. Nem passá a mão nos meus peito eu dexei de graça pra esses muleque. Num sô otária. Tudo tem seu preço, né não? Eles até perguntaro: – E pá cumê? Me ofereceram dez real. Mas eu falei não, isso não. Isso aê só quando eu tivé di maió. Na quinta série.[41]
>
> Minicuento "Aprendiz"
> de Rodrigo Ciríaco (2008, p. 13)

Sólo había inmovilidad y silencio en la oscuridad de la noche, hasta que la palabra llegó, y del encuentro entre palabra y pensamiento, el hombre nació. Eso dice el *Popol-Vuh* de los antiguos mayas, eso dice también el Evangelio de Juan. La palabra representa a la realidad, pero también crea y recrea esa misma realidad. La palabra es generadora de sentido, ordenadora del misterio de la noche, aunque también, con frecuencia, aprisione la vastedad ambigua y fecunda de la página en blanco en las rejas estrechas de la interpretación singular. La lengua no es sólo un mecanismo de expresión, el pincel con el que el pintor dibuja la representación

41 *¡Vaga no! Ya lavé, ya planché pa' otros. Ya ayudé a mi amá hacer* coxinha*, pastelito de carne,* esfija*. Ahora cuido los hijo de la tía Carla. Y ella me paga, no es nada gratis. Ni tocarme los pechos dejé gratis pa' esos chamaco. No soy idiota. Todo tiene su precio, ¿no? Ellos hasta preguntaron: ¿Y pa' coger? Me ofrecieron diez real. Pero les dije no, eso no. Eso sólo cuando sea mayor de edad. En quinto año.*

de su mundo; ella es también una forma de pensar, y es de ese encuentro entre palabra y pensamiento que, como en el *Popol-Vuh*, nace la creación.

A lo largo de la historia, los espacios marginales y marginados en Brasil —y en Latinoamérica— han sido narrados por la mirada de afuera, por una clase "ilustrada", a veces comprometida, a veces llena de prejuicios, pero en todo caso casi siempre alejada de la cotidianidad vivida en la piel por los habitantes de esos espacios. De la misma manera, la mayoría de las veces esas realidades han sido narradas en una lengua extranjera: la llamada "norma culta" o "norma estándar"; norma que, con toda su riqueza, no deja de ser, como dice Marcos Bagno (2007, p. 9), un *igapó* —"una gran poza de agua estancada"— al margen del río caudaloso de la lengua viva. En ese sentido el modernismo trajo los aires de una importante renovación literaria, instigando a muchos escritores a sumergirse en esas aguas caudalosas de la *lingua brasilis*. Desde entonces, un gran número de obras se han embreñado por esos caminos, utilizando lenguajes híbridos y una fuerte experimentación al incorporar elementos de la oralidad popular.

Sin embargo, el camino que recorren los escritores periféricos es otro: un trayecto que nace en la propia expresión periférica y regresa a ella, enriquecida después de un largo y accidentado viaje por los meandros de la lengua. Un viaje que parte de la riqueza sincopada del propio vernáculo, subsecuentemente enjaulado por la enseñanza obligatoria de un lenguaje encorbatado que poco o nada tiene que ver con la propia realidad y masacrado por el prejuicio y por el "así no se dice" y "eso está mal". Para la mayoría de la población periférica, hasta allí llega la historia. Para un creciente número de escritores, poetas y raperos, el viaje continúa, fortalecido muchas veces por la experiencia de los saraos y el ejemplo del hip-hop, adentrándose en la riqueza insospechada de la literatura, apropiándose de la lengua "erudita" para, finalmente, subvertirla con el retorno al vernáculo, a la

ginga[42], al *malandraje*. En este viaje de ida y vuelta, lo que se preserva es la mirada de dentro, la mirada otra, periférica, singular, que le permite hablar de la propia realidad de una forma completamente distinta. Es así, por ejemplo, como Allan da Rosa describe la vivienda:

> [...] O quarto pra criança que nasce e enche a morada de esperança e graça, bamboleando o calendário. Dá um oco, dá um cheio, no peito dos avôs. É fascínio, dádiva, doçura e responsa açucarando labirintos paternos. Casa onde no cordel se penduram roupas que a vida lê (cordel: tradicional lábia de lava e de sereno), a cor no varal, as sombras feito gravuras na página da parede, fora do claustro de gavetas naftalinas, feridas em Poesia exposta. Casa onde se lida a vida, onde a máquina de costura adentra as madrugadas no fura-dedos, na engenharia da tecelagem, na teia das linhas que germinam vestes. Tua casa: onde se lê pelo vão por debaixo da porta quem tá chegando, onde de longe se traduz a sombra dos passos, onde se chega zombeta e jururu e se alembra que tá sem a chave, mas sabe o macete pra abrir a porta, que é o marco do início da intimidade e do respeito. Do que se cuida pra dentro, do que se louva nos beirais e nas cumeeiras. Onde se sabe cadê as xicrinhas pra chamar uma parcerage e tomar um café.[43] (Guma, 2001, p. 27–29)

---

42 Movimiento cadencioso de base de la *capoeira*, mezcla de arte marcial, danza y música de origen afrobrasileño. En la *ginga* hay juego, seducción, engaño, viveza, picardía, sonrisa y peligro...

43 [...] *El cuarto p'al niño que nace y llena la vivienda de esperanza y gracia, bamboleando el calendario. Da un hueco, da un lleno, en el pecho de los abuelos. Es encanto, dádiva, dulzura y responsa azucarando laberintos paternos. Casa donde en el cordel se cuelgan ropas que la vida lee (cordel: tradicional labia de lava y sereno), el colorido en el tendedero, las sombras como grabados en la página de la pared, fuera del claustro de cajones naftalinas, heridas en Poesía expuesta. Casa donde se lidia la vida, donde la máquina de coser adentra las madrugadas en el agujera-dedos, en la ingeniería del tejido, en la tela de las líneas que germinan en vestimentas. Tu casa: donde se lee por el hueco bajo la puerta quién va llegando, donde de lejos se traduce la sombra de los pasos, donde se llega zombeta y jururu y se acuerda que no trae la llave, pero conoce el truco para abrir la puerta, que es el marco del inicio de la intimidad y del respeto. De lo que se cuida pa' dentro, de*

Pero no es sólo la realidad periférica lo que la lengua periférica ilumina con nuevas luces. Ésta tiene también la capacidad de iluminar la realidad social como un todo y la enfermedad de nuestros tiempos con la mirada de abajo, de los sótanos, de los márgenes, de las periferias, de quien transita por la pluralidad de mundos negada por el impulso homogeneizador del poder.

> Pra despejar, cuturnos não vacilam. Chutam barrigas de sete meses, descem o reio na pivetada, dão rasteira em muletas. Demolir com gente dentro ou com parcos badulaques de estima, pra quem os guarda com cheiro e recordação, não transtorna a cachola que veste o quepe? O peito que se agasalha no colete à prova de balas? [...] Às vezes um mandado lambuzado de uísque e chocolate, assinado no tribunal, vem junto com o cassetete e as bombas de efeito imoral. Ou se entrosa com o requinte dos grileiros, que encharcam um gato com querosene, usam o isqueiro e soltam o bichano pelas telhas e barracos de pau e de lona. Incendiário felino visitando vinte trinta barracos antes de se finar torrado, espalhadas as chamas na juntação de madeirite.[44] (Ibid., p. 22-24)

Como ya mencionamos, la lengua, en particular la escrita, siempre fue instrumento de poder y mecanismo de dominación en la historia de América Latina. Si reivindicar la escritura —de la cual las poblaciones marginadas siempre fueron de una forma u otra excluidas— ya es acto valeroso, mucho más lo es hacerlo en el propio lenguaje periférico, estigmatizado como señal de ig-

---

lo que se alaba en aleros y dinteles. Donde se sabe on'tán las tacitas pa' llamar un parcero y tomar un café.

44 *Para desalojar, las botas no titubean. Patean barrigas de siete meses, sueltan el azote en la chamacada, tumban muletas. Demoler con gente adentro o con parcos cachivaches de estimación, para quien los guarda con olor y recuerdo, ¿no trastorna la cabeza que viste quepis? ¿el pecho que se resguarda en el chaleco antibalas? [...] A veces un mandado pringado de whisky y chocolate, firmado en el tribunal, viene junto con el garrote y las bombas de efecto inmoral. O se enlaza con el refinamiento de los embaucadores, que empapan un gato con queroseno, usan el encendedor y sueltan el bicho por las tejas y chabolas de palo y de lona. Incendiario felino visitando veinte treinta chabolas antes de finarse tostado, esparcidas las llamas en la juntación de aglomerado.*

norancia y descartado como materia prima para la construcción de una Literatura digna de ese nombre. A pesar de los cambios en el ámbito académico e incluso —en papel, pero no en la práctica— en la educación pública, el prejuicio sigue vivo en el imaginario social y activamente difundido en los grandes medios de comunicación. Véase por ejemplo la opinión del profesor Pasquale Cipro Neto —columnista en los diarios *Folha de São Paulo*, *O Globo*, *Diário do Grande ABC*, en la revista *Cult*, presentador de programas de radio y televisión sobre lengua portuguesa y más conocido por su participación en comerciales de McDonald's— sobre aquéllos que defienden una pluralidad de registros lingüísticos:

> Se trata de un raciocinio torcido, basado en un izquierdismo barato, que idealiza todo lo que es popular —inclusive la ignorancia, como si ésta fuera atributo y no problema del "pueblo"—. Lo que esos académicos preconizan es que los ignorantes lo sigan siendo.[45]

Este tipo de intervención mediática es lo que el lingüista Marcos Bagno llama "comandos paragramaticales" en *Preconceito lingüístico*, "ese torrente de programas de de televisión y radio, columnas de diario y revista que intentan preservar las nociones más conservadores de 'correcto' e 'incorrecto": operaciones diseñadas para preservar una ideología de la lengua como un "ideal de pureza y virtud, hablado y escrito, claro está, por los 'puros' y 'virtuosos' que están en la cumbre de la pirámide social y que, por eso, merecen ejercer su dominio sobre las demás capas de la población" (Bagno, 2007, p. 148-149). La "norma culta", el "habla correcta", constituye "la Lengua única", dejando a todos aquéllos que hablan y escriben alguna de las muchísi-

45 Parafraseado en la revista *Veja*, edición 1.725 de 07/11/2001. La traducción es mía. Disponible en: http://veja.abril.com.br/071101/p_104a.html. Acceso en: 23/4/2011

mas variedades de portugués existentes en Brasil en la calidad de "sin lengua".

Bagno apunta a la distancia entre la lengua viva y la gramática normativa como la fuente del prejuicio lingüístico; ésta última, en vez de representar a la primera, establece como norma un estándar considerado "culto" cuyo propósito es establecer una unidad donde de hecho existe una pluralidad de gran riqueza. La gramática normativa no representa ninguna lengua, no se alimenta de la organicidad real de los cuerpos hablantes; al contrario, constituye una abstracción idealizada generadora, a través de la imposición, de una forma particular de hablar y escribir y de la estigmatización de todo lo demás.

Gramática y poder

Pero es necesario ir más allá y recorrer el camino en la historia a los orígenes de la gramática como instrumento de poder. En "El trabajo fantasma", Iván Illich identifica la *Gramática castellana* de Elio Antonio de Nebrija —impresa en Salamanca el 18 de agosto de 1492, exactamente 15 días después de la partida de Cristóbal Colón en el viaje que lo llevaría (sin que jamás se diera cuenta de ello) al "descubrimiento" de América— como la primera gramática de una lengua moderna. Antes de ella, las gramáticas —griegas, latinas, del sánscrito— servían para describir y preservar lenguas muertas o reservadas a una minúscula élite. La gramática de Nebrija, en contraste, tenía un propósito completamente distinto y enteramente nuevo: construir (inventar) una lengua a partir de las formas del habla cotidiana existentes en España en ese momento, que serviría como arma de conquista imperial y de control al interior del reino.

Esa intención está explícitamente plasmada en la introducción de seis páginas, dirigida a la Reina Isabel. Si algunos meses antes Cristóbal Colón presentó a la Reina la propuesta de una expedición que lo llevaría, pensaba el navegante, a una aventu-

ra de expansión imperial en el Extremo Oriente, ahora Nebrija presentaba la propuesta de una nueva arma de dominación y conquista: un pacto entre la espada y las letras, la expansión del Imperio a través de la conquista militar de la mano con la uniformización por medio de la lengua normalizada. "Nuestra lengua siguió a los soldados que enviamos al extranjero para establecer nuestro dominio [...]", escribe Nebrija, "de esa manera, las piezas y los pedazos de España se han reunido y ligado en un solo reino" (Illich, 2008, p. 74). Pero esa unidad, según el gramático, estaba amenazada por la gran diversidad de formas vernáculas existentes en el reino. En particular, Nebrija —como otros pensadores de la época— se alarmaba por la proliferación de libros en lenguas vernáculas posibilitada por la imprenta, inventada en el siglo XV, y que según él constituía una verdadera "epidemia de lectura" fuera del control burocrático de la Corona.

> "En la actualidad gastan su ocio en novelas y cuentos llenos de mentiras. Por lo tanto decidí que mi más urgente deber era transformar [*reducir*] el habla castellana en un instrumento [*artificio*] de tal forma que todo lo que en adelante se escriba en esta lengua pueda tener un solo y mismo tenor." (Ibíd., p. 81)

La propuesta de Nebrija era normalizar la lengua oral para evitar que la gente imprimiera y leyera en las diversas lenguas habladas hasta entonces: uniformizar la lengua viva normalizando su versión escrita. Esto fue una propuesta revolucionaria con consecuencias incalculables. Hasta entonces, la lengua escrita era una representación de la oralidad, y la gramática, una descripción de la lengua hablada. A partir de la gramática de Nebrija, los papeles se invierten: la oralidad pasa a estar subordinada a la escritura; es la norma escrita la que determina lo que es correcto y lo que no lo es en la oralidad. Pero no sólo eso. La lengua pasa a estar estrechamente vinculada a la enseñanza. Desde ese momento, la lengua se convierte en un monopolio y un pilar del Estado-nación. Deja de ser espontánea, y su aprendizaje deja

de darse en el uso y la convivencia cotidiana, sino en instituciones encargadas de su control y difusión. Instituciones que se encuentran entre los principales "aparatos ideológicos del Estado", como sugiere Althusser,[46] transmisores de una ideología dominante, unificadora. Dice Iván Illich:

> El nuevo Estado le quita a la gente las palabras con las que subsiste y las transforma en un lenguaje normalizado que desde ese momento cada uno estará obligado a emplear según el nivel de instrucción que institucionalmente le haya sido imputado. A partir de entonces la gente deberá entregarse a una lengua que recibirá de lo alto y ya no a desarrollar una lengua en común. Ese paso del vernáculo a una lengua materna enseñada oficialmente quizá sea el acontecimiento más importante —y sin embargo el menos estudiado— en el advenimiento de una sociedad hiperdependiente de bienes mercantiles. [...] Antes no había salvación fuera de la Iglesia; en el presente no habrá ni lectura ni escritura —ni incluso, de ser posible, habla— fuera de la esfera de la enseñanza. La gente deberá renacer en el seno del soberano y alimentarse de su pecho. (Ibíd., p. 82)

Es muy significativo que la gramática de Nebrija haya sido impresa y presentada a la Reina Isabel justamente en 1492, año del "descubrimiento" de América y de lo que los mayas llamaron "el inicio de los atropellos, el inicio del despojo de todo"[47] (Anónimo, 2008, p. 26). Año crucial en la historia de Europa y del mundo, inicio de la desaforada expansión imperial europea. La lengua normalizada, por lo tanto, será parte fundamental de esa expansión en el sentido de "civilizar" —y dominar— a los "salvajes" conquistados, por medio de la unificación lingüística artificial y de la estratificación social en una jerarquía determinada por el acceso al dominio de esa misma lengua.

46 Althusser, L. Ideología y aparatos ideológicos del Estado.

47 *Los libros de Chilam Balam de Chumayel*.

La América hispánica ya nació con esa herencia y la conquista de los pueblos originarios se realizó desde el inicio por medio de esa alianza entre la espada y las letras. En Brasil, la dominación por medio del portugués normalizado tardó unos siglos más. Al inicio de la Colonia, uno de los principales instrumentos para realizar el doble objetivo de subordinar a los pueblos originarios a los intereses de la metrópolis y convertirlos al cristianismo también fue la lengua. Sólo que, en vez de la imposición del portugués como la lengua unificadora, los jesuitas adoptaron el ñeengatu, derivado del tupi-guaraní, "la lengua más usada en la costa del Brasil",[48] como la lengua general para la comunicación entre portugueses y los pueblos originarios. La gramática del Padre José de Anchieta, editada en Coímbra en 1595, es también un artificio unificador, definidor de una lengua común para portugueses e indígenas, aunque estos últimos hablaran una gran variedad de lenguas. Sin embargo, la lengua general no se concebía como una substitución de la diversidad lingüística, sino sólo como una *lengua franca* que permitía la comunicación, y que era necesario aprender *además* de la propia lengua.

El portugués como lengua única y arma de dominación sólo se estableció a mediados del siglo XVIII con las reformas pombalinas: la expulsión de los jesuitas, la prohibición del tupi y de la lengua general y la imposición del portugués a toda la población del Brasil. Dice el *Diretório que se deve observar nas povoações dos índios do Pará e do Maranhão enquanto sua majestade não mandar o contrário*, transformado en ley en 1758:

> Siempre fue máxima inalterablemente practicada en todas las naciones que conquistaron nuevos dominios, introducir de inmediato en los pueblos conquistados su propio idioma, por ser indisputable que éste es uno de los medios más eficaces para desterrar de los pueblos rústicos la barbarie de sus antiguas costumbres; y habiendo mostrado la experiencia que, al mismo tiempo

48 Del título de la gramática tupi-guaraní del Padre José de Anchieta, *Arte da gramática da língua mais usada na costa do Brasil*.

> que se introduce en ellos el uso de la lengua del príncipe que los conquistó, se les radica también el afecto, la veneración y la obediencia al mismo príncipe. (Diretório, 1997, p. 371)

Imposición y negación

Sin embargo, al mismo tiempo que se establece una única y correcta lengua estándar que todos deben hablar —y escribir— y cuyo aprendizaje no ocurre en la espontaneidad del habla cotidiana sino en la instrucción escolar, esta lengua se le niega a la inmensa mayoría de la población. Esta contradicción no es accidental o una imperfección del proyecto; al contrario, es un elemento fundamental del funcionamiento de la lengua como mecanismo de dominación. En Brasil, esto se hace evidente sobre todo a partir del siglo XIX, cuando las políticas nacionales de educación empiezan a desarrollarse. Una de las primeras iniciativas en ese sentido fue la Ley de 15 de octubre de 1827, que establecía la obligación de crear escuelas de primeras letras en todas las villas y ciudades del país, y que tenía entre sus objetivos la unificación de la lengua nacional. Sin embargo, la ley prohibía explícitamente la educación para los esclavos. Más tarde, en 1878, cuando la abolición de la esclavitud ya era inminente, el Decreto n. 7,031 estableció que los negros sólo podrían estudiar en la noche.

En esas últimas décadas del siglo XIX las poblaciones urbanas crecieron dramáticamente, con un aumento importante de la migración de las áreas rurales y la llegada a las ciudades de grandes cantidades de negros pobres en busca de empleos, después de una abolición realizada sin ninguna consideración por el futuro de esas poblaciones. Esa creciente presencia de negros y pobres en las ciudades provocó el miedo de las élites, suscitando respuestas en el sentido de "civilizar" y controlar a las clases consideradas peligrosas. Las teorías de determinismo social y racial de la época apuntaban a las tendencias "natura-

les" al crimen por parte de las razas consideradas inferiores y de aquéllos que crecían en un medio "no propicio para el desarrollo de valores morales" (o sea, los pobres). Surge así una visión "civilizadora" que contempla una educación para dos poblaciones claramente distintas con objetivos muy diferentes: los niños de las clases privilegiadas, a quienes hay que educar a través de mejores instituciones escolares, y los niños de las clases bajas, a quienes hay que controlar, inculcándoles "valores morales", y preparar como futura mano de obra bien comportada. En "El origen del concepto 'menor'", Fernando Torres Lodoño (1991, p. 129-145) demuestra que fue justamente a finales del siglo XIX que el término *menor*, que hasta entonces era sólo un indicador de edad, surge en Brasil como concepto jurídico aplicado a los niños pobres, marginados y "potencialmente delincuentes", mientras el término *criança* se aplica sólo a los niños de las clases privilegiadas. "Los menores vagos son criminales en embrión", dice un artículo en el diario *Jornal de Notícias* de 1885 (Fraga, 2007, p. 133). Por eso la creación de instituciones para *menores*, con la filosofía de "educar para el trabajo y por medio del trabajo", como mecanismo de control y preparación de mano de obra dócil (Trindade, 2003, p. 17). En 1895, el jurista Cândido Nogueira escribía:

> [...] es innegable que, protegiendo a la infancia abandonada, guiando sus pasos, encaminándola hacia el trabajo honesto, capaz de asegurar su futuro, el Estado por un lado preserva a esa infancia de las malas tendencias y por otro previene a la sociedad contra los malos elementos. Hay además una razón de orden económico para justificar la intervención del Estado: es mucho más fácil y menos dispendiosa la función preventiva que la represiva. Consúltense las estadísticas de los reformatorios e institutos industriales para menores en los países que los tienen, y saltará a la vista el enorme porcentaje de los que de ahí salieron perfectamente encaminados a las más recomendables profesiones. (Lodoño, 1991, p. 141)

La "infancia abandonada" se refiere aquí no sólo a los niños huérfanos y sin hogar, sino a cualquier niño considerado "moralmente abandonado", término introducido por la escuela de criminología italiana de Ferri y Lombroso, y de tan ambigua definición que se podría aplicar fácilmente a cualquier niño pobre, habitante de favelas —consideradas nidos de vagos y marginales—, que justo a finales de ese siglo empezaban a surgir y a reproducirse, gracias a la explosión demográfica urbana y a las intervenciones "civilizadoras" en las ciudades, con la destrucción de *cortiços*[49] y la elitización del centro.

El objetivo de esos "reformatorios e institutos industriales para menores" era ofrecer habilidades técnicas básicas para el trabajo manual, excluyendo explícitamente cualquier forma de educación más amplia, considerada no sólo innecesaria, sino indeseable. En su estudio de la educación durante la transición del Imperio a la República, Alessandra Schueler muestra que la educación primaria se consideraba suficiente para las clases bajas, mientras la educación secundaria y superior se reservaba a las élites. Como dice Irene Rizzini, el desafío de "civilizar" al Brasil consistía en crear una población "al mismo tiempo educada y dócil; trabajadora pero respetuosa del orden establecido; eficiente pero inconsciente del valor de su trabajo; patriótica pero desinteresada en la gobernanza" (Rizzini, 2002, p. 177). La solución para esta paradójica tarea era segregar y excluir, crear la dicotomía entre *criança* y *menor*, educar al primero y preparar al segundo para la sumisión.

En el siglo XX, esta visión de la infancia y de la educación se sigue desarrollando. En 1921 se crea el Servicio de Asistencia y Protección a la Infancia Abandonada y Delincuente, y en 1923 se establece el Juzgado de Menores en Río de Janeiro, que además de encargarse de internar a los niños delincuentes y "abandonados", realiza investigaciones médicas, psiquiátricas y antropológicas para determinar los antecedentes ambientales y heredita-

49 Viviendas populares donde habitaban varias familias, similares a las vecindades en México.

rios, en una visión cientificista que vincula la delincuencia a la clase social y al origen racial. En 1927 se establece el Código de Menores —el primero en Latinoamérica—, que entre otras cosas le permitía al Juez detener e internar a menores "abandonados, pervertidos o *en peligro de serlo*"[50]; o sea, que la simple sospecha de la posibilidad de volverse "peligroso" era suficiente motivo para detener a los niños, retirarlos de la tutela de los padres e internarlos en instituciones para "menores" (Rizzini, 1995, p. 131).

En el Estado Novo, esa distinción entre *criança* (niño privilegiado) y *menor* (niño pobre) y la educación que cada uno debería recibir se hace explícita con la creación, en 1940 y 1941 respectivamente, de dos órganos muy reveladores: el Departamento Nacional da Criança (DNCr), bajo el Ministerio de Educación y Salud, y el Serviço de Assistência ao Menor (SAM), bajo el Ministerio de Justicia. La visión del DNCr para la protección de las *crianças* y las familias era educativa; para el SAM, los *menores* eran un asunto de justicia. Una década después, el SAM se volvió célebre por la crueldad y las condiciones atroces en las que se encontraban los niños. Paulo Nogueira Filho, en la época ex director del SAM, publicó en 1956 el libro *Sangue, corrupção e vergonha*, donde describía a la institución cono un verdadero infierno, donde los niños eran vendidos a organizaciones criminales y las niñas a prostíbulos, donde se explotaba la mano de obra infantil en condiciones de semiesclavitud y donde se vivía en condiciones deplorables de higiene y maltratos. A pesar de eso, el SAM siguió funcionando hasta 1964, cuando la dictadura militar lo transformó en la Fundação Nacional de Bem-Estar do Menor (FNBEM, después Funabem), con la subsecuente creación de las unidades estatales de la Fundação Estadual do Bem-Estar do Menor (Febem), todo eso en el contexto de la Guerra Fría y con el propósito de combatir a los "enemigos invisibles de la Nación" que, según el régimen militar, eran movilizados por agentes internacionales para corromper a la juventud y abrir el

50 El énfasis es mío.

camino a la insurrección comunista (Vogel, 1995, p. 309-311). Dos décadas después, las denuncias de los horrores perpetrados en las unidades de la Febem dejaron claro que la situación sólo había empeorado.

A pesar de los esfuerzos por eliminar la distinción entre niños privilegiados (*crianças*) y *menores* pobres en décadas recientes —la Constitución de 1988, el Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA) de 1990, las diversas reformas educativas—, la dualidad continúa: en las actitudes sociales, la violencia policial, los asesinatos y masacres, el trato jurídico, el acceso a la educación y al conocimiento incluyendo, sin duda, el acceso al dominio de la lengua normativa y al mundo de posibilidades que ese dominio permite.

Filomena da Cabula

Y ahora es necesario pedir disculpas al camarada Allan da Rosa (2006), quien en la contracubierta de su "istoria pa tiatro" *Da Cabula* escribe: "La pieza: hinchada de soledad, nacida de familia grande, pide escenario. Pide que se genere y exagere, cojea mientras se estanca en la soberbia de las tesis y se reseca en el polvo de las oficinas". Disculpa ahí, mano, esta mi osadía de aprisionar los desvelos y sueños de Filomena en las estrecheces de las doctas cogitaciones, lejos de las calles polvorientas de la perifa y del bullicio sabroso del Largo da Dadivosa. Pero es que a este libro le hace falta ese polvo y ese alboroto, esa vida que, aunque dolorosa, es vida. Quién sabe, tal vez impregnándose de esas ganas de Filomena de ser el mar, estas páginas puedan traspasar las fronteras del saber enjaulado para embreñarse *gingando* malandras en la libertad de la *roda*, caminaprendiendo en el abecé de la vida.

Filomena da Cabula, con sus más de 60 años, quería aprender a leer y a escribir. Para dejar de tomar el autobús equivocado, para saber lo que estaba escrito en el diario, para leer contratos

y publicidad, pero sobre todo para darle salida al mundo de posibilidades que cargaba dentro de sí: la poesía presa en el insaber de la palabra, de la misma forma en que Filomena estaba presa en la casa del patrón y, después, en la cotidianidad trituradora de la supervivencia precaria. *Da Cabula* es la historia de la lucha de una mujer solitaria por quebrar las murallas de las limitaciones impuestas por una sociedad excluyente. Es una historia de rompimiento, de liberación, a través de pequeños actos que pueden parecer mínimos, pero que representan grandes momentos de valor en búsqueda de una libertad siempre negada: dejar el empleo en la casa donde no sólo es explotada, sino sobre todo humillada; rentar un cuarto propio, minúsculo, donde sólo cabe una mesita, la cama y la estufa; empezar su propio negocio con un puesto de chucherías en el Largo da Dadivosa[51]. Y sobre todo el gran desafío: aprender a leer y a escribir, asistiendo a clases en una escuela de alfabetización y estudiando en casa.

El mundo de Filomena es un mundo de negación, un mundo de "no". La lengua negada es también una metáfora de todo lo demás que le es negado a quien vive en los sótanos y periferias de la ciudad. El empleo digno, la vivienda digna, el transporte digno, la atención médica, la tranquilidad de una vida segura. Y hasta el tiempo: tiempo para pasear, para descansar, para disfrutar, para estudiar. En ese mundo de negación, Filomena quiere ser el mar. No ser rica, como su vecina de puesto en el Largo da Dadivosa, como todo mundo; "sólo" el mar. En la lucha cotidiana por volverse el mar de gota en gota, lo realmente difícil es preservar la esperanza: "Ay, Dios mío, en la mañana, de pura rabia, vienen esas ganas magníficas y obstinadas, certidumbre de ser feliz. Pero se van menguando, menguando, llega la tarde y están todas despedazadas" (Ibíd., p. 42).

La lucha por la lengua es la lucha por la libertad, romper las cadenas del no, nadando contra la corriente.

51 "Largo" en portugués significa "plaza".

> ¿Y esas reglas humillando?... Voy a entender nunca... Nomás sirve pa' apretarle a uno la cabeza. Si escribo "los cuchillo" ¿no está en la cara que es más de un cuchillo? Ya estoy diciendo "los". Pero no, hay que meter una S ahí al final de la otra palabra, obligación de complicar. ¡¿Y las letra?! Hay cada plaga indecisa: ¿ya viste la H? Hay vez que silencia, está ahí nomás de adorno. Otra hora viene y rechina. Después llega ronca. Dobla la lengua. Uy... Ni comento la J y la G, la X, la C... Voy a tratar de no pasarme del piso del renglón, no temblar el lápiz. (Ibíd., p. 31)

Filomena trata de asistir a la escuela pero no puede. Las distancias, los autobuses repletos, yendo a parar siempre al fin del mundo porque no puede leer el destino y termina tomando el autobús equivocado. La profesora no entiende, le dice que es pereza. No lo hace por mal, la profesora, con toda su buena voluntad, no conoce, no puede siquiera imaginar las dificultades de la vida en los márgenes; son mundos distintos. Filomena no logra siquiera estudiar en casa, el cansancio pesando como piedra y el sueño venciendo las buenas intenciones. Pero al momento en que comienza a adormecer, en ese entrelugar que antecede al sueño, su mano empieza a escribir libremente, con una bella caligrafía,[52] que enseguida es leída por la Entidad, una mujer cubierta de flores rojas. Flores Rojas representa la otra Filomena, la posible, la que está presa en el capullo del No, la que lucha por liberarse de las amarras de la vida negada. Es la otra Filomena, la que a través de la palabra puede reescribir el mundo y reescribirse a sí misma; la que puede resucitar al niño asesinado en quien "todavía se ven las ganas de sonreír", la que puede revivir momentos con su hija fallecida y su nieto que nunca fue, la que puede vivir el amor que ya no es. La Filomena que recupera la dignidad negada y camina con la cabeza erguida y el cabello

52 La primera edición de *Da Cabula* (2006), publicada por Edições Toró, es un bello libro artesanal en papel reciclado, cosido con costal de lino y conchas marinas, con ilustraciones de Marcelo D'Salete y caligrafía a mano en los trechos que representan la escritura de Filomena.

trenzado —negado por ella misma en su manía por peinarlo y alisarlo con desesperación todo el tiempo—, en el orgullo de la ascendencia y la raíz. Así, poseer la lengua se vuelve acto subversivo, la conquista del arma conquistadora, para con ella librarse de la opresión.

> Antier la profesora dictó sobre las negras libertas: salían del grillete del dueño, compraban su propia libertad y después la del marido y los hijos. [...] ¿Yo soy una negra liberta?... Sí, por lo menos ya dejé la plaga de esa Casa Grande... (Ibíd., p. 26)

Todo conspira contra ella en el mundo del No, pero Filomena persevera. Cuando el sueño la vence, su mano escribe y ella renace, en la reconfiguración de los lazos cortados con la herencia del pasado:

> Yo, Filomena da Cabula, voy preparando un ebó,[53] labrando con sabores y cantos, de colores, la tierra porosa. Prestando reverencia. ¿Cuánto del mar desaguó por estas raíces? ¿Cuánto de suplicio y flagelación en la corteza de esos árboles? ¿Cuánto del balanceo bendecidor de las olas en el nervio de esta tierra? ¿Cuánto de la danza, polen de primavera, calor de invierno, en esta tierra robusta que ofrece el regazo a nuestros muertos? (75)

En pleno devaneo, una tropa de policías militares rompe la puerta y entra con violencia, buscando a su supuesto hijo criminal. Es el poder y el desprecio aplastando los sueños. Gritos, insultos, una bofetada. Al salir, un balazo en el cuaderno de la palabra. Pero con todo y bofetada y el cuaderno agujerado, la dignidad va floreciendo en el entrelugar donde surge Flores Rojas. Al final, Filomena levanta la cabeza y decide, oh libertad, rebelarse contra la prisión eterna de la negación: se levanta tarde, no abre el puesto, va a pasear por las calles y se larga a Jabaqua-

53 "Trabajo" propiciatorio de candomblé.

ra: "¡voy a bajar la sierra, que hoy va a haber luna llena y quiero ver el sol nacer en el mar!" (Ibíd., p. 81)

La "istoria" de la lucha por la lengua tiene mucho que ver con el propio camino del poeta —su propia lucha por la palabra— y su trayectoria como educador de jóvenes y adultos; trayectoria que se profundiza después de la publicación de *Da Cabula* con su tesis de maestría *Imaginário, Corpo e Caneta: Matriz Afro-Brasileira na Educação de Jovens e Adultos* (2009), en la Universidad de São Paulo, donde desarrolla el cuestionamiento sobre las relaciones entre oralidad y escritura, en particular las contribuciones de la cultura afrobrasileña y su contenido místico-simbólico. Esas reflexiones sirvieron posteriormente para fundamentar la creación de una fascinante iniciativa de educación autónoma: una serie de cursos realizados durante tres años (2009 a 2012) en las periferias de São Paulo, documentada y analizada en el libro *Pedagoginga, autonomia e mocambagem*, publicado en 2013 en la colección Tramas Urbanas de la editorial Aeroplano.

Por lo tanto, en *Da Cabula*, la conquista de la escritura no es simplemente el aprendizaje de la norma, sino también su subversión, su enriquecimiento con la sintaxis y el contenido mítico-simbólico de la raíz afrobrasileña. El habla-escritura de Flores Rojas recorre el camino de la ambigüedad, la pluralidad de significados, la riqueza polisémica donde nada es como parece ser:

> Jururu una ricachona lustraba vidrio, cargaba balde, cortaba las dañinas del jardín, limpiaba escupitajos. Empacaba el peso de las alcachofas, el camarón, las alcaparras y el chocolate blanco crujiente del emporio gringo, para su patrona. Revolvía su huevo frito y abocanaba pan sin margarina. Checaba el recibo de fin de mes: menos de lo que debía el estómago y el impermeabilizante de las goteras. Conviviendo con el lujo y el excremento.
>
> Canturreando, le hice una negra invitación: "Deja eso, vamo conmigo visitar mi hija. Ver mi nieto". La magnata se deshizo del delantal, del plumero descabellado. Paseábamos lado a lado, dis-

> frutando del día. Pero la madame se despidió, risueña, se quedó recogiendo moras, agobiando la quijada y las mejillas de delicia morada. Una embarradera. (Ibíd., p. 48)

El propio lenguaje de la pieza, como el de la poesía y otros textos de Allan da Rosa, refleja ese multilingüismo de quien transita por los varios mundos del universo urbano, expresándose a veces en un lenguaje híbrido "erudito-popular", a veces en la oralidad plena, sobre todo en los diálogos, a veces en un lenguaje refinado que no deja de alimentarse de la poética y del simbolismo del habla popular. En el entrelugar, en la grieta, en la fisura, en el vano —entre sueño y vigilia, entre realidad y representación, entre los dos mundos aparentemente irreconciliables que componen la sociedad brasileña—, la lengua crea alternativas polisémicas. En el poema en prosa "Vão" ("Vano"), Allan da Rosa (2005, p. 73) escribe:

> De frente a la matanza, a la gramática, a la realidad representada de lo digital. De frente, de lado, de cabeza. Poemas *mandingueiros*[54]. Escondiendo en un movimiento burlón la tristeza desfigurada, en un lamento el grito y la sonrisa. Y recolectadas las marcas del papel, delinearse un cuerpo. Índice de un período. Del confesionario, listas para los ojos del mundo, van[55].
>
> Allí, en medio de lo obvio, sumergido en lo cotidiano, en pleno punto final de Americanópolis. En la fisura del no entendimiento, en la grieta que rasga la pared del tiempo milagroso. De los tiempos. Allí, en la profusión entre el sueño y la piel, entre la calle y la cama. El vano.

54 De *mandinga*, nombre de un pueblo africano. *Mandingueiro* significa hechicero, que domina el arte de la ambigüedad. En capoeira, metáfora del juego y lucha de la vida, *mandinga* es el arte de la malicia, la viveza, la disimulación.

55 En portugués, la palabra *vão* significa tanto "vano" (hueco o abertura) como "van" (tercera persona plural del verbo "ir").

El vernáculo

La discusión sobre la gramática de Nebrija en "El trabajo fantasma" sirve como trasfondo para desarrollar la noción de lo que Iván Illich (2008, p. 93) llama "valores vernáculos":

> [...] las actividades de la gente cuando no está motivada por ideas de intercambio, [...] las acciones autónomas, fuera del mercado, por medio de las cuales la gente satisface sus necesidades diarias —acciones que escapan por su misma naturaleza al control burocrático, satisfaciendo necesidades que, por ese mismo proceso, obtienen su forma específica—.

En este sentido, Illich distingue entre la lengua "materna" aprendida por medio de profesionales en instituciones con reconocimiento oficial y la lengua aprendida fuera del control burocrático del Estado y de la lógica del mercado, una lengua que responde a los valores de uso y de la convivencia y que es por naturaleza cambiante, orgánica, polisémica y en constante movimiento. La lengua como producto de un servicio profesional es no sólo un aparato ideológico del Estado; es también una mercancía. Como tal, está sujeta a la lógica del capital y obedece a los modelos de producción y distribución planificados. Y, evidentemente, su acceso está condicionado al poder adquisitivo y a la lógica del lucro. En este sentido, es interesante reflexionar sobre la reciente reforma ortográfica del portugués, un intento de homogeneización, ya no restricto al ámbito de la nación, sino al espacio transfronterizo de los países de habla portuguesa, en un momento en que justamente el Estado-nación está en crisis, viéndose subordinado a la lógica y a los intereses del capital global. Las motivaciones tras la reforma ortográfica son evidentemente de orden económico, y su objetivo es facilitar los intercambios comerciales y disminuir los costos. Mientras la uniformización lingüística transfronteriza históricamente siempre obedeció a proyectos imperialistas, ahora

responde a lo que Hardt y Negri (2000, p. xii) llaman "Imperio": la dominación por fuerzas que ya no se restringen al ámbito de las naciones, sino a un nuevo poder soberano descentralizado: "una serie de organismos nacionales y supranacionales unidos bajo una única lógica de dominación", que "no establece un centro territorial de poder y no depende de fronteras o barreras fijas"[56]. Así, la reforma ortográfica del portugués es un ejemplo clarísimo no sólo de la subordinación de la lengua a los intereses de mercado, sino también del paso de "imperialismo" a "Imperio" y de la crisis del Estado-nación.

En oposición a la lengua normalizada, la lengua vernácula obedece a la organicidad de las necesidades de subsistencia y de las relaciones sociales. La riqueza de las lenguas vernáculas y, en el caso específico, de las lenguas periféricas urbanas, responde a esas necesidades. Éste es el caso, por ejemplo, de la palabra *quebrada*, que en el portugués normativo no significa más que un accidente geográfico. En el lenguaje periférico urbano, *quebrada* denota territorio. No es lo mismo decir "favela", "periferia", "barrio" u otros términos. La palabra *quebrada* viene acompañada de un "nosotros" implícito, una noción de territorio y colectividad muy específica, y sus implicaciones varían inmensamente dependiendo del contexto y del interlocutor, que es incluido o excluido de esa territorialidad, que comparte una serie de códigos, conocimientos y vivencias o las desconoce; una palabra que trae consigo sentimientos de complicidad y pertenencia o de miedo y rechazo, de seguridad o de ansiedad frente a lo desconocido. Una palabra, en fin, que reconoce y explicita el muro —o la grieta, la fisura, el vano— que divide a la sociedad.

Embeber la normatividad de la escritura con la oralidad de las calles y la organicidad poética del vernáculo, por lo tanto, no es sólo un recurso literario pintoresco. Se trata de una tentativa de impregnar la literatura con esa pluralidad de significados.

56 La traducción a partir del inglés es mía.

Esta relación entre oralidad y escritura se manifiesta de diversas formas con diferentes efectos. En algunos autores, la oralidad irrumpe sólo en los diálogos. Éste es el caso de Tico (2007, p. 33) en el libro de cuentos *Elas etc.*, donde hay una clara distinción entre el lenguaje de las narraciones —"Enquanto ela, vestido suspenso, uma nesga de coxa descoberta, verificava com um dos pés a temperatura da água do chuveiro, no quarto o homem falava ao telefone e espiava pela janela a rua deserta"[57]— y el de los diálogos —"Caralho, Salá! Dá um tempo. Não tô a fim de tomar café com unha. Vai cortar essa porra lá pro canto"[58] (Ibíd., p. 17)—. Esta técnica, también presente en los textos de Sacolinha —aunque en ese caso con narraciones en un lenguaje mucho más sencillo y directo—, nos remite a discusiones sobre el lenguaje en la literatura latinoamericana, sobre todo con relación a las tentativas de incorporar la oralidad popular en la tradición regionalista. Según Antonio Candido (1972), esta opción correspondería a lo que él llamó el "estilo esquizofrénico":

> En los libros regionalistas, el hombre de posición social más elevada nunca tiene acento, no presenta peculiaridades de pronunciación, no deforma las palabras, que en su boca asumen el estado ideal de diccionario. Cuando, al contrario, marca el desvío de la norma en el hombre rural pobre, el escritor da al nivel fónico un aspecto casi teratológico, que contamina todo el discurso y sitúa al emisor como un ser aparte, un espectáculo pintoresco como los árboles y los animales, hecho para contemplación o diversión del hombre culto, que de esa forma se siente confirmado en su superioridad. (p. 808)

57 *Mientras ella, el vestido suspendido, una nesga de muslo descubierto, verificaba con uno de los pies la temperatura del agua de la regadera, en el cuarto el hombre hablaba por teléfono y espiaba por la ventana la calle desierta.*

58 *¡Carajo, Salá! Da un tiempo. No tengo ganas de tomar café con uña. Vete a cortar esa mierda allá en el rincón.*

Sin embargo, la aplicación de esta noción a la literatura periférica/marginal se vuelve mucho más problemática, pues evidentemente el componente ideológico apuntado por Candido es cuestionable, tratándose de escritores originarios de ese mundo subalterno y cuya intención —implícita o explícita— al escribir es justamente desarticular esos marcos ideológicos excluyentes. Lejos de exotizar y transformar en "espectáculo pintoresco", la literatura de Tico nos transporta a un mundo sorprendente y profundamente humano, doloroso y contradictorio. Un mundo en el que conviven, de forma chocante y al mismo tiempo natural, dos realidades aparentemente irreconciliables, de la misma forma en que conviven dos registros lingüísticos. Éste es el caso del cuento "Uma noite com Neuzinha", publicado originalmente en el Acto II de la serie "Literatura marginal" de la revista *Caros Amigos* en 2004, y posteriormente en el libro *Elas etc*. En él, el narrador recorre el camino de regreso del hospital —donde su novia, Neuzinha, agoniza, y a quien se le olvidó entregar el libro de Dostoievski que le había llevado— a la periferia, en un atormentado viaje por la memoria y por la decadencia de la noche, repleto de alcohol y mariguana, y que termina en un terreno baldío con unos conocidos embriagados, matando a una rata y asándola, mientras el narrador mira el sol nacer detrás de los árboles y los techos de las casas, "pensando si a Neuzinha le gustaría la carne de rata" (Tico, 2007, p. 53).

Aquí, el contraste entre el mundo de la literatura y los placeres sutiles de la vida compartida con Neuzinha —"el colchón en el piso y, sobre él, almohadas, algunos libros desparramados, un litro de vodka y un sostén azul de seda", mientras jugaban ajedrez masturbándose mutuamente— y el de la dureza de la noche, tiene su paralelo en el lenguaje (Ibíd., p. 49). Sólo que ambos mundos coinciden en tiempo y espacio, se compenetran, como en la escena del recuerdo de cuando Neuzinha perdió su virginidad —abuso y placer simultáneos—: "El Carlão es de veras un gran canalla hijo de puta, pero, ¡ay!, nunca vi estrellas tan bellas como las de esa noche" (Ibíd., p. 49). En los cuentos de Tico, el narrador

es explícita o implícitamente escritor o, por lo menos, amante de las letras. Este hecho es importante porque, siendo así, el contraste lingüístico nos remite —contrariando los prejuicios sobre las periferias y las favelas— a esa convivencia entre ambas culturas en el propio espacio periférico. Al mismo tiempo, la distinción tan nítida entre ambos registros lingüísticos excluye, justamente, esa interpenetración, y establece el mundo del narrador —el que tiene acceso a ambos mundos— en una posición privilegiada en relación a la gran mayoría de la población. De cierta forma, y sin duda de manera no intencional, esa bipolaridad de registros crea cierta distancia entre el lector y el universo "no letrado" de la periferia.

Un punto importante en la discusión sobre el uso del lenguaje es la cuestión del púbico a quien la literatura se dirige. En *Transculturación narrativa en América Latina*, Ángel Rama (2008) discute el caso particularmente interesante del peruano José María Arguedas. Un mestizo criado entre indígenas, con el quechua como primer idioma, su literatura fue un esfuerzo por traspasar las barreras que dividen a ambos mundos. Dice Ángel Rama sobre Arguedas:

> Éste [Arguedas] vive dentro de un juego de espejos que lo remiten de un hemisferio al otro, y pretende, en calidad de indígena, insertarse en la cultura dominante, apropiarse de una lengua extraña (el español), forzándola a expresar otra sintaxis (quechua), encontrar los "sutiles desordenamientos que harían del castellano el molde justo, el instrumento adecuado", en fin, imponer en tierra enemiga su cosmovisión y su protesta. (Rama, 2008, p. 237)

En este sentido, Arguedas —como Guimarães Rosa y Juan Rulfo— habría encontrado la fórmula correcta o, por lo menos, "el instrumento más adecuado" para aproximar esos dos mundos desencontrados: el hibridismo cuidadosamente trabajado, el desordenamiento de la lengua dominante por medio de la sintaxis de la lengua marginada, donde el punto de partida no es

el español (o la "norma culta" del portugués), sino el quechua (o la lengua periférica). Sin embargo, Rama observa que el público a quien Arguedas dirige su literatura es el mestizo y no el indígena: "por más animada de espíritu proselitista que se nos aparezca, no deja de estar dirigida a uno solo de los hemisferios en pugna, el de la dominación" (Ibíd., p. 238).

Es un punto importante, porque implica una postura ideológica. Como hemos visto, la propuesta de la mayoría de los escritores periféricos, en particular los vinculados al movimiento de los saraos, del hip-hop y de la literatura marginal, se dirige a ambos hemisferios. La presentación del libro *Literatura marginal* escrita por Ferréz, discutida en el primer capítulo, contiene un doble discurso, un momento dirigido a las clases privilegiadas, otro a la población periférica. La propia forma de distribución de la revista *Caros Amigos* demuestra la intención de priorizar el público periférico como consumidor de esa literatura, así como las muchas iniciativas culturales —conferencias, bibliotecas, escuelas, talleres, librerías— y, sin duda, la experiencia de los saraos. Iniciativas editoriales independientes como Selo Povo y Edições Toró, con publicaciones a precios accesibles y distribución en periferias, también demuestran que la población periférica es un público preferencial de esa literatura. Algunos libros, sobre todo los publicados por grandes editoriales, son presentados con el público de clase media en mente. Éste es el caso, por ejemplo, de los textos de Moacyr Scliar e Ignacio de Loyola Brandão que presentan el libro *85 letras e um disparo* de Sacolinha. Pero hay otros —sobre todo los de publicación independiente— que están claramente dirigidos a la población periférica, como la serie *Pelas periferias do Brasil*, organizado por Alessandro Buzo, o *Hip-Hop a lápis: A literatura do oprimido*, organizado por Toni C. Cabe mencionar también la cantidad importante de libros infantojuveniles dirigidos explícitamente a los niños y jóvenes de las periferias, como *Um segredo no céu da boca – pra nossa mulecada*, publicado por Edições Toró, con textos "Cooperíficos" de 22 autores. Se puede cuestionar hasta qué punto esa intención

corresponde a la realidad; es evidente que los lectores en las periferias aún son una pequeña minoría, y se puede inclusive pensar que los esfuerzos de los activistas culturales tienen algo que ver con la lucha de Sísifo —sin olvidar lo que Albert Camus pensaba sobre ese mito: que debemos imaginarnos a Sísifo feliz—. Pero también queda claro que ese número va en aumento y que la palabra —oral y escrita— se vuelve cada vez más importante en las periferias de Brasil. Sobre todo, la intencionalidad de ese público implica un elemento ideológico en la escritura que se manifiesta en la forma y en el contenido de las obras. Las opciones lingüísticas, por lo tanto, tienen una doble función: aproximar el mundo periférico a las clases privilegiadas y hacer de la literatura una fuente de placer y reflexión para las poblaciones periféricas.

Una de esas opciones es la simplicidad en la escritura, un lenguaje sin rebuscamientos, directo, como en las obras de Sacolinha y Alessandro Buzo, por ejemplo. En el caso de Sacolinha, hay inclusive un cierto pudor en las narraciones, que lo lleva a colocar expresiones como "*porra nenhuma*"[59] entre comillas, en momentos cuando el discurso indirecto libre lleva a la narración a incorporar elementos del habla popular, que de otra forma se limitan exclusivamente a los diálogos (Sacolinha, 2007, p. 47). Este pudor en el uso del lenguaje refleja quizás una tendencia conservadora —incluso del punto de vista ideológico— en algunas obras. Y es posible que refleje, también, un titubeo lingüístico, una falta de osadía en la experimentación resultante de cierta inexperiencia y de la interiorización de conceptos de correcto e incorrecto de la lengua normativa.

Laura Matheus, Dona Laura, que participó en la serie "Literatura marginal" de la revista *Caros Amigos* y en la antología *Literatura marginal*, también tiene una escritura sencilla, comedida y poética, una delicadeza que se percibe en el uso cariñoso de la norma estándar, con la presencia moderada de regionalismos

59 En español mexicano, *porra nenhuma* significa algo así como "ni madres".

en los diálogos —ella vive en una colonia de pescadores en Pelotas, Rio Grande do Sul—. En 2008, la editorial Luzes no Asfalto publicó su libro de cuentos *Barbiele*. La historia de Dona Laura con el lenguaje —sonriente Filomena da Cabula— sin duda tiene mucho que ver con el desarrollo de su estilo lingüístico. Vale la pena aquí reproducir en la íntegra el texto sobre la autora, escrito por Gabriela Mazza, en el libro *Barbiele*:

> Del alfabeto recordaba sólo algunas letras que había aprendido muy rápidamente en los tiempos en que, todavía de niña, ayudaba a su padre en la cosecha de la cebolla, en las proximidades de una escuela. Con el tiempo pasando, se obstinaba en recordar las letras escribiéndolas en el viento, como si el tiempo y el espacio fueran su cuaderno.
>
> El tiempo pasó, Laura creció, se casó, sufrió, vivió y, finalmente, a los 50 años, aprendió a leer y a escribir. Cuando las palabras se formaron en su mente y las frases tradujeron el sentimiento guardado dentro de ese corazón, el lápiz ya no paró de escribir.
>
> Muchos desafíos surgieron, pero todo valía la pena a cambio de la literatura de los maestros: la descripción del pueblo según Jorge Amado, la vida y la muerte según García Márquez y tantos otros que hicieron a Laura soñar. Sus versos surgieron tímidamente y poco a poco fue descubriendo que, mucho más que leer y escribir, se había convertido en escritora. La invitación a su primer taller literario trajo miedo y aprensión, a fin de cuentas eran tantos adverbios, pretéritos, palabras proclíticas. El resultado fue el libro *Tarde demais para não publicar* [Demasiado tarde para no publicar], una antología de los mejores trabajos del grupo. Después del susto la vida siguió su camino y Laura percibió que era la vocera de la Colonia Z-3 de Pescadores, bañada por la Laguna de los Patos, en Pelotas, extremo sur de Rio Grande do Sul. (Matheus, 2008, p. 7-8)

Ese recorrido con la lengua explica en parte su apego a las normas gramaticales y a un lenguaje cuidadosamente trabaja-

do, con el que hace descripciones meticulosas de los ambientes: "Las moscas verde-azuladas danzan con una coreografía zumbadora alrededor de la mesa, incomodando los clientes, que engañan soltando improperios" (Ibíd., p. 17).

Un uso del lenguaje muy diferente es el de algunos autores vinculados al mundo del rap y del hip-hop, como Preto Ghóez, Eduardo Dum-Dum, Gato Preto, Ferréz. En ellos, la oralidad de las calles se refleja en la incorporación del ritmo, la cadencia, la sonoridad del rap. Eduardo Dum-Dum, del grupo Facção Central, escribe una prosa versada, con uso de expresiones populares. El cuento "No fim não existem rosas" —en realidad una letra de rap— empieza así:

> Outro dia um tiozinho com a lata de cimento, decepcionado com a vida, dividia seus lamentos.
>
> Envés de tá na cadeira de balanço com charuto, tá com o carrinho de pedreiro, cheio de entulho.[60] (Ferréz, 2005, p. 26)

En contraste, en Preto Ghóez, Gato Preto y Ferréz, la influencia del rap se manifiesta en las oraciones largas, a veces compuestas de varias oraciones separadas por comas, dando la sensación de continuidad de la oralidad. Se trata de lenguajes híbridos, introduciendo en el portugués esos "sutiles desordenamientos" de los que habla Ángel Rama, en una tentativa de transformarlo en el "molde justo, el instrumento adecuado" para expresar la realidad periférica. Un hibridismo diferente del que trabaja Allan da Rosa, alimentándose en este caso de la experimentación lingüística del rap y del hip-hop. He aquí un trecho del cuento "A peleja de Firminio" de Preto Ghóez —del grupo de rap Clãnordestino e integrante del movimiento cultural 1da-Sul—:

60 *El otro día un tío con la lata de cemento, decepcionado con la vida, dividía sus lamentos.*

En vez de estar en la mecedora con un puro, está con la carretilla de albañil, lleno de cascajo.

> Seu Clemêncio morreu faz pouco tempo, morreu de desgosto, primeiro foi o derrame, andava nervoso fazia dia, desde quando um caba safado veio até sua casa a mando do senador fazer preço pelas suas terra, ora as terras de Seu Clemêncio e Dona Zefa já vinham de mais de trocentos anos, essas terras ali era coisa de preto véio, cada palmo dela tinha sido adubado cum sangue de nego, coisa dos avós deles, aliás de tanto que nasceu ali, cresceu ali, vivia ali, nunca se tinha dado conta daquela terra.[61] (Ibid., p. 18)

Es interesante observar aquí el hibridismo que incorpora no sólo la lengua periférica y la sonoridad del rap, sino también la del nordeste —Preto Ghóez es originario de Marañón—, constituyendo una expresión representativa de ese caldero urbano-rural, paulista-nordestino resultante de las migraciones.

En cambio el lenguaje de Gato Preto (Altino Jesus do Sacramento) —originario de Ilhéus (Bahía), miembro del grupo de rap Família G.O.G. y del grupo de cordel urbano Extremamente— tiene una estructura similar pero con una sonoridad más urbana:

> Aí, cê tá sabendo, né? O moleque não tem nada pra fazer, fica enfurnado na TV, não tem uma boa estrutura familiar, não nasceu apotentado, não teve uma boa formação educacional, não trabalha, tá mal na precária escola que finge ensinar, mas tem um porém, ele vê as maravilhas da tela mágica, ele é humano e tem suas ambições, seus desejos, os olhos brilham e ele desperta e diz: "Também quero!"[62] (Ibid., p. 66)

---

61 *Don Clemêncio murió hace poco, murió de disgusto, primero fue el derrame, andaba nervioso hacía días, desde que un canalla llegó a su casa mandado por el senador a ofrecer precio por sus tierra, ora las tierras de don Clemêncio y Doña Zefa ya venían de más de trocientos años, esas tierras allí eran cosa de prieto viejo, cada palmo había sido abonado con sangre de negro, cosa de sus abuelos, de hecho de tanto que nació allí, creció allí, vivía allí, nunca se había dado cuenta de esa tierra.*

62 *Ahí, ya sabes, ¿no? el chavo no tiene nada que hacer, se la pasa frente a la TV, no tiene una buena estructura familiar, no nació potentado, no tuvo buena forma-*

De forma similar, en *Manual práctico del odio*, Ferréz experimenta con la concatenación de cláusulas en oraciones largas separadas por comas, provocando una sensación de oralidad y velocidad en la narración, además de cierto grado de ansiedad, una falta de aire:

> Seu negócio era mesmo o dinheiro, ver o tombo de alguém só quando necessário, só apertava pra ver alguém morrer se isso lhe rendesse um qualquer, lembrava de todas as quedas das pessoas que havia matado, muitos ele nem lembrava o rosto, mas os tombos ele guardava todos em sua memória, uns levantavam poeira, outros caíam secos, e o barulho ele achava muito bom.[63] (Ferréz, 2003, p. 15)

Sin embargo, el uso de jerga y expresiones populares es relativamente moderado en las narraciones, lo suficiente para dar a la narrativa un aire llano y espontáneo propio del ambiente de la periferia, deslizando hacia un lenguaje más callejero en el discurso indirecto libre: "*afinal o que aprendeu no Río de Janeiro foi que otário tem que virar esquema*"[64] (Ibíd., p. 15). Pero es en los diálogos donde el lenguaje cae completamente en registros de la oralidad que nos sumergen en el mundo de la periferia y, en el caso de ese libro y de Capão pecado, del narcotráfico y del crimen:

---

ción educativa, no trabaja, va mal en la precaria escuela que finge enseñar, pero hay un empero, ve las maravillas de la pantalla mágica, es humano y tiene sus ambiciones, sus deseos, los ojos le brillan y despierta y dice: "¡Yo también quiero!"

63 *Su negocio era mero el dinero, tumbarse a alguien sólo cuando era necesario, sólo apretaba el gatillo para ver a alguien morir cuando eso le rendía algún lucro, recordaba las caídas de todas las personas que había matado, de muchos no recordaba ni el rostro, pero las caídas las guardaba todas en la memoria, unos levantaban polvo, otros caían secos, y el ruido le agradaba mucho.*

64 [...] *a fin de cuentas lo que aprendió en Río de Janeiro fue que el cretino* [obrero] *tiene que volverse esquema* [malandro].

> Tenho dois filho pra criar, agora o cara leva meu lucro, chega pedindo na nóia dizendo assim: Ei, Val, qualé meu, te pago na sexta-feira, juro. E depois, qué dá uma di mingué, tô na aba do viado, faz mó cara, desde o começo da festa.[65] (Ferréz, 2005, p. 63)

El primer capítulo de *Manual práctico del odio* consiste casi completamente en narración, con muy poco diálogo, y el lenguaje, como vimos, tiene la cadencia de la oralidad pero con un vocabulario relativamente estándar. En ese capítulo el narrador va relatando las historias de vida de quienes serán los principales personajes de la novela, un viaje que lleva al lector a sus mundos, bosquejando un paisaje —violento, duro, contradictorio— que servirá como trasfondo para el desarrollo de la trama. Es como si el autor estuviera presentando ese mundo desconocido al lector, con un lenguaje que es justamente el lenguaje de la traducción, puente entre dos mundos, invitación a descubrir lo desconocido. Sin embargo, al final, un diálogo casi incomprensible —para el lector de clase media— entre Modelo y un aliado en el crimen cierra inesperadamente el capítulo:

> — E aí, Modelo, o barato tá louco pra mim. Tô descabelado, se eu levantar a grana, eu busco ela, fui buscar os barato na mão grande, aí vou nos corre pra ver se busco a Belina, a Ana Maria levou dois tiros sem saber, tava de vacilo.
>
> — É, mas ela armou caixão pro maluco, acabou levando, né não?
>
> — É, aí pra você ver, um retorno ao grande nada, mas quem vai comprar?
>
> — Viu o maluco tá no maior perrê, a mina tá grávida, e os esquema que ele armou num virou, aí tá querendo metade do pre-

65 *Tengo dos hijos que criar, ahora el tipo se lleva mi lucro, llega pidiendo urgido de crack diciendo así: Ey Val, qué pasa, te pago el viernes, lo juro. Y después quiere hacerse el desentendido, estoy tras el maricón, hace una gran cara, desde que empezó la fiesta.*

> ço, vou buscar as máquina e armar para ver se eu pego o latão.[66] (Ferréz, 2003, p. 28)

Puesto que la novela se dirige —también— a la clase media, el lenguaje cumple el papel de mediación en el sentido de aproximar el universo de la favela/periferia a esa clase. Sin embargo, este corte repentino al final del capítulo parece funcionar como un recado: esto es una traducción, pero, como todas las traducciones, es imperfecta, es sólo una aproximación a la realidad de este mundo; hay aquí misterios, espacios recónditos —espacios fuera del control, de la dominación, del monopolio de la racionalidad—. El propio Ferréz confirma esta intuición en una entrevista al diario *Folha de São Paulo* en 2000, al referirse a su primera novela, *Capão pecado*: "Cuando un pobre tiene una dificultad con la palabra, no encuentra diccionario en la favela. Quiero que los *boys* sientan lo mismo. No va a haber glosario. Si el cara no sabe, se va a quedar sin entender" (Dos Santos, 2008, p. 24). Entrar al espacio fuera de la gramática (estándar) es entrar al territorio de lo incontrolable, de lo inconmensurable:

> Las diferencias cognitivas en los lenguajes dan lugar a la noción de mundos relativamente inconmensurables con espacios discursivos propios. Hablar de inconmensurabilidad implica establecer los límites de la traducción —cuestionando la transparencia y accesibilidad de otros lenguajes— así como los límites de toda tentativa de subordinar lógicamente un lenguaje a otro.[67] (Rabasa, 2010, p. 68)

66 —*Qué hay, Modelo, las cosas andan bravas para mí. Estoy muy zafado, si levanto la plata, voy por ella, fui a buscar los fierros a la brava, ahora voy corriendo a ver si encuentro a Belina, Ana María se apendejó y le metieron dos tiros.*

—*Sí, pero ella le puso una trampa al maluco y salió pagando, ¿no?*

—*Sí, pa' que veas, un regreso a la gran nada, ¿pero quién va a comprar?*

—*Mira, el loco está en la miseria, la chica está embarazada y las movidas que armó no salieron, así que anda pidiendo la mitad del precio, voy a buscar los fierros y a armarlos pa' ver si agarro la plata.*

67 La traducción a partir del inglés es mía.

Más significativo aún es el hecho de que esto suceda en el propio espacio del portugués; o sea, que al interior de la propia nación, supuestamente homogénea, hay una multiplicidad de mundos simultáneos. Esta multiplicidad, como sugiere Rabasa, no implica un solo complejo híbrido —como afirmaría la ideología de la "nación mestiza"—, sino la coexistencia simultánea de una pluralidad de espacios híbridos diferentes. El corte abrupto de accesibilidad lingüística en ese primer capítulo de aproximación al mundo de la favela y del crimen resalta, así, esa coexistencia de espacios distintos. Al mismo tiempo, con ese corte Ferréz se propone a mostrar que hay elementos de esos mundos que son intraducibles y, al hacerlo, delimita las fronteras del territorio impenetrable por la razón dominante, aquél espacio donde el impulso ordenador de la gramática se extravía en el "desorden" del vernáculo —de lo "premoderno", según la concepción historicista y la ideología del progreso—.

A la coexistencia simultánea de mundos distintos que componen la realidad urbana se le suma la multiplicidad de miradas. En la novela *Ciudad de Dios*, Paulo Lins utiliza un lenguaje híbrido y resbaladizo que se desplaza de un extremo al otro de los registros lingüísticos con la intención de desplazar también el punto de vista, creando así una visión caleidoscópica del mundo del crimen en la favela, que intenta revelar, con angustia, dada la insuficiencia de la palabra para expresar lo indecible.

Aunque la novela está narrada en tercera persona omnisciente, el primer capítulo establece que la historia será contada desde el punto de vista de Busca-Pé, residente de Cidade de Deus pero no "bicho suelto", no criminal, aunque tiene contacto con ellos. La posición ambigua de Busca-Pé —que sueña ser fotógrafo— le permite al autor cambiar el foco, como si fuera a través del lente de una cámara fotográfica, asumiendo en un momento una postura de dentro, en otro de fuera. Y ese cambio de foco, o de *zoom*, se manifiesta sobre todo en el vaivén del lenguaje. Así, hay momentos de lirismo en un lenguaje distanciado del habla del crimen, como si la escena fuera presenciada de lejos, o de arriba:

> Era domingo de sol e de feira Lá em Cima, tempo de pipa colorindo o céu do conjunto, tempo de a criançada colocar vidro dentro de latas de leite e bater até virar pó, misturá-lo à cola de madeira, obter o cerol e passá-lo na linha para cortar a linha das outras pipas.[68] (Lins, 2009, p. 38)

Pero ese lenguaje se desliza hacia la jerga de la favela y del crimen en el discurso indirecto libre, cuando el mundo interior del malandro se revela por medio del habla:

> O negócio era chegar à quadra do Salgueiro ou do São Carlos com uma beca invocada, um pisante maneiro, mandar descer cerveja pra rapaziada, comprar logo um montão de brizolas e sair batendo para os amigos, mandar apanhar uma porrada de trouxas e apertar bagulho para a rapaziada do conceito, olhar assim para a preta mais bonita e chamar pra beber um uísque, mandar descer uma porção de batatas fritas, jogar um cigarro de filtro branco na mesa, ficar brincando com a chave do pé de borracha para a cabrocha sentir que não vai ficar no sereno esperando condução...[69] (Ibid., p. 45)

Y, en un tercer registro, la lengua de la favela y del crimen resuena como un registro directo de la oralidad en los diálogos:

---

68 *Era domingo de sol y de mercado Allá Arriba, tiempo de barrilete coloreando el cielo del conjunto habitacional, tiempo para que los niños metieran vidrio en latas de leche y lo golpearan hasta convertirlo en polvo, lo mezclaran con pegamento de madera, obtuvieran la mezcla y la pegaran al cordel para cortar el cordel de los demás barriletes.*

69 *La onda era llegar a la plaza de Salgueiro o de São Carlos con una [beca invocada] ropa elegante, un pisante manero [coche estupendo], pagar cerveza para toda la banda, comprar un montón de cocaína y salir repartiendo a los amigos, mandar traer un montón de mariguana y hacer churros para la banda de respeto, mirar así a la negra más bonita y llamarla para beber un whisky, ordenar una porción de papas fritas, aventar un cigarro de filtro blanco en la mesa, ponerse a jugar con la llave del pie-de-caucho [automóvil] para que la mulata sienta que no se va a quedar en el sereno esperando transporte...*

> — A gente resolvemos que a boca vai ficar com nós mermo, tá me entendendo? Não tem nada que a boca era tua não, tá ligado? A gente não tomamos boca de você, tomamo dos caras que tomou de você, tá me entendendo?[70] (Ibid., p. 445)

Pero ese desplazamiento no responde a una fórmula simple de narración/discurso indirecto libre/diálogo. Hay momentos en que el mundo interior de los personajes es descrito con un lenguaje muy distante de la oralidad del crimen; momentos en que el propio interior del malandro se aleja del mundo de la delincuencia, momentos en que la dureza y la violencia se desvanecen, revelando una humanidad que lucha por manifestarse:

> À meia-noite tudo no mundo parou, todo o silêncio das coisas se manifestava hiperbólico, uma fumaça vermelha saía dos ferimentos feitos pelo policial, tudo era muito escuro; agora, a figueira malassombrada balançava ao vento que só ela recebia, os suplícios do seu corpo sumiram, assim como todas as coisas do universo.[71] (Ibid., p. 109)

Y hay momentos en los que vemos una casi simultaneidad de enfoques, una mirada de dentro y de fuera al mismo tiempo, como en la escena en la que Inho espera, exasperado con la inactividad, afuera del motel que los compañeros están asaltando. Aunque el narrador describe el mundo interior de Inho, la descripción está hecha en un lenguaje "culto" que, en momentos, resbala hacia la oralidad, saliendo de ella poco después. Ese lenguaje culto mantiene la mirada a distancia, como si no fuera realmente el mundo de Inho el que miramos, sino la interpreta-

70 *—Nosotros decidimo que el punto [de venta de drogas] va a quedar con nosotros mero, ¿entiendes? No hay nada de que el punto era tuyo, ¿conectas? Nosotros no tomamos el punto de ti, tomamos de los caras que tomó de ti, ¿me entiendes?*

71 *A media noche todo en el mundo paró, todo el silencio de las cosas se manifestaba hiperbólico, un humo rojo salía de las heridas hechas por el policía, todo era muy oscuro; ahora la higuera hechizada se mecía al viento que sólo ella recibía, los suplicios de su cuerpo desaparecieron, así como todas las cosas del universo.*

ción de ese mundo a través de la mirada de Busca-Pé; impresión que se rompe momentáneamente cuando el lenguaje de desplaza hacia la oralidad, restableciéndose después:

> Lá fora, a noite era parada aos olhos de Inho. [...] Gostava de ser bandido, tinha sede de vingança de alguma navalhada que a vida fizera em sua alma, queria matar logo um montão para ficar famoso, respeitado assim como Grande lá na Macedo Sobrinho. Alisava o revólver como os lábios alisam os termos da mais precisa premissa, aquela capaz de reduzir o silogismo a um calar de boca dos interlocutores.[72] (Ibid., p. 69)

La conjugación "*fizera*", nada común en el lenguaje popular, contrasta con la expresión "*queria matar logo un montão*", un desplazamiento sutil pero evidente del punto de vista. Pero la siguiente oración nos transporta a un universo distinto de ambas miradas: el universo del escritor que comenta no sólo el mundo interior de Inho, sino sobre todo su propio quehacer literario y su propio conflicto —irresoluble— con la palabra: Falla el habla. Habla la bala.

72 *Allá afuera la noche estaba parada a los ojos de Inho. [...] Le gustaba ser bandido, tenía sed de venganza de alguna navajada que la vida le habría dado en el alma, quería matar ya a un montón para volverse famoso, respetado igual que Grande allá en Macedo Sobrinho. Acariciaba el revólver como los labios acarician los términos de la más preciosa premisa, aquélla capaz de reducir el silogismo a un callar de boca de los interlocutores.*

El mediador

Erudito y popular

En agosto de 2010, el poeta y activista Allan da Rosa participó en un debate sobre lo erudito y lo popular en el Centro Cultural Banco do Brasil, en São Paulo. Vista desde el público, la escena era interesante. En el centro, los dos representantes de la cultura erudita, con el moderador a un lado; al extremo derecho, Allan da Rosa, literalmente en la periferia: no sé si por coincidencia o por alguna de esas travesuras malandras del inconsciente, quedó distanciado de los otros dos participantes por una mesa que separaba su sillón de los de ellos. Negro, de cabello largo, vistiendo las ropas sencillas de la perifa, el contraste hacía el contrapunto ilustrativo del estereotipo de lo popular y lo erudito. Los primeros en hablar fueron los dos participantes "eruditos" —reconocidos pensadores y creadores en la escena cultural contemporánea—. Unas ponencias que, en mi opinión, muy poco dijeron sobre las complejidades de un tema tan presente en el imaginario brasileño, tan importante en la construcción de las nociones de brasilidad y con tan profundas implicaciones

en las relaciones sociales y en la cultura nacional. Particularmente problemática fue la segunda intervención: una especie de historia universal de los conceptos erudito/popular, sin ninguna referencia geográfica, sin cualquier contextualización de hecho histórica, como si en todo el mundo esos conceptos tuvieran el mismo significado y siguieran el mismo camino. A pesar de que no se habló de geografía y territorio, no era muy difícil darse cuenta de que aquello a lo que el orador se refería no podía ser Brasil; quizás Europa. ¿Cómo hablar de la distinción entre "erudito" y "popular" en Brasil sin hablar de la esclavitud, sin hablar del exterminio y la obliteración de las culturas y pueblos indígenas, sin considerar tres siglos de colonialismo, sin problematizar la herencia colonialista en el propio pensamiento postcolonial, de la cual las propias palabras del orador eran ejemplo vivísimo?

"*Salve*", dijo Allan cuando llegó su turno de presentarse; agradeció y pidió permiso a los antepasados y a las fuerzas supremas para hablar. Si antes, de forma estrictamente visual, su presencia ya ofrecía un contraste ineludible, su ponencia, por la forma, por el lenguaje, por los gestos y actitudes y, desde luego, por el contenido, nos llevó a un universo completamente distinto. Con ese lenguaje híbrido tan reconocible en su poesía —ese lenguaje fincado en la periferia, con un vocabulario y una sintaxis que desafían los patrones convencionales, cargado de jerga, expresiones populares y neologismos de su propia creación y, sin embargo, dotado de una complejidad poética que revela un amplio conocimiento de la lengua dicha "erudita"... creación híbrida de un excelente poeta que no es, sin embargo, mera artimaña poética, sino forma y contenido de su habla cotidiana—, se internó por los caminos que los dos ponentes anteriores tan cuidadosamente evitaron. Habló de la opresión, la esclavitud y la violencia colonialista, pero también de los fundamentos de las expresiones dichas populares, profundamente distintas de los de la cultura hegemónica de matriz europea: la relación no linear con el tiempo y el espacio; el involucramiento consubstancial de cuerpo e intelecto; el carácter colectivo y comunitario del pen-

samiento y la creación artística; la relación entre materialidad y abstracción; el mito, la herencia y la memoria entrelazados con la corporeidad del presente vivido en planos simultáneos.

A través de su ejemplo tanto como de sus palabras —él mismo, con su lengua, su acento, sus modos y su *ginga*, encarnación y desarticulación de las contradicciones y complejidades de la temática—, Allan da Rosa demostraba las falacias de la oposición binaria "erudito-popular", "alto-bajo", "cerro-asfalto". Eso sin negar que las diferencias existen; al contrario, destacando las diferencias de la exclusión, la explotación, el prejuicio, la imposición de valores culturales, estéticos y morales sobre las matrices afro e indígena y, en fin, de todo aquello que Gayatri Spivak llamaría la violencia epistémica ejercida por el colonialismo. Pero al mismo tiempo, desafiando la categorización en una escala vertical de "alto y bajo", "sofisticado y simple", "arte y artesanía", "cultura y folclor", para proponer indirecta pero claramente, la coexistencia simultanea de una pluralidad de expresiones y formas de entender y vivir en el mundo, no clasificable en una escala de valores que, a fin de cuentas, no es más que la imposición de una cosmovisión sobre las demás.

Sin embargo, a pesar de esas provocaciones y de la reiterada invitación a adentrarse en aspectos fundamentales de la temática, durante las discusiones y sesión de preguntas, los otros dos oradores se rehusaron a recorrer esos caminos y, al contrario, siguieron expresando, directa e indirectamente, que la producción popular era de veras diversa, bella y estaba muy bien, pero que no dejaba de ser simple y rudimentaria, y que la cultura erudita se alimentaba de ella para transformarla en obras de verdadera riqueza y sofisticación.

El recuerdo de ese evento me hace pensar en la muerte del cacique de Texcoco, Don Carlos Ometochtzin, en el México colonial, discutida por José Rabasa (2010, p. 62-73) en su ensayo "Historical and Epistemological Limits in Subaltern Studies". Ometochtzin fue condenado a muerte por el Santo Oficio en el siglo XVI por haber osado sugerir que, puesto que había una

multiplicidad de perspectivas y formas en el catolicismo, sería posible convivir también con la multiplicidad de formas y visiones precolombinas. Hoy, afortunadamente, ya no existe la Inquisición, pero la negación de la multiplicidad continúa, manifestándose de formas más sutiles pero no menos perniciosas que la hoguera.

En el mismo ensayo, Rabasa recuerda un momento memorable en los diálogos entre el gobierno mexicano y el Ejército Zapatista de Liberación Nacional en 1995. En cierto momento, la Comandanta Trinidad se dirige a los representantes del gobierno en su lengua, tojolabal, y después les pregunta si entendieron. Con esto, la Comandanta voltea el mundo de cabeza, deconstruyendo los prejuicios de la sociedad mexicana que asumen que los indígenas no se saben expresar:

> La célebre pregunta de la teórica literaria Gayatri Chakravorty Spivak (¿Puede el subalterno hablar?) asume un viraje inesperado, pues es el gobierno quien no logra hablar: un sujeto racista, epistemológicamente inepto, moralmente denso e incapaz de entender el presente histórico de un ahora, de un presente mesiánico, el jetztzeit de Walter Benjamin, que no tiene nada que ver con el concepto histórico del presente.[73] (2010, p. 66)

Rabasa argumenta que los cambios en el pensamiento occidental introducidos por el iluminismo llevaron a las naciones latinoamericanas, después de la independencia, a cerrar muchos espacios aún presentes durante la Colonia, que permitían la coexistencia de una pluralidad de realidades. "El ángel de la historia, el concepto del progreso, redujo las lenguas y culturas indígenas al folclor, a formas de vida premodernas, condenadas a desaparecer" (Ibíd., p. 70). A partir del uso del concepto de folclor por Antonio Gramsci, según el cual las doctrinas filosóficas se transforman en folclor cuando pierden su fuerza, Rabasa propone que el

73 La traducción de ésta y las demás citas son mías..

gesto de la Comandanta Trinidad estaría "reduciendo al folclor" la doctrina "iluminada" según la cual los únicos espacios válidos de la historia son aquéllos que se conforman a las diferentes manifestaciones del concepto de modernidad —y de progreso y linealidad de la historia—. El gesto sería, así, una instancia de lo que Rabasa llama *desiluminismo iluminado*, la deconstrucción de los conceptos iluministas por medio de la inversión simbólica de los papeles designados por la escala de valores de esos mismos conceptos.

El gesto de Allan da Rosa es también una instancia de ese desiluminismo iluminado, al reducir al silencio a los oradores "eruditos", que no logran embarcarse en una discusión seria y profunda sobre las implicaciones de la oposición erudito-popular, frente a la desarticulación de la escala de valores implícita en esa dicotomía expresada en las palabras y los gestos de Allan. Su ponencia —su vocabulario y sintaxis subversivos de las normas de la lengua "erudita", su corporalidad, tanto como sus conceptos— no es incomprensible de la misma manera que el tojolabal lo es para los representantes del gobierno mexicano; es incomprensible por el hecho de encontrarse fuera de las estructuras del edificio conceptual que orienta la visión de mundo —y da sentido al propio lugar en ese mundo— de los pensadores representantes de lo "erudito" en el universo cultural brasileño.

"Todos los supuestos de los sistemas o ideologías dominantes son, a fin de cuentas, un engaño, una especie de *trompe l'oeil* autoinducido", dice José Rabasa (Ibíd., p. 71). Desarticular el engaño, revelar la ilusión del *trompe l'oeil* armado en el muro que divide la sociedad para permitir ver más allá: ese es el desafío del mediador. El mediador tradicional de clase media —así como el intelectual de los estudios subalternos— está limitado, como sugiere Rabasa, por su capacidad de "desaprender el privilegio teórico" (Ibíd., p. 67). Ese desaprendizaje no es necesario en el caso del mediador subalterno/periférico/marginal, pues él o ella nunca tuvo ese privilegio y transita en su cotidianidad, como forma de supervivencia, por una pluralidad de mundos coexistentes y

simultáneos. En su caso, el límite es otro: su capacidad de resistir la interiorización de las categorías y de la escala de valores de las ideologías dominantes. Hoy, frente a la violencia y la intolerancia, el papel de ese mediador se vuelve urgente.

Como ya discutimos, la sociedad brasileña atraviesa en este inicio de siglo una crisis sin precedentes. Si en 2000, en su estudio sobre la ciudad de São Paulo, Teresa Caldeira ya describía una sociedad profundamente dividida por murallas, tanto físicas como simbólicas, en un país que está entre los más desiguales del mundo, más de una década después la situación sólo ha empeorado. Durante mi investigación de maestría[74] el verano de 2005, entrevisté a niños tanto en favelas como en escuelas particulares de clase media alta, en la ciudad de Salvador, Bahía. El aislamiento que presencié fue asustador. Los niños de clase media, sobre todo, viven amurallados en un mundo compuesto de *malls* y edificios y complejos habitacionales cerrados, donde el único contacto con la "realidad" social brasileña sucede a través de la televisión, el internet, el salón de clases, la ventana cerrada del coche y las conversaciones de los adultos. Ese aislamiento, ese desconocimiento de la realidad de la pobreza, la carencia, la miseria que, sin embargo, no deja de ser evidente en la presencia ineludible de las favelas y las calles, provoca reacciones que van de la compasión al miedo, a la rabia y al desprecio. En mis observaciones, hay una relación directa entre el nivel de aislamiento y el miedo; miedo que, con la edad —entrevisté a niños de 9 y 13 años—, tiende a transformarse en rabia e intolerancia, cuando no indiferencia. Uno de los niños de 13 años, cuyo mundo se limitaba a la escuela, el edificio amurallado, los *malls* y la playa de élite, respondió así cuando le pregunté qué debería hacer el gobierno al respecto de la pobreza:

> Yo mandaría construir casas para los pobres, los llevaría para allá y mandaría destruir las favelas. Algo así: construir un galpón,

74 *São Crianças, Sim: Social Images of "Street Children" in Brazil* (2006).

> ¿entiendes? Almacenarlos allá y después echarle una bomba a las favelas, una cosa así. (Reyes, 2006, p. 150)

La mayoría de los niños de clase media y alta crece en un ambiente de miedo, indiferencia e intolerancia, desarrollando una incapacidad cada vez más impermeable de ver al otro y de entender las formas de vida, luchas, sueños y esperanzas de aquéllos que están al otro lado del muro. Inclusive aquéllos que, por varias razones, logran salir del aislamiento y tener un mayor contacto con el mundo a su alrededor, raras veces se relacionan con el otro y con las cuestiones sociales de forma que no sea paternalista. Son esos los niños que en el futuro ocuparán las posiciones de poder, reproduciendo así las divisiones que están en la base de buena parte de la problemática social contemporánea.

De ahí la urgencia de una mediación capaz de romper ese ciclo de aislamiento, prejuicio e indiferencia. Los activistas culturales de las periferias urbanas entienden esa urgencia, pues pertenecen a las poblaciones que más sufren los efectos de esa división. Por eso las muchas iniciativas que rebasan las fronteras de la propia periferia: debates, conferencias, cursos, conciertos y, sin duda, la producción literaria, teatral y audiovisual, que tiene un público doble: la periferia y la clase media. Esa duplicidad del público a quien se dirigen las producciones culturales resulta en muchos casos en lenguajes y discursos conscientemente resbaladizos, que transitan de un universo conceptual a otro, en un movimiento cadencioso de malandraje discursivo, diseñado para resquebrajar los muros de la incomprensión. Al mismo tiempo, conforme esos discursos atraviesan las fronteras de la periferia, adentrándose en territorios del sistema ideológico dominante, se enfrentan a reacciones que intentan desarticular su potencial subversivo y cooptar a sus mediadores. Un ejemplo tanto de la duplicidad resbaladiza del discurso como de las operaciones defensivas del sistema dominante es el caso del proyecto *Falcão*, de MV Bill y Celso Athayde.

Halcón, los niños del narco[75]

El 19 de marzo de 2006, el programa *Fantástico* de la Rede Globo exhibió el documental *Falcão – Os meninos do tráfico*, producido por MV Bill y Celso Athayde, resultado de seis años de grabaciones en favelas de diferentes regiones de Brasil, documentando la vida de niños y jóvenes involucrados en el narcotráfico. Un espacio, digamos, sorprendente para ese tipo de voz: la juventud negra —o "casi blanca casi negra de tan pobre", diría Caetano Veloso— más marginada y temida de las favelas contando su propia historia en uno de los programas de mayor difusión del Brasil, infiltrándose tanto en los cómodos hogares de la clase media como en las casas y chabolas más pobres de la periferia.

Los medios de comunicación hicieron lo que hacen: *botar pilha no bagulho*, echarle leña al fuego. "Fue una descarga de realidad sin precedentes en la televisión brasileña, tal vez mundial", escribió la revista Carta Maior, "…un golpe en el estómago de 50 millones de brasileños" (Breve, 2006). Esa frase, "golpe en el estómago", circuló en diarios, revistas, blogs y conversaciones en todo el país, sobre todo en las clases medias, en lo que parecía ser una especie de placer masoquista, pues a fin de cuentas era a esas clases a quienes se dirigía el supuesto golpe; sin duda no a aquéllos que conviven con esa y tantas otras violencias todos los días.

Sin embargo, el documental y, más globalmente, el proyecto *Falcão* —que incluye el video, tres libros y un CD— recibieron también fuertes críticas por parte de ciertos sectores de la izquierda y del movimiento negro. Las críticas se centraron sobre todo en la asociación de los productores con la Rede Globo. Para esos críticos, la espectacularización del documental por el programa *Fantástico* y por los medios en general logró despolitizar el proyecto y eliminar así su potencial de producir un cambio efectivo en la

75 El término *falcão* (halcón) se refiere a los niños que vigilan las entradas y puntos claves de las favelas, apostados en lugares estratégicos como techos de casas.

sociedad brasileña. "La máquina de moler gente da lucro en el 'Big Brother' de la matanza", escribió Hamilton Borges Walê (2006), del Movimiento Negro Unificado da Bahía. "A la clase media blanca le encanta eso: el terror en bandeja en su cuarto, servido frío y sin peligro"

El debate levanta una serie de cuestiones de suma relevancia que van más allá del caso específico de *Falcão*. En el contexto de la globalización capitalista y del creciente dominio de los medios comerciales en todos los ámbitos sociales y políticos, los subalternos se enfrentan a dos caminos muchas veces contradictorios como formas de hacerse escuchar. Por un lado, desafiar el aparato mediático de control del sistema capitalista y del Estado huyendo de él, buscando medios alternativos, acciones directas en las comunidades, etc., corriendo el risco de que en el proceso sus voces se vuelvan inaudibles o incomprensibles frente a la bulla avasalladora de los grandes medios. Por otro lado, utilizar ese mismo aparato mediático para intentar subvertirlo desde dentro, negociando y aprovechando las brechas dejadas por la lógica del mercado, bajo el riesgo de la tergiversación del mensaje y la cooptación del mensajero. El primero fue el camino escogido, por lo menos al principio, por muchos de los grupos activistas culturales periféricos de São Paulo, que creían que era esa la única manera de evitar los peligros de la cooptación y de la apropiación. El segundo es el camino recorrido por MV Bill y Celso Athayde con el proyecto *Falcão*.

El objetivo aquí no es resolver la cuestión. En vez de eso, la intención es analizar la tensa y conflictiva dinámica de las mediaciones presentes en los productos del proyecto *Falcão*, en especial el documental y el libro homónimo, *Falcão – Meninos do Tráfico*, con el propósito de destacar las posibilidades y límites de esa opción. Por un lado, examino las estrategias discursivas utilizadas por los autores, en su papel de mediadores, para dirigirse a los diferentes públicos y construir puentes entre realidades sociales abismalmente dispares. Resulta sobre todo interesante examinar dónde se posicionan los autores —de qué lado del muro— para

hablarle a los diferentes públicos y realizar diferentes objetivos. Ese posicionamiento tiene una gran fluidez, no sólo por el contenido de las palabras, sino sobre todo por la *forma* de la expresión. Por otro lado, examino las estrategias discursivas adoptadas por los medios de comunicación —en este caso, la TV Globo— con la intención de "suavizar" el discurso potencialmente subversivo del proyecto *Falcão*, transformándolo en producto inofensivamente consumible por la clase media.

La globalización de los valores capitalistas, la omnipresencia de medios de comunicación homogeneizadores y la folclorización de las particularidades populares limitan cada vez más las avenidas de expresión de las poblaciones subalternas. En este contexto, parecería que toda expresión popular y toda articulación capaz de desafiar al poder hegemónico son devoradas por la lógica del capital y transformadas en producto de espectáculo o mercancía para el turismo, en una especie de antropofagia a la inversa que tritura al sujeto, escupe lo que no le sirve y utiliza lo demás para perpetuar su propio enriquecimiento. Así, las poblaciones excluidas y explotadas por la sociedad de consumo luchan hoy desesperadamente contra una invisibilidad creciente. Eso es aparente en las entrevistas y grabaciones realizadas por MV Bill y Celso Athayde. Aunque muchos de los niños y jóvenes hablan de la necesidad económica como la razón por la cual están en el narcotráfico, los diálogos revelan que con frecuencia otras razones, que tienen que ver con la invisibilidad social, son más importantes. El "salario" que la mayoría recibe para trabajar en "la firma" —el punto de venta de drogas— varía entre R$350 y R$500. Sin duda más que un salario mínimo, pero no lo suficiente para justificar una muerte prematura casi garantizada. Más que eso, o por lo menos al mismo nivel, la indignación y dolor ante la invisibilidad parece motivarlos a entrar al narcotráfico:

> **Halcón**: A los diez años un policía me dio una bofetada. Eso lo guardo hasta hoy en el pecho, en el corazón. Creó un rencor de él,

> que entonces empecé a entrar a esta vida que estoy ahora, la vida del crimen, el lado correcto de la vida incorrecta. [...]
> **Celso**: ¿Por qué estas en esta vida, aun sabiendo que sólo trae desventajas?
> **Halcón**: Es indignación. Es odio. Tristeza. Coraje. Guardo todo eso en el pecho. Sufrimiento. Varias cosas.

Cuando le preguntan a otro niño por qué le gusta andar con bandidos, responde:

> ¿Cómo por qué? Porque a mucha gente le gusta maltratar a los menores, ¿entiendes? Pero cuando empiezas a andar con los bandidos, cuando empiezas en la vida del crimen, todos se calman con los menores.

Otro niño, que al principio afirma que está en el narco por necesidad, confiesa después que en realidad está porque le gusta. Celso le pregunta: "¿Qué es el crimen para ti?". El niño responde: "Dinero en la bolsa y mujer".

Dice un joven en el documental, mientras camina por una callejuela cargando una AK-47:

> Tipo, nosotros no vivimos en la sociedad, porque nosotros vivimos en el cerro [favela], ¿me entiendes? Tipo, nosotros no somos nada.

En la sociedad de consumo, un arma en la mano y un tenis Nike en el pie tiene la capacidad de romper esa invisiblidad y transformar ese nada en algo, aunque sea por poco tiempo. La muerte prematura que casi inevitablemente acompaña a esa visibilidad —15 de los 16 entrevistados murieron durante la producción del documental— es un precio que esos niños parecen estar más que dispuestos a pagar. Por eso, romper los muros que mantienen a esos jóvenes invisibles es una cuestión de vida o muerte. El proyecto *Falcão* fue una tentativa en ese sentido.

Yo, tú, él, nosotros, ustedes…

La introducción al libro *Falcão – Meninos do Tráfico*, firmada por MV Bill y Celso Athayde, levanta varias cuestiones sobre la función tanto del libro como del documental, así como el público a quien se dirigen y el papel de los autores.

> *Falcão – Meninos do Tráfico* es el relato tras bambalinas de la producción de un documental sobre el universo de los niños que trabajan en el narcotráfico en diversas partes del país. […] Nuestro principal objetivo fue mostrar, sin cortes o ediciones espectaculares, el lado humano de estos jóvenes. […] No pretendemos formar su opinión sobre el tema. Este libro surge para ayudarte a reflexionar sobre la juventud que vive en situación de riesgo. Debe ser interpretado como puedas, de la forma que cada uno consiga."[76] (MV Bill, 2006, p. 9)

La escritura en primera persona plural dirigida a la segunda persona inmediatamente pide una respuesta a las preguntas: ¿Quién es "tú"? ¿Y quién es "nosotros"? De manera inmediata, "tú" es el lector y "nosotros", los autores del libro. Sin embargo, al final de la introducción la cuestión queda más clara:

> Sabemos de qué lado estamos, y sabemos exactamente el peso del martillo que se encuentra del otro lado, pues por él también fuimos martillados. Pero no importa el tiempo que necesitemos para ser comprendidos, para ser escuchados. Lo único que nos importa es que la lucha tiene que continuar. (Ibíd., p. 10-11)

Así los autores dejan claro que "nosotros" va mucho más allá de ellos mismos como individuos. Se trata de un "nosotros"

76 Las traducciones de los textos en esta sección, como las de todas las citas en portugués, son mías. En los casos donde me parece importante mantener el texto original, la traducción está en notas de pie de página.

colectivo que se posiciona de un lado del muro: del lado de los halcones, del lado de la favela, del lado del "pueblo". Y dejan claro también que el propósito del libro es llevar la voz "de aquí para allá", de la favela al asfalto, del pueblo (excluido, marginado, criminalizado) a las clases privilegiadas. Por otro lado, "tú" es también una entidad colectiva que abarca las clases media y alta, aquéllos que no entienden el mundo de las favelas, que lo temen y lo desprecian.

Sin embargo, cuando los autores escriben "La razón de este trabajo es la vida de esos jóvenes y, sin duda, nuestras vidas", tenemos la impresión de que hubo aquí un desplazamiento en el posicionamiento (Ibíd., p. 9). Al escribir "esos jóvenes", los autores parecen estar mirando ahora de afuera, pero no necesariamente del lado de la élite. "Nuestras vidas" parece referirse aquí a un "nosotros" mucho más amplio; los autores se subieron a algún lugar más allá de ambos lados y del propio muro y piensan ahora en un "nosotros" que corresponde a un "pueblo" en un sentido más amplio: el "pueblo brasileño", la sociedad como un todo.

En general, la producción cultural de MV Bill reconoce la situación en las favelas como un síntoma de un problema mucho más amplio que involucra a toda la sociedad, una enfermedad que afecta a Brasil como un todo, y cuya solución, si es que hay solución, involucra necesariamente a todos los sectores sociales. No se trata, por lo tanto, sólo de un llamado a las élites para obtener su comprensión y posibilitar así la visibilidad del subalterno, lo cual representaría un proyecto bastante limitado. Se trata de establecer un diálogo, de romper las barreras del odio y del miedo para comenzar así a buscar soluciones para la enfermedad de la desigualdad y la injusticia social. En ese proceso, él y Celso Athayde se reconocen como mediadores capaces de tener un pie acá y otro allá y de desplazarse de un lado a otro.

La intención de MV Bill[77] de fungir como mediador es evidente también en su obra musical, inclusive anterior a *Falcão*. La primera pista que introduce el CD *Traficando informação*, intitulada "Introdução", es un montaje que comienza y termina con breves trechos de *atabaques* (congas) y, en medio, la voz de MV Bill yuxtapuesta con ruidos de la favela: balas en la distancia, bombas, automóviles derrapando, un helicóptero sobrevolando, ladridos de perro, sirenas de policía, gritos de mujer y balas, más gritos ahogados, ladridos... Mientras eso, dice el rapero:

> MV Bill está en casa. Lo puedes creer. Vamos a hacer un largo viaje. No al infierno. Tampoco al paraíso. Sino un viaje a la vida dura, la vida simple, la vida triste de muchas personas que como nosotros viven al margen de la sociedad. Viven sin voz, arrinconadas y oprimidas. Vamos a hacer un largo viaje en una ciudad que sigue sufriendo, que sufre viviendo, que llora sonriendo y que sangra sin llanto. Que intenta cambiar el destino trazado para sus hijos. Un viaje de ida y vuelta a una ciudad llamada de Dios.

Este *tour* —este viaje "de ida y vuelta"— se dirige evidentemente a la clase media. MV Bill está en casa, tiene la autoridad para hablar. La segunda pista, llamada justamente "Traficando informação",[78] es el inicio del *tour*.

> Bienvenido a mi mundo siniestro, sepa cómo entrar
> Droga, policía, revólver no puede, sepa cómo evitar
> Si no cree lo que digo
> Venga a ver la muerte de cerca para comprobar
> Va a ver que la justicia aquí se hace a bala
> Su vida en la favela no vale nada

77 MV significa "mensajero de la verdad".

78 El título me hace pensar en las palabras de un colega, activista chicano, que dice que los activistas migrantes y chicanos en los Estados Unidos son (somos) "coyotes epistémicos".

Violencia, brutalidad policial, discriminación, racismo, falta de opciones para la juventud, falta de escuelas, drogas, embarazo infantil, balaceras, muerte: etnografía hip-hop de la realidad de la favela. Pero la etnografía se convierte también en autobiografía: "Encontré mi salvación en la cultura hip-hop". Las historias personales —el "malandro" que embaraza a su hermana y después la abandona, el borracho que golpea a su mujer y a sus hijos— aproximan la realidad de la favela para el "visitante" en este viaje musical. Sin embargo, como a la mitad de la música el posicionamiento se desplaza y las letras parecen dirigirse no sólo a quien viene de afuera, sino sobre todo a los propios moradores de la favela.

> Murió por causa de polvo[79], ve si puede
> Estaba bebiendo una cerveza en el *pagode*[80]
> Eso pasa porque aquí nadie ayuda a nadie
> Un negro no quiere ver a otro negro bien
> Eso es verdad, no es mentira, créelo
> Tienes que tener cuidado con las invitaciones
> Invitación a inhalar, invitación a fumar, invitación a robar
> Aquí nadie te invita a trabajar
> Mi raciocinio es raro para quien es carente
> MV Bill, sobreviviente
> De la guerra interna, dentro de la favela
> Sólo muere negro y blanco pobre, que es parte de ella
> El sistema hace que el pueblo luche contra el pueblo
> Pero en realidad nuestro enemigo es otro
> El enemigo usa traje y corbata
> Pero al contrario la gente aquí es quien se mata
> A través del alcohol, a través de la droga
> Destrucción en el punto de ventas, destrucción en el bar
> Haciendo justamente lo que el sistema quiere, saliendo a robar

79 Cocaína.

80 Tipo de samba.

¡Para ponerse un Nike en el pie!
Trampa para agarrar negros, agarra la onda
MV Bill traficando información.

Dos públicos para la música de MV Bill, dos objetivos. Perforar el muro, traficar información, llevar a la clase media en un tour de la realidad de la favela. Pero también traficar información hacia dentro de la favela, en el sentido inverso, apuntar los problemas estructurales, identificar el enemigo, buscar alternativas, dar un aviso: *se ligue na fita*! Entre los "turistas" en este viaje a Cidade de Deus se encuentran también los propios moradores de las favelas y las periferias, sobre todo la juventud.

En la introducción del libro *Falcão – Meninos do tráfico*, MV Bill y Celso Athayde escriben:

> Esos jóvenes tienen su propio lenguaje, sus propias leyes. Si realmente quieres entenderlos tendrás que hacer un esfuerzo tanto para comprender sus expresiones gramaticales como sus actitudes, y para eso cada uno de nosotros tiene que despojarse de todo el odio que nutrimos y de todo el miedo que desarrollamos a partir de él. Tenemos que renunciar a lo que nos enseñaron sobre el Bien y el Mal. Ese es probablemente el boleto más seguro para viajar en la cabina de esa comprensión, más cercana a una realidad que muchas veces hasta la propia favela desconoce. (MV Bill, 2006, p. 10)

La referencia al lenguaje no es casual. Como vimos, en las escuelas públicas los niños de las favelas y periferias aprenden desde temprano que aquello que ellos hablan en casa —lo que *todos* hablan en su mundo— está equivocado, a pesar de que aquello que es "correcto" es completamente inútil en su medio. Al mismo tiempo, el lenguaje popular, debido a la violencia y al miedo en las grandes ciudades, evoca desprecio o recelo en las clases media y alta. Por eso el llamado a dejar de lado las ideas aprendidas sobre el bien y el mal, el prejuicio, el odio y el miedo.

Pero el raciocinio va más allá. Para entender la realidad de la favela, es necesario entender su lenguaje, no sólo su contenido, sino su forma, pues ella refleja no sólo una manera de expresarse, sino una forma de comprender el mundo. Construir puentes sobre los muros requiere una comprensión lingüística mutua.

> Nuestro lenguaje es su lenguaje.
> Nuestra fe es su fe.
> Nuestro sueño es su sueño.
> Nuestra lucha es su lucha. (Ibíd., p. 10)

La ambigüedad de estas líneas es intraducible a muchas lenguas. "Su" (en portugués "*sua*" y "*seu*") aquí puede significar "de él/ella", "de ellos/ellas", "de usted/tuya" o "de ustedes". ("Nuestro lenguaje es el lenguaje de ellos" o "Nuestro lenguaje es el lenguaje de ustedes".) Debido a las posiciones resbaladizas del "nosotros", esas cuatro simples líneas tienen una multiplicidad de significados. Pueden significar simplemente que los autores se identifican con los jóvenes ("nuestra lucha es la lucha de ellos"). Pero también pueden significar "Nosotros, los excluidos de Brasil, compartimos una misma lengua, fe, sueños, luchas con ustedes, la clase media, a pesar de nuestras diferencias". En este caso, se trataría de una invitación a traspasar los muros de la incomprensión. O: "Nosotros, el Pueblo Brasileño, compartimos una lengua/fe/sueños/lucha con los excluidos de las favelas". O sea, una denuncia de la marginación del pueblo que es parte del Pueblo Brasileño y que, sin embargo, es violentamente excluido.

Esta ambigüedad es intencional y sirve como mecanismo de mediación, a pesar de las afirmaciones que parecerían fijar a los autores de un lado u otro del muro ("Sabemos de qué lado estamos"). Estas afirmaciones son parte de una estrategia discursiva diseñada para legitimar a los autores como miembros de las favelas y, por lo tanto, capaces de hablar en nombre de esa población, por un lado, y como conocedores del lenguaje y los concep-

tos de las clases privilegiadas, por otro, y por lo tanto aptos para establecer ese diálogo.

Por ejemplo, en la introducción los autores utilizan el término "juventud que vive en situación de riesgo" para referirse a los "niños del narcotráfico". El término es el más reciente desarrollo de una larga trayectoria de designaciones para referirse a niños y adolescentes pobres, marginados, casi siempre negros o mulatos, de diversas formas excluidos de los derechos considerados universales de los niños. *Moleque*, *pivete*, menores, niños de la calle… cada uno de esos términos refleja prejuicios e ideologías de diferentes épocas y todos, sin excepción, resultaron en formas de estigmatización y con frecuencia criminalización de los niños pobres. El término "en situación de riesgo" proviene de los campos de la sociología y la antropología y es una tentativa más de neutralizar la estigmatización contenida en el lenguaje. Aun así, no deja de ser problemático y estigmatizador: dadas las condiciones de vida en las periferias y favelas, todo niño pobre puede considerarse un "niño en situación de riesgo". Pero lo importante aquí es la utilización por MV Bill y Celso Athayde de un término que no es oriundo del mundo de la favela —que de hecho no tiene ningún sentido para quien vive en ese mundo—, pero que refleja no sólo un conocimiento del lenguaje etnográfico y sociológico sino, sobre todo, un diálogo con los discursos académicos y, en especial, con el universo de las ONGs.

El lenguaje utilizado en las narraciones también es revelador. Hay una gran fluidez entre la jerga de las favelas y un lenguaje más formal, un juego resbaladizo en el que los narradores se colocan de un lado o de otro. Esto contrasta con los diálogos —y con las letras de las músicas de MV Bill—, dejando claro que el lenguaje híbrido es un mecanismo de comunicación que permite atravesar fronteras y conectar ambos mundos:

> *Tipo assim, eles vai usar se eles quiser, porque nós não tá ali pra dar nada a eles não. Eles vai e pede, pô, deixa nós dar um dois aí… Nós vai e rola o baseado na mão deles. Tá fumando não é porque*

nós quer não, tá fumando é porque eles quer, maluco. Tá se viciando porque eles mesmo quer.[81] (MV Bill, 2006, p. 140)

En el libro, los diálogos son una transcripción de la oralidad al papel. Abreviaciones ("*tá*" en vez de "*está*"), términos propios del narcotráfico ("*dar um dois*", que significa fumar mariguana), falta de concordancia de singular/plural ("*eles vai usar*"), etc.

Algunas frases son difíciles de entender aun en el contexto para quien no es de la periferia: "*Véio, faz o teu, se liga nisso não, cai prali ó!*"[82] En este caso, Celso Athayde, que escribe la escena, interviene para explicar sutilmente: "Era la prima insensible aconsejándome que me fuera al lado contrario del pleito" (MV Bill, 2006, p. 98). Un pleito acaba de suceder entre dos adolescentes consumidores de *merla*[83] y uno de ellos asesina al otro a cuchilladas, frente al autor. El lenguaje casual, irónico y condescendiente de la prima hace esta escena aún más brutal.

En el documental, editado por la TV Globo, las voces de los niños y adolescentes están subtituladas. Aunque esto facilita la comprensión, es dudoso que sea realmente necesario. A fin de cuentas, el público brasileño, inclusive aquéllos que nunca tuvieron contacto con las favelas, tienen alguna familiaridad con el lenguaje a través de los medios de comunicación y de películas como *Ciudad de Dios*. El propósito de los subtítulos tiene más que ver con la intención de acentuar el carácter *exótico* de esas voces. Además, los "traductores" de la Globo se sintieron obligados a poner las expresiones "incorrectas" entre comillas y explicaciones en paréntesis. Veamos, por ejemplo, la "traducción" en los subtítulos de las palabras de un halcón:

---

81 *Tipo así, ellos usan si ellos quieren, porque nosotros no estamos para darles nada. Ellos van y piden, po, déjanos fumar uno ahí… Nosotros les ponemos el churro en la mano. Están fumando no es porque nosotros queremos, están fumando porque ellos quieren, loco. Se están viciando porque ellos mismos quieren.*

82 Literalmente: "Viejo, haz lo tuyo, no te conectes en eso, cae p'allá, oh".

83 Derivado de la cocaína, altamente adictivo y dañino.

> É o seguinte, irmão. Eu "tô" aqui pra tudo. Pro que der e vier. Pode vir alemão (inimigo), pode vir o que for, nós "vai" cair pra dentro. Nós "tem" que proteger os "moradô", nosso morro. Tipo assim, o que nós "pode" fazer nós "faz" pro "moradô" aí também. Ajuda num gás...[84]

Esa sutil intervención es uno de los mecanismos que, como veremos abajo, la TV Globo usó para distanciar al público de las escenas, para exotizarlas, para transformarlas en *espectáculo*. Las comillas sirven como señales de contextualización gráfica que fijan al público de clase media en su propio contexto, encuadrando las enunciaciones como pertenecientes a un "otro" exótico.

En el libro, los autores intentan hacer exactamente lo contrario: atraer, familiarizando lo desconocido. Aunque las voces de los jóvenes son fieles a la jerga de la favela y del narco, las voces de los narradores de desplazan de un lado a otro.

"*Eu tava no boteco trocando idéia com meus manos*"[85], empieza la crónica de MV Bill (2006, p. 103) del día en que fue detenido por la policía al filmar el narcotráfico en una favela de Brasilia. Podría haber escrito: "*Eu estava no boteco conversando com meus amigos*"[86], pero *trocar idéia* sin duda no es lo mismo que *conversar* (*trocar idéia* es algo más íntimo, algo que nos transporta a las formas de comunicación propias de la periferia) y mucho menos *mano* es lo mismo que *amigo* (*mano* es hermano, compañero, carnal, miembro del mundo de la favela/periferia y por eso mismo sujeto de una complicidad muy particular). Las palabras denotan la multiplicidad de sentidos de la convivencia en la periferia, y la frase inserta al lector en la poética del vernáculo popular, volviendo la escena pal-

84 *Es así, hermano. Yo "tó" aquí pa todo. Pa lo que venga. Puede venir alemán (enemigo), puede venir lo que sea, nosotros "va" caer pa dentro. Nosotros "tiene" que proteger los "moradó", nuestro cerro. Tipo así, lo que nosotros "puede" hacer nosotros "hace" por el "moradó" ahí también. Ayuda con el gas...*

85 Literalmente: "Yo estaba en el bar cambiando idea con mis compas".

86 "Yo estaba en el bar conversando con mis amigos".

pable y otorgando legitimidad al narrador como miembro de la comunidad. Una vez establecido todo esto, MV Bill pasa a un lenguaje híbrido más convencional, manteniendo las reglas básicas de la gramática, poco observadas en la oralidad, y usando jergas ocasionales que, en vez de parecer artificiales, resuenan con su raciocinio en ese contexto. Sin embargo, el autor termina la historia con un portugués muy "correcto". El último párrafo describe sus sentimientos al verse encerrado en la patrulla y narra cómo, al regresar a Río de Janeiro, liberó a su pajarito. "Pude sentir en la piel el valor de la libertad y el terror de una prisión", explica (Ibíd., p. 107). Esta reflexión es sin duda una tentativa de aproximar la realidad de la prisión a una clase media que, con frecuencia, exige leyes más severas y sentencias más largas para infractores menores. Para que tenga efecto, MV Bill lo hace en un lenguaje con el cual la clase media se puede identificar.

Un tema presente en todos los materiales del proyecto *Falcão* y en la cobertura mediática de los mismos, así como en las opiniones y reacciones del público expresadas en blogs y conversaciones, es la dicotomía entre lo *real* y lo *artificial*. Como veremos abajo, el programa *Fantástico, O Show da Vida*, uno de los más populares en la televisión brasileña, espectaculariza lo que supuestamente son "noticias" del "mundo real" y las presenta de una forma "fantástica" y sensacionalista. Fue a través de dicho vehículo que la sociedad brasileña recibió la supuesta "descarga de realidad sin precedentes". La contradicción es más que evidente, y este juego entre espectáculo y realidad, entre lo real y el artificio, se manifiesta una y otra vez de formas complejas.

"Nuestro principal objetivo fue mostrar, *sin cortes o ediciones espectaculares*, el lado humano de estos jóvenes",[87] dice la introducción al libro *Falcão – Meninos do tráfico* (Ibíd., p.

87 El énfasis es mío.

9). La segunda pista del CD *Falcão*, intitulada "O bagulho é doido",[88] empieza así:

> Sin cortes
> Prende la grabadora y apaga el reflector
> Si quieres oírme, permanece en el lugar
> Verdades y mentiras, tengo muchas que contar

Después de esta introducción, la música pasa a una descripción lacerante de la vida como halcón. Pero esta introducción planta la semilla de la ambigüedad. "Sin cortes"… y sin embargo no es secreto que más de 90 horas de grabación fueron transformadas en 50 minutos en los estudios de la TV Globo… presumiblemente después de algunos cortes. Así, el discurso de MV Bill reproduce el de la TV Globo y de los medios en general sobre la *realidad* de las escenas. En cambio, el CD deja ver que las cosas no son tan sencillas, y que el entendimiento del otro es sólo una aproximación. Para entender a estos niños y jóvenes, tendríamos que oírlos "sin cortes", lo que obviamente es imposible. Y aunque lo hiciéramos, ellos tendrían muchas "verdades y mentiras que contar". Sutilmente, MV Bill nos dice que hechos y ficción, realidad y espectáculo, no son categorías fijas y fácilmente identificables.

Al mismo tiempo, los autores criticaron la espectacularización del documental y en general el mundo virtual desprovisto de valores creado por la Rede Globo en Brasil. En el libro, Celso Athayde empieza así su narración de una de las entrevistas en un punto de venta de drogas:

> Eran cuatro piezas de cocaína en la báscula, 11.885 kilos de *bagulho*. El loco pesando las piezas y, al fondo, la llamada de estreno de esa novela Esperanza. Y ese loco de la Globo, con aquel vo-

88 "El *bagulho* es loco". *Bagulho* significa mariguana o droga en general, pero metafóricamente puede referirse a conceptos más amplios: el narcotráfico o inclusive la vida. La frase fue dicha por uno de los niños entrevistados en el documental, al hablar de la facilidad con que se muere en el narco. Dos semanas después, fue asesinado.

> zarrón, mandaba: "Este lunes, estreno... 'viiida, míiiiaaa, esperanza'...". Mientras, aquí *en la realidad nuda y cruda de la favela*, cuando miré de nuevo al piso, ya eran siete piezas.[89] (Ibíd., p. 65)

En entrevistas y testimonios en los medios, los autores del libro y del documental dejaron claro que ellos consideraban la asociación con la televisora sólo una oportunidad estratégica, sin iludirse sobre la naturaleza de la empresa. En entrevista a *Carta Maior*, Athayde explicó:

> La Globo tiene sus intereses y nosotros los nuestros. No estamos usando ese espacio por ingenuos. No hay favor. Hay interés. Para mí es un espacio que será usado en una lógica que me sirve. El documental podrá ser visto por 135 millones de telespectadores. (Breve, 2006b)

Sin embargo, los autores tienen también conciencia del carácter escenográfico de la obra y de su impacto como tal.

"*Falcão* [...] es el relato tras bambalinas de la producción de un documental...", dice la introducción del libro (MV Bill, 2006, p. 9). La referencia al mundo del espectáculo no puede pasar desapercibida, sobre todo considerando que el libro no es, en realidad, un relato tras bambalinas. Es una obra híbrida mucho más compleja —y más interesante que sólo un "relato tras bambalinas"—, con narraciones autobiográficas que no tienen nada que ver con la producción del documental, comentarios sociales y culturales, entrevistas enteras, así como narraciones sobre el proceso de grabación. Llamar el libro "relato tras bambalinas", por lo tanto, entra en la lógica del mercado y de la espectacularización. De hecho, es así que los libros del proyecto Falcão fueron promovidos por los medios, con evidente éxito mercadológico.

89 El énfasis es mío.

El show de la vida

> El simulacro no es lo que oculta la verdad. Es la verdad la que oculta que no hay verdad. El simulacro es verdadero.
>
> *Eclesiastés*[90] (Baudrillard, 1991, p. 7)

Escribiendo a mediados de la década de 1990, Jean Baudrillard describe, en *Simulacro y simulación*, un mundo en el que la *realidad* es substituida —o, de hecho, *precedida*— por el *simulacro*. El análisis de Baudrillard invierte los términos de la discusión sobre la representación. No se trata ya de determinar hasta qué punto la representación refleja la realidad, sino de reconocer que la representación *precede* a la realidad; esto es, que la representación construye la realidad. "El territorio ya no precede al mapa, ni lo sobrevive. De aquí en adelante, es el mapa el que precede al territorio, es el mapa el que engendra el territorio" (Baudrillard, 1991, p. 8).

Es interesante notar que el documental *Falcão*, esa "descarga de realidad sin precedentes", ese "golpe en el estómago de la sociedad brasileña", esa "panorámica del Brasil real, del Brasil que no pasa en la telenovela de las ocho"[91], haya sido transmitido justamente en el programa *Fantástico, O Show da Vida*. Despreocupado con disfrazar las contradicciones de la Rede Globo y de la cultura mediática brasileña, el programa *Fantástico* tiene formato de revista y cubre "noticias" de la "vida real" de forma espectacular. Divulgar la "realidad" en un programa que se llama *Fantástico, O Show da Vida* es, por decirlo de alguna forma, una extraordinaria ironía. Según el *Dicionário Aurélio* de portugués, "fantástico" significa: "sólo existente en

90 El epígrafe citado por Baudrillard es apócrifo y no aparece en *Eclesiastés*. La traducción de la cita es mía.

91 Guti Fraga, director y fundador del grupo Nós do Morro (en la contracubierta del libro *Falcão – Meninos do Tráfico*).

la fantasía o imaginación; caprichoso, extravagante; increíble, extraordinario, prodigioso; falso, simulado, inventado, ficticio".

La espectacularización de la realidad ha sido siempre un aspecto fundamental de la Rede Globo. Las Organizaciones Globo surgieron justamente al inicio de la dictadura militar en los años sesenta, y a lo largo de su historia la Rede Globo ha influenciado de forma decisiva la política del país. Por lo tanto, esta espectacularización no es casual, y hay en ella un componente muy nítido de *despolitización* intencional. Caio Navarro de Toledo, profesor de Ciencias Políticas de la Universidad Estatal de Campinas (Unicamp), escribe:

> Roberto Marinho construyó su imperio de comunicación durante el régimen militar. A partir de un acuerdo con el grupo estadounidense Time-Life —que en 1965 inyectó millones de dólares a las Organizaciones Globo—, sus empresas prosperaron y se consolidaron; durante más de dos décadas, la Rede Globo fue el mayor y más eficiente sustentáculo político e ideológico de la dictadura militar instaurada con el derrocamiento del gobierno constitucional de João Goulart. (Toledo, 2003)

Por lo tanto es posible pensar la Rede Globo como elemento fundamental en la construcción del *simulacro*, según la concepción de Baudrillard. El programa *Fantástico*, en particular, es un espacio despolitizador por excelencia. Su programación, que como dijimos arriba simula ser una representación de la realidad brasileña, asume no sólo una postura en teoría neutra políticamente, sino de hecho demuestra un *vaciamiento* de la dimensión política. Y esa despolitización pasa justamente por la espectacularización: la vida es un *show*.

Es por este medio que, paradójicamente, MV Bill y Celso Athayde deciden llevar a los brasileños de todas las clases sociales las imágenes y las voces de los excluidos y marginados, los niños del narco. Aparentemente, no lo hacen de manera ingenua. En el propio libro, MV Bill (2006, p. 207-208) relata un

historial de relaciones previas con la Rede Globo bastante problemáticas:

> Es posible que, mientras lees esto, yo esté escondido de la policía, como en 2000, cuando presenté en Cidade de Deus el videoclip *Soldado do morro*. ¿Sabes qué? Fue una tremenda bajeza del reportero de la Globo, un blanco alto, almidonadito. Recibimos al tipo con la mayor humildad y respeto. Era una fiesta de Nochebuena. Había por lo menos 20 mil personas, todas divirtiéndose, recibiendo regalos y viendo el show histórico para la favela. Esa noche, tocaron Dudu Nobre, Caetano Veloso, Cidade Negra y Djavan. Al final, presenté el video *Soldado do morro*, que contenía imágenes captadas en nuestros viajes por Brasil.
>
> El reportero de la Globo filmó cobardemente, o hasta profesionalmente, la pantalla, y la mañana siguiente yo era el tipo más buscado del país. Las únicas imágenes que fueron al aire fueron las de las armas. Cortaron las sonrisas de los niños, no dieron una nota siquiera de la fiesta, de la importancia política del proyecto.
>
> La policía, por su vez, hizo su papel. Se limitó a tratar de arrestar al tipo que la Globo dijo que no servía. Si no lo dijo, lo indujo e insistió durante la programación. Allí pude ver la fuerza de los medios, cuánto me sofocaban. La ley no castiga por convicción, sino se guía por el calor de los medios. Son ellos quienes dictan las reglas de quién deberá ser preso.

Los medios dictan las reglas y la ley obedece. El mapa precede al territorio. El simulacro precede a la realidad. MV Bill y Celso Athayde dejaron claro en la época que no creían que la Globo había cambiado. "La Globo tiene sus intereses y nosotros los nuestros." Tener acceso a 135 millones de telespectadores… ese fue el objetivo del acercamiento con la televisora. Subvertir el sistema desde adentro.

Falcão se transmitió en el *Fantástico* con una breve introducción en la cual la presentadora intercambia algunas palabras

con MV Bill. Después, se presentó la mitad del documental, seguido de comerciales y otra breve conversación. Al final de la segunda mitad, un segundo presentador introdujo el siguiente segmento, en el cual un número de *experts* interpretaron lo que fue visto. Esta estructura y estas intervenciones sirvieron para despolitizar el documental, creando marcos interpretativos, disminuyendo su potencial subversivo y promoviendo un discurso completamente distinto del de MV Bill.

Desde el inicio de la transmisión la problemática quedó en evidencia. La presentadora escogida por la TV Globo fue Glória Maria. Mujer negra, ella es símbolo vivo del mito de la "democracia racial" de la que tanto se habla en Brasil. Sin embargo, el cabello alisado, las ropas elegantes, los tacones altos, el maquillaje, la forma de actuar y de hablar son marcas evidentes de la *asimilación* de la negritud al estándar hegemónico. Glória Maria, aunque negra ("casi negra casi blanca de tan Globo", ¿diría Caetano Veloso?), es la antítesis de la favela y de la propia negritud. En la pantalla, el contraste con MV Bill no puede ser más chocante. Con la entonación sensacionalista típica del *Fantástico*, la presentadora abre el *show*:

> Durante seis años el cantor de rap MV Bill y el productor Celso Athayde recorrieron comunidades pobres en todo el país, y registraron, en noventa horas de cinta, la rutina *día y noche* de esos jóvenes *sin futuro*.[92]

Sin futuro. Una declaración sin ninguna ambigüedad, definitiva. El documental muestra sin duda las pocas expectativas de vida de los jóvenes envueltos en el narco —15 de los 16 entrevistados murieron durante la producción, y el otro estaba preso en el momento de la transmisión—, pero muestra mucho más. Las múltiples dimensiones desarrolladas en el video, en los libros y en las músicas de MV Bill desaparecen en la unidimensionalidad

92 El énfasis corresponde al énfasis oral de la presentadora.

del discurso homogeneizador de la presentadora. No son sólo las palabras las que limitan el discurso —de hecho, fue el propio MV Bill quien plantó la posibilidad de esa lectura al utilizar la frase "sin futuro" en el libro y en la música "Falcão"—. Es, sobre todo, la forma de expresarlas. El énfasis en "día y noche" resuena con el programa más popular de la televisión brasileña: *Big Brother Brasil*, un *reality show* en el que un grupo de personas es filmado "día y noche" en una casa, donde permanecen hasta tres meses. De nuevo esta curiosa obsesión con la realidad en un mundo virtual. El escenario altamente artificial del *Big Brother* supuestamente presenta la realidad, llevando a nuestra sala la intimidad "nuda y cruda" de otras personas —una manifestación altamente patológica de voyerismo contemporáneo—. La referencia al *Big Brother*, un programa que la gran mayoría de los telespectadores del *Fantástico* sin duda conoce, encuadra las escenas que están por venir en el contexto de un *reality show*: espectacular e inofensivo. Al mismo tiempo, el énfasis en "sin futuro", con una mirada de profunda —y visiblemente artificial— preocupación, despierta los mismos sentimientos paternalistas con los que el Estado y la sociedad tratan los problemas de la pobreza, la marginación y la delincuencia. Ambas referencias alejan la mirada de las clases privilegiadas de sí mismas como corresponsables de la problemática social. O sea, refuerzan el *trompe l'oeil* del autoengaño.

El contraste entre ese discurso y el del propio MV Bill es chocante, y demuestra la tensión entre las formas y objetivos: dos mediadores disputando el espacio de la interpretación por medio de discursos desencontrados. Dice MV Bill:

> Yo vivo cerca de esa realidad, vivo en medio de ella. Y siempre vi esa realidad siendo analizada por antropólogos, sociólogos, especialistas en el área de seguridad, que no viven esa realidad. La idea es permitir que el país haga una gran reflexión bajo un nuevo punto de vista, una nueva mirada, que es la visión de los jóvenes

> que siempre son colocados como los grandes culpables de toda esa tragedia.

Y de nuevo, Glória Maria:

> Bien, entonces, ¡es hora! Vamos a ver las imágenes y los testimonios producidos por la Central Única de las Favelas y editadas por el equipo del *Fantástico*, a partir de *todo* el material grabado por MV Bill y Celso Athayde. ¡Está empezando... *Falcão – Meninos do Tráfico*!

No sabemos cuánto de la edición fue decidida por MV Bill y Celso Athayde y cuánto por el *Fantástico*, ni cómo fue el proceso, y sin duda no conocemos el material que fue excluido. Sabemos, por lo menos, que las escenas más violentas —traficantes matando a un delator, rompiéndole las piernas y quemándolo— no fueron transmitidas, aunque la razón de esto probablemente tenga que ver con las implicaciones judiciales, sobre todo considerando el historial previo de criminalización del trabajo de MV Bill. Sin embargo, es importante destacar el número muy limitado de escenas que apuntan a las propias clases medias como participantes y corresponsables del problema. Como vimos, esa temática está muy presente en la producción musical de MV Bill, y su ausencia en el video no deja de sorprender. Con excepción de algunos comentarios del propio MV Bill y de algunos testimonios de los niños, está ausente de la narrativa la violencia de la discriminación, de la imposición de valores de consumo por los medios en un contexto de tan profunda desigualdad, de la criminalización de toda la población de las favelas y periferias, inclusive de aquéllos que no tienen nada que ver con el narco o el crimen, de las leyes y la tergiversada aplicación de las mismas, de la imposición de un sistema de valores de trabajo y responsabilidad, cuando ni hay empleos dignos ni los dueños del poder actúan de acuerdo a esos mismos valores. Todas esas formas de violencia, mínimamente presentes en el documental, serían ca-

paces, ellas sí, de constituir un "golpe en el estómago" de la sociedad —y de estropearle los *ratings* a la TV Globo—.

Dice MV Bill: "No quisiera que este material se volviera [...] simplemente un gran espectáculo". Sin embargo, la mediación del *Fantástico* opera en el sentido de despolitizar la obra por medio, justamente, de la espectacularización. Aún más que las intervenciones de los presentadores, las entrevistas al final del documental encajan la interpretación de las escenas en una visión sumamente limitada. "Y entonces... ¿cómo cambiar esa realidad? En unos momentos, el *Fantástico* abre el debate con la opinión de quien quedó pasmado con *Falcão, Meninos do tráfico*", anuncia Glória Maria, y Zeca Camargo retoma: "Exhibimos el documental a algunas personas acostumbradas a tener una mirada *aguzada* sobre la realidad brasileña. ¿Cuál fue el impacto que el documental les provocó?" Los presentadores del *Fantástico* dejan claro así que lo que fue visto no es capaz de hablar por sí mismo, y que para ser entendido es necesaria la interpretación de personalidades de clase media, blancos, "ilustrados". MV Bill y Celso Athayde presentaron un problema; los *experts* presentan la solución. MV Bill repite una y otra vez, tanto en el estudio con Glória Maria como en comentarios en las favelas y en el documental, que él no tiene la solución, que la solución implica una "profunda reflexión" por parte de todos los sectores de la sociedad brasileña para repensar el sistema entero de valores que ha moldado a la nación, sobre todo en las últimas décadas de capitalismo neoliberal. Con esta intervención, los presentadores de la TV Globo descartan todo eso y proponen soluciones sencillas sugeridas por un puñado de "especialistas". Le quitan el habla al subalterno y se la entregan a los *experts*, a los mediadores de la élite con mirada "aguzada", capaces de desvendar el significado oculto de esas hablas incomprensibles. Y las personas "con mirada aguzada", en este caso, son dos escritores de telenovelas de la TV Globo, una actriz, también de la TV Globo, el escritor Fernando Veríssimo y el cineasta Cacá Diegues. Dice Manuel Carlos, autor de telenovelas:

> ¡Vi algunas de las escenas más impactantes que he visto en mi vida! Una realidad sumamente cruel, sin ningún retoque, de la cual yo no sabía…[93]

Dos observaciones saltan a la vista inmediatamente. "Sin ningún retoque", dice Manuel Carlos, destacando el carácter real del documental y negando, así, su espectacularización, sin darse cuenta de la contradicción de que, si se tratara de una realidad para él desconocida, como afirma, no tendría cómo saber si la representación corresponde a la realidad. Al mismo tiempo, es difícil creer que se trate realmente de una realidad de la cual él "no sabía", sobre todo tratándose, como dice Zeca Camargo, de alguien "acostumbrado a tener una mirada aguzada sobre la realidad brasileña". Es como si la extraordinaria atención que la problemática de las favelas ha recibido en los medios, en el cine, en la literatura, en la academia y en los discursos oficiales en la última década hubiera pasado enteramente desapercibida, revelándose sólo ahora, por medio del descubrimiento sin precedentes hecho por el Fantástico. Espectacularización y negación del espectáculo, en menos de quince segundos.

"La importancia de ver este documental es la de rescatar la humanidad que hay dentro de nosotros, aunque sea por el shock, aunque sea con un golpe en el estómago", dice la actriz Camila Pitanga, con expresión afligida.

Pero el discurso más insidioso, el que más limita la interpretación y el que más tiempo recibe —en contraste, las intervenciones del escritor Fernando Veríssimo y del director Cacá Diegues se reducen a unas cuantas frases— es el de la escritora de telenovelas Glória Perez.

> Lo que queda muy destacado es el *absoluto* abandono en que vive esa población. Es un gueto, una *tierra de nadie*.

93 La traducción de ésta y las demás intervenciones son mías.

La compleja problemática que al final del documental MV Bill insiste en dejar en abierto, resaltando que no es posible identificar una única fuente del problema, queda reducida, en las palabras de Glória Perez, a la cuestión del *abandono*. Como vimos en el capítulo anterior, el discurso del abandono no es nuevo. Se origina en el siglo XIX, en particular en la escuela italiana de criminología de Ferri y Lombroso, que mucho influyó en las políticas sobre niños y adolescentes en Brasil (Rizzini, 2002, p. 171). Según las teorías de determinismo social y racial de la época, las clases bajas, los negros y los indios tienen una tendencia natural al crimen. El papel del Estado, por lo tanto, es realizar las acciones necesarias para mantener a dichas tendencias bajo control, con una combinación de represión y programas como reformatorios para niños y jóvenes delincuentes, abandonados y "moralmente abandonados". Puesto que el "abandono moral" es una noción tan arbitrariamente definible, ésta abrió las puertas, en el siglo XIX y buena parte del XX, a la aplicación de medidas represivas y "correctivas" de forma igualmente arbitraria contra las poblaciones pobres en general. Hoy, en el contexto de la explosión demográfica y del crecimiento descontrolado de las periferias urbanas y favelas, investigadores militares de los Estados Unidos retoman la noción del abandono, ahora como un asunto de seguridad geopolítica, profundizando así la criminalización de la infancia y la juventud pobre. El investigador Geoffrey Demarest, de Fort Leavenworth —el "centro intelectual" del ejército estadounidense—, escribió en 1995 un importante artículo en el ámbito militar sobre el peligro de las favelas.

> […] Demarest añade que "las fuerzas de seguridad deben responder al fenómeno sociológico de las poblaciones excluidas". Se muestra particularmente preocupado con "la psicología del niño abandonado", pues cree —como muchos defensores de la teoría del crimen por la "expansión de la juventud"— que los niños de

> las favelas son el arma secreta de las fuerzas contra el Estado.[94] (Davis, 2007, p. 205)

Cuando Glória Perez habla de las favelas como una "tierra de nadie", parece concluir que sólo se puede transformar en "tierra de alguien" por medio de la acción civilizadora del Estado. Lo que se le olvida decir es que el Estado sí está presente, como demostrado en el documental, en la forma del ejercicio brutalmente represivo de las fuerzas policiales corruptas, que no sólo no combaten la violencia y el narcotráfico, sino generan violencia y alimentan —e inclusive sustentan— el narco. La multiplicidad de cuestiones levantadas por el documental, que apunta a una enfermedad sistémica, se reduce al abandono por el Estado, con todas las implicaciones ocultas de dicha noción en el sentido de criminalizar a la juventud pobre. Perez continúa:

> Es muy difícil para una familia criar un hijo diciendo que el crimen no es ventajoso, cuando el Estado demuestra todos los días, a través de la benevolencia de las leyes, a través de cosas de ese género, que el crimen sí es ventajoso.

¿La solución al abandono por el Estado? Leyes más duras. ¡Garrotes y rejas para los marginales! Y la clase media concuerda sonriente, se lava las manos y se va a ver la telenovela de las ocho... *¡Explota corazón!*

¿Podemos concluir que el documental fracasó en su intento por rajar los muros que dividen a la sociedad? ¿Que el intento de mediación, al ser a su vez mediado y transformado en espectáculo por la TV Globo, lo dejó más lejos aún de la conciencia de las clases medias? Parcialmente, quizás. Pero es también posible decir que esa mediación, y sobre todo la intervención de las élites de la Rede Globo entrevistadas al final del programa, permitieron que observadores cuidadosos comprendieran lo que

94 La traducción es mía.

el propio documental no logró hacer. Si el documental no quiso mostrar los otros tipos de violencia que las poblaciones de las favelas sufren en Brasil, las intervenciones de los entrevistados lograron hacerlas visibles con extraordinaria elocuencia. Por más que MV Bill y Celso Athayde hayan evitado apuntar "culpables" en esa guerra social vivida en Brasil, los propios experts de la TV Globo se apuntaron a sí mismos, y a los valores que ellas y ellos representan, como corresponsables fundamentales por la problemática de la exclusión y la violencia social.

O bagulho é doido

En un artículo sobre la presentación del libro y la proyección del documental en la boutique "hiperchic" paulistana Daslu, DJ Roger cuenta:

> El cuestionamiento sobre el carácter y enfoque del video hizo que Bill respondiera: "Estoy convencido de que ese video es necesario para imponer un debate". Y Aliado: "El documental no pretende mostrar solución, si no, no es documental. ¿Quieren saber lo que Bill piensa al respecto? Eso no está en el video, pero se encuentra en las músicas de Bill. Si el documental fuera igual a un rap, sería una novela; y si el rap fuera sólo documental, perdería su función". (DJ Roger, 2006)

Si tanto por una cuestión estética como, suponemos, por el hecho de haber tenido que lidiar con el encuadramiento de la TV Globo, MV Bill no pudo o no quiso dar directamente su opinión, el CD *Falcão* hace de hecho lo que tanto se dijo sobre el documental: dar un golpe en el estómago de la clase media. En la segunda pista del CD, "O bagulho é doido", se dirige "sin cortes" a los que considera responsables por la violencia y la desesperación de la favela. Para acentuar la crítica, inserta en la pista una mezcla creativa, violenta y dolorosa de los testimonios de los halcones, proveniente de las grabaciones del documental.

Sin cortes
Prende la grabadora y apaga el reflector
Si quieres oírme, permanece en el lugar
Verdades y mentiras, tengo muchas que contar
Locura
Hoguera cada noche para calentar
La oscuridad de la madrugada que envuelve mi vivir[95]

Se acabó el tono conciliador, la amable invitación para hacer un *tour*. ¿Quieres ver cómo es esto? Entonces aguanta, que la cosa no es fácil.

No soy tú…
Tampoco sé si me gustaría serlo
Quedarme trepado en el muro
Escondiéndome del agujero
No me falta orgullo

Ni somos los pobrecitos, ni necesitamos tu mirada caritativa y ni siquiera nos gustaría ser como tú, que consumes droga, haces funcionar la terrible maquinaria del narcotráfico, vives en la hipocresía de alimentar el sistema y condenar al "*favelado*".

El mercado está montado, puedes venir a comprar
Yo vendo una tragedia
Cobro de los comedias
Mira qué ironía
Qué contradicción
El rico me odia y financia mi munición
Que estudia facultad
Trabaja en oficina
Me mira como si yo fuera rata de laboratorio
Imaginen ustedes

95 Las traducciones de todas las letras son mías.

Si yo hiciera las leyes
El juego sería al revés
Tú serías el bandido
Serías el viciado, corruptor de menor
Mi sueño se deshace como el viento se lleva el polvo
Tu vicio es lo que me mata
Tu vicio me sustenta
Antes de abrir la boca para hablar demasiado
No olvides
Mi mundo eres tú quien lo hace

Ninguna ambigüedad aquí sobre los responsables del problema. MV Bill describe, de forma visceral, la violencia no sólo física sino sistémica que sufren los jóvenes del narco:

¿Quién soy yo?
Yo no sé
Ya morí
Ya maté
Varias veces rodé
Tuve chance y escapé
¿Qué sigue?
Yo no sé
Tal vez nadie sepa
Pienso en el mañana y siento mucha rabia
RELAJA…

Es mucha injuria en esta vida…
¡Ah, soñar! En esta vida no se puede soñar…
[dice la voz de un niño, tomada de las grabaciones]

Mañana no sé ni si voy a estar aquí
[dice otro niño en otro momento]

Va a ser ganancia si paso de 18
Después del anochecer el bagulho es loco

Tengo una hermana de 5 anos... de 6 anos... me pongo a pensar, si me muero así, mano... mi hermanita va estar cómo... ¡triste!
[dice el niño]

El dedo acusador de MV Bill se dirige también a la policía y al sistema judicial, a los medios —incluyendo a la TV Globo— y hasta a los activistas de clase media y sus caminatas por la paz:

Si los hombres[96] llegaran
Y a los dos nos llevaran
Sólo el dinero haría que yo no firmara
¿Para ti?
'Ta tranquilo
Ni te preocupas
Sabes que va a caer
Sobre mí la culpa
Me llevan a la cárcel
Me transforman en preso
Tú vas a una clínica a tomar medicamento
Yo soy destaque en el cartel que anuncia la revista *Veja*!
Big Brother
De la vida de ilusión
Tu papá te da dinero
Tú vienes e inviertes
En el futuro de la nación
Compras polvo de mi mano
Después me insultas en la televisión
Después vas a la marcha a levantar pancarta
Llorando y con las manos haciendo el símbolo de la paz

96 La policía.

Pero la hipocresía de la clase media tiene un precio:

Soy detrito
Que le quita el sueño al doctor

Si me muero, nace otro como yo o peor, o mejor…
Si me muero, voy a descansar
[dice la voz de un niño]

Y la música termina:

El mismo dinero que salva también mata
Joven con odio en la cara
Terror que está en la esquina
Esperándote

Es importante observar que, aunque las letras van dirigidas directamente a la clase media, éstas funcionan también como mecanismo de identificación para las poblaciones de las propias favelas y periferias. Al hablar en primera persona a la clase media, esas poblaciones se pueden asumir como parte de esa primera persona y, así, identificar los problemas de sus propias vidas no como algo aislado, sino como resultado de un sistema global. Como dice DJ Roger (2006), "El principal problema de la favela no está en la favela. El principal problema de la favela es la élite".

El hip-hop, a pesar de su creciente comercialización, sigue funcionando como mecanismo para revelar realidades subalternas, una mediación musical centrada en la palabra, acentuada en la sonoridad y el ritmo y enriquecida por las infinitas posibilidades de la mezcla de sonidos. Su origen en los barrios negros y puertorriqueños del Bronx y sus raíces en la cultura comunitaria, su larga historia como vehículo de resistencia y su extraordinario potencial para el hibridismo, hacen de esta forma musical una herramienta contundente en la lucha por parte de las poblaciones subalternas y marginadas contra la invisibilidad y por la dignidad.

Posdata

Desde entonces la aproximación de MV Bill con la TV Globo se ha profundizado. En 2010, MV Bill firmó un contrato para ser parte del elenco de la telenovela *Malhação*, que él mismo tanto criticó en otros tiempos. En entrevista con *Megazine*, "revista joven de la Globo", MV Bill justifica:

> Siempre fui muy crítico de las telenovelas y siempre cuestioné la presencia de los favelados y los negros. En la propia novela en la que voy a participar tampoco nunca me pude ver. Pero hay un cambio en el comportamiento de la dirección del programa, entendiendo la importancia de tener una telenovela acorde con la diversidad y los conflictos del pueblo brasileño. Sería una contradicción mía no participar, ya que propuse cambios en varios sectores. Y pienso que, cuando los jóvenes de favelas me vean participar, pensarán que esos lugares también pueden ser ocupados por ellos.[97]

En la telenovela, MV Bill hace el papel de un profesor de periferia en una escuela particular. Los conflictos sociales son estereotipados y "suavizados", y su participación con frecuencia va acompañada de una música melosa, diseñada para enternecer, mientras aquéllos que aún se obstinan en mantener los prejuicios raciales y de clase "de otrora" son representados como remanentes de una época ya rebasada, lejos de la realidad multicultural del Brasil actual: un regreso a la temática de la democracia racial y del "hombre cordial", en el momento en que las fuerzas represivas irrumpen en las favelas con brutalidad ejemplar y la intolerancia incrementa distancias aparentemente insuperables. No se trata aquí de cuestionar las intenciones de MV Bill, sino su coherencia: ¿sería realmente una contradicción no aceptar la invitación de la Globo? ¿Ese tipo de discurso conduce

97 Disponible en: http://oglobo.globo.com/megazine/mat/2010/08/19/mv-bill-explica-porque-aceitou-entrar-em-malhacao-ha-uma-mudanca-no-comportamento-da-direcao-do-programa-917435877.asp. Acceso en: 28/4/2011.

a la posibilidad de una verdadera transformación, o sólo legitima y perpetúa la acción despolitizadora de los medios?

El mismo año, MV Bill firmó un contrato con la empresa de telecomunicaciones Nextel, con la campaña "El bien no tiene límites" —en referencia a los programas de llamadas por celular ilimitadas—. La campaña consistía en propagandas televisivas cortas que terminan con el logotipo de Nextel y la frase: "Bienvenido al club de quien no tiene límites", y un sitio web —hoy desactivado— llamado "No fue al aire" —con la implicación de que el material allí presente sería demasiado impactante para las sensibilidades propias de los medios televisivos—, en el que MV Bill contaba, en videos más largos, cómo logró superar todas las barreras limitantes de la vida en la favela y volverse "una persona sin límites". En uno de los videos, dice:

> Yo creo que cuando hay posibilidad para el diálogo, a través de éste puedes construir puentes, y a través de esos puentes, podemos empezar a pasar solidaridad, esperanza, transformación...[98]

De nuevo las contradicciones entre el discurso y el vehículo son más que evidentes. En los videos, MV Bill toca asuntos importantes y sin duda nunca vividos por la clase media, como la violencia policial, la humillación del prejuicio, la falta de oportunidades, la atracción ejercida por el crimen. Sin embargo, hay que preguntarse hasta qué punto, en la medida en que la campaña legitima a la empresa de celulares y, por extensión, al sistema capitalista, dichos discursos son capaces de desafiar el carácter sistémico de la explotación, la exclusión y la violencia, en cuyo ámago está justamente ese sistema capitalista. Hasta qué punto ese discurso, al presentarse en ese medio, representa una irrupción de realidades contrahegemónicas en la superficie del simulacro, o hasta qué punto se vuelve una forma de legitimar el

98 Disponible en: http://www.youtube.com/watch?v=jUGYnWI4SQo&feature=channel. Acceso en: 28/4/2011.

trompe l'oeil del discurso cómodo de la coexistencia armoniosa de una pluralidad de perspectivas disonantes en la libertad otorgada por el capitalismo y por la democracia liberal.

Sin embargo, mucho más problemática fue la aparición en 2009 de MV Bill en el programa *Domingão do Faustão* —uno de los espacios más ejemplares de la espectacularización, despolitización y transformación en mercancía de las expresiones culturales en la TV Globo—, para dar su testimonio sobre las supuestas bondades realizadas por las tropas del ejército brasileño en Haití, integrantes de las fuerzas de ocupación de las Naciones Unidas en ese país. El presentador Fausto Corrêa da Silva presenta a MV Bill como "parte de la historia de *Faustão*" y dice: "[...] un tipo en contacto con la realidad más nuda, dura, cruda que él, imposible... y él logró sorprenderse, logro pasmarse con lo que vio fuera de Brasil [...]". Vistiendo una camisa roja de apariencia militar con la palabra "Combat" escrita en la bolsa y con un grupo de mujeres disfrazadas a la Barbie como telón de fondo, MV Bill cuenta su experiencia como "reportero del *Faustão*" en "misión de paz" a Haití. Se trata de un testimonio completamente desprovisto de contextualización histórica, completamente despolitizado, en el que se habla de una miseria que existe por sí sola, sin ninguna relación a causas estructurales; un testimonio lleno de imágenes "conmovedoras" de niños, de la ilimitada gratitud del pueblo haitiano por el trabajo supuestamente humanitario del ejército brasileño y de jóvenes haitianos "sin ninguna estructura, sin ninguna perspectiva de vida, y aun así con el sueño de venir a Brasil, donde tienen condiciones de ascenso mucho mayores que en Haití [...]".

Esa participación recibió menos críticas, por lo menos públicas, de lo que se podría haber esperado. Entre las reacciones de protesta, un comunicado colectivo intitulado "Hip Hop del bien manifiesta solidaridad con el pueblo de Haití", firmado por Resistência Cangaço Urbano (CE), Coletivo de Hip Hop LUTARMADA (RJ), Movimento Hip Hop Organizado do Maranhão Quilombo Urbano (MA), Cartel do RAP (PR), Liberdade e Revolução

(SP), Ministério das Favelas (MA) y Atividade Interna (PI). El texto hace un breve recuento de la historia reciente de Haití y una fuerte crítica tanto a la presencia de las tropas de la ONU en el país como a la participación de Brasil y al papel de MV Bill. Éste es un trecho:

> En el momento en que una delegación haitiana viaja a Brasil, estado por estado, para denunciar las atrocidades cometidas por las fuerzas de ocupación de la ONU, lideradas por los militares brasileños, el rapero MV Bill apareció en el Domingão do Faustão propagando las "bondades" de la invasión militar en ese país. La participación superanunciada de MV Bill en el Faustão, el día 12/07, fue simplemente desastrosa. ¡MV Bill defiende la ocupación militar de Haití! ¡Para él los niños de Haití se alegran cuando ven a las tropas de ocupación! Sabemos que MV Bill no es tonto, no es desinformado, tal vez mal intencionado, pues para la Globo él es hoy un gran líder político. De hecho, él sabe muy bien quién es la Globo, esa emisora que "muestra a los negros con latigazos en la espalda", según expresa una de sus antiguas músicas. Pero los negros de Haití también son negros, son pobres, son favelados y son azotados con latigazos en la espalda.[99]

99 Disponible en: http://passapalavra.info/?p=9264. Acceso en: 14/42011.

La violencia

Es importante hablar de los discursos sobre la violencia, pero es indispensable no olvidar la violencia. Por eso, antes de entrar en materia, va aquí un trecho de un texto de Ferréz, en *Cronista de um tempo ruim*:

Yo ya tenía asco de las armas desde antes, cuando mataron a Marquinho con un tiro de 38: lo confundieron con el guardia de la pizzería cuando iba saliendo del baño, y los asaltantes temblaron y dispararon. Un solo tiro e innumerables lágrimas.

Después Ratão, tuve más asco aún, pero me pregunto: si hubiera estado armado, quizás hubiera reaccionado, quizás estaría vivo, pero no sé cuál es la ventaja de que una madre deje de llorar para que otra llore.

O quizás hubiera hecho lo que otro conocido hizo: defenderse a tiros y darle a un niño de 14 y a una niña de 3 años. Los dos murieron y la favela se indignó mucho.

Cotidiano violento, quien mata, roba o secuestra tiene estatus en el barrio. Nosotros sólo seguimos las reglas que alguien creó y así vamos viviendo.

> Si cada bala costara mil reales tal vez mi parcero estaría vivo.
>
> Si la CBC (Compañía Brasileña de Cartuchos) tuviera control de su arsenal, tal vez los otros amigos, Wilhiam, Modelo, Dunga, Biano, Marcos Roberto, China… y por ahí va, estarían vivos. Y puedes estar seguro de que eran demasiado jóvenes. (Ferréz, 2009, p. 58)

La violencia ha estado cada vez más presente en la cotidianidad y en el imaginario brasileño en las últimas dos décadas, acompañada de un sentimiento de inseguridad y de miedo que atraviesa a todas las clases sociales. Y ese miedo, aunado a la intolerancia, a la represión y al odio que éste genera, sólo hace crecer el abismo entre las clases sociales; abismo que está en la base, justamente, de dicha violencia. En 2005, como parte de una investigación de posgrado, entrevisté a niños de clase media-alta en escuelas de élite de Salvador. Con poquísimas excepciones, ellas y ellos expresaron una sensación de miedo profundo y aislamiento extremo:

> —¿Tú paseas por la ciudad, caminas por las calles?
>
> —¡No se puede!
>
> —¿No se puede? ¿Por qué?
>
> —Por el hecho de la violencia, ¿entiendes? […] Cuando salimos a la calle es con las mayores precauciones. Una vez fui con mi tía… hace poco tiempo… hace unos diez meses… Pasamos cerca de un hombre y mi tía me dijo: "No mires al lado, no lo mires a la cara…". Y así no dan ganas de salir.
>
> —¿Te gustaría poder andar en las calles?
>
> —¡Claro! En España paseaba con mi perrito. Aquí no puedo. Tengo que quedarme en mi condominio… que es un huevo. Dentro de esa reja. A veces le digo a mi mamá que me siento como si fuera un pajarito. Cuando agarran a un pajarito y lo meten a una jaula pequeña. Me siento como pajarito enjaulado. (Reyes, 2006, p. 124-5)

En esta guerra —y pensamos que la violencia que aflige a la sociedad brasileña se puede llamar una guerra— nadie gana; todos pierden. La infancia pierde. La vida pierde. Sólo que unos pierden más que otros. La clase media pierde la oportunidad de crecer en un mundo más humano, más justo, más pleno y más libre, de aprender de la convivencia con personas con otros sueños y otras formas de relacionarse, de reconocer sus propios privilegios y de entender hasta qué punto éstos son producto de la pobreza ajena. Pero los de abajo —de las periferias, las favelas, las calles— pierden vidas, sangre, dignidad, ilusiones.

Se habla mucho sobre violencia —en los medios, en la literatura, en el cine, en las conversaciones—, tanto que llega a ser moda, pero cuando se habla de la violencia se piensa en balaceras, asaltos, secuestros, balas perdidas, masacres. Que existen, y mucho, pero la violencia no es sólo eso. Violencia es despertarse en la madrugada, tomar café aguado, tomar el transporte apiñado, trabajar el día entero sin contrato, con salario de miseria y tratos humillantes, pasar otras dos o tres horas en el recorrido de regreso a la casa, caerse de cansancio para empezar todo de nuevo después de escasas horas de sueño. Violencia es vivir en una casucha minúscula, limpiar departamento de lujo y tener que entrar por el estacionamiento y subir en el elevador reservado a la basura y al servicio. Violencia es ser detenido por la policía, ser humillado, recibir bofetadas, en el mejor de los casos, sólo por ser negro y pobre. Violencia es no tener empleo ni posibilidad de tenerlo y ser agredido por vago y perezoso. Violencia es conseguir un empleo después de mucho batallar y ser despedida por no querer hacerle sexo oral al patrón. Violencia es no tener derecho a una educación digna y ser despreciada por ignorante. Violencia es ver todos los días en la televisión las imágenes de un mundo de consumo donde ser es lo mismo que tener, y no tener derecho ni de poner un alimento decente en la mesa.

Sin ver esa violencia, no hay cómo entender la otra violencia, la de las balaceras, las ejecuciones, la tortura, las balas perdidas, las vidas de tantos niños y jóvenes perdiéndose en el caño

de las drogas y la muerte en el narcotráfico. En la introducción de la antología *Violence in War and Peace*, Nancy Scheper-Hughes y Philippe Bourgeois escriben:

> La violencia nunca puede ser entendida sólo en términos de sus aspectos físicos —la fuerza, la agresión o la imposición del dolor. La violencia también incluye agresiones a la condición de persona, a la dignidad, al sentido de valor propio de la víctima. Las dimensiones sociales y culturales de la violencia son las que le confieren su poder y su significado. Enfocarse exclusivamente en los aspectos físicos de la tortura/terror/violencia es no percibir la esencia de la cuestión y transforma el proyecto en un ejercicio clínico, literario o artístico, que corre el riesgo de degenerar en el teatro o en la pornografía de la violencia, en la cual el impulso voyeurístico subvierte el proyecto más amplio de atestiguar, criticar y escribir contra la violencia, la injusticia y el sufrimiento. [100] (Scheper-Hughes, 2004b, p. 1)

Obviamente creo que un proyecto literario o artístico puede sin duda tratar con profundidad las dimensiones sociales y culturales de la violencia —inclusive, a veces, de forma más compleja y sutil que obras estrictamente analíticas—. Pero también es verdad que gran parte de la producción cultural de las últimas décadas ha trabajado la temática de forma justamente voyeurística: espectacularizando, estetizando o folclorizando la violencia. Sobre todo, el aparato mercadológico construido alrededor de las obras más exitosas explora de manera agresiva, justamente, ese impulso voyeurístico. Como vimos en el capítulo "El mediador", la espectacularización —así como la estetización y la folclorización— funciona en el sentido de despolitizar la obra y retirarle su potencial crítico. De hecho, es importante cuestionar la extraordinaria popularidad de la temática de la violencia en la producción cultural brasileña justamente en el momento en

100 La traducción a partir del inglés es mía.

que se profundiza la crisis social, el miedo y la intolerancia. Por un lado, se puede decir que surge de una voluntad auténtica de entender esa violencia que atemoriza. Pero quien haya visto a la gente en un cine en un *mall* —donde se encuentra la mayoría de los cines— levantándose riendo repleta de palomitas y coca-cola antes de que aparezcan siquiera los primeros créditos en la pantalla puede preguntarse hasta qué punto películas como *Ciudad de Dios* o *Tropa de Elite* pueden llevar a una reflexión crítica y profunda sobre la violencia. Y en caso de que aún queden dudas, bastaría ver a los jóvenes vistiendo camisas negras con el puñal y la calavera del BOPE en el carnaval de 2008 en Río de Janeiro o, mejor aún, echarle un vistazo al videojuego Tropa de Elite, donde

> El escenario es favela, grafitada con los tags de las dos facciones terroristas más peligrosas de Brasil (Primeiro Comando da Capital y Comando Vermelho), compuesta por ensangrentadas casas de madera y acompañada de una banda sonora que todo fan sabe de memoria: *Para pa pa pa pa pa para pa pa*...[101]

De hecho, en por lo menos una parte del público, las reacciones a esos filmes —y a la cobertura mediática de la violencia en general— parecen indicar, más que un impulso voyeurístico, un placer reivindicador del propio deseo de violencia. Hay mucho que decir sobre los libros *Elite da Tropa 1* y *2* y los filmes *Tropa de Elite 1* y *2*, pero por ahora basta preguntarse de dónde viene la extraordinaria popularidad de esos productos culturales —los filmes están entre los más populares en la historia del cine brasileño—; cómo un personaje como el Capitán Nascimento, con su discurso fascista, puede transformarse en héroe, y cómo una institución como el BOPE —cuyos miembros entonan todos los días: "Hombre de negro / ¿cuál es tu misión? / Invadir favelas / y dejar cuerpos tirados / [...] Si preguntas de dónde vengo / y

101 Disponible en: http://www.tropadeeliteojogo.net/. Acceso en 6/5/2011.

cuál es mi misión / traigo muerte y desesperación / y total destrucción" (Soares et al., 2006, p. 8-9)— puede volverse fuente de orgullo nacional ("la mejor tropa urbana del mundo", dice la contracubierta de *Elite da Tropa*). Parte de la respuesta quizás tenga que ver con el hecho de que el discurso de los personajes y del BOPE como institución concuerda con las opiniones de un porcentaje considerable de la población brasileña. Dice el narrador de *Elite da Tropa*:

> El asunto es violencia. Quiero decir, la violencia que nosotros cometemos. Algunos la llaman tortura. A mí no me gusta la palabra, porque trae una connotación diabólica. Creo que hay casos y casos, y que no toda tortura es tortura, en la acepción más común del concepto. [...] Lo que quiero decir es que no me avergüenzo de no avergonzarme de haber dado mucho golpe en canallas[102]. Primero, porque sólo golpeé canallas, sólo maté canallas. Eso lo puedo afirmar con toda seguridad. Siento mi alma limpia y tengo la conciencia ligera, porque sólo ejecuté bandidos. Y para mí bandido es bandido, sea niño u hombre hecho. Canalla es canalla. (35-36)

La transformación de la violencia en espectáculo aleja al espectador de su realidad lacerante —del dolor verdadero— y la aproxima de la fantasía del videojuego: adrenalina, emoción, entretenimiento. Al mismo tiempo, alimenta las fantasías de venganza provocadas por el miedo y la inseguridad. La espectacularización reduce la complejidad de la temática a interpretaciones unidimensionales aun cuando la intención es hacer una crítica y provocar cuestionamientos —como es el caso de los filmes en cuestión—. Así, al transformar la violencia en entretenimiento, la espectacularización de los productos culturales refuerza lo que Michael Taussig llama "*terror as usual*" ("el terror de siempre"),

102 *Vagabundo*, que aquí traducimos como "canalla", en portugués tiene la acepción de vago pero sobre todo de maleante, delincuente.

la banalización de un estado de terror asumido como algo natural (Scheper-Hughes, 2004a, p. 177).

Nancy Scheper-Hughes, comentando sobre los momentos considerados de "excepción", de violencia "extraordinaria" del Estado contra los ciudadanos —la guerra sucia en Argentina, las atrocidades en Guatemala en la década de 1980, la brutalidad en el período más oscuro de la dictadura militar brasileña— hace una pregunta provocadora: ¿y si esa normalización de la violencia y de la indiferencia no es, en realidad, un estado de excepción y una aberración?

> ¿Y si el clima de inseguridad aprensiva y ontológica en relación a los derechos sobre el propio cuerpo fuera promovido por una indiferencia burocrática y calculada por las vidas y muertes de los "marginales", delincuentes y otras personas que no cuentan? ¿Y si la rutinización de las mortificaciones y pequeñas abominaciones cotidianas, amontonándose como cadáveres en el paisaje social, proporcionaran el texto y el proyecto para lo que sólo después parecerá una irrupción aberrante, inexplicable y extraordinaria de violencia estatal contra los ciudadanos?[103] (Ídem.)

En países con desigualdades sociales tan marcadas como Brasil —y la polarización económica es una tendencia global—, la única forma de controlar a las poblaciones marginadas, que se mantienen al borde de la desesperación, es por medio de una combinación de represión y "curitas" sociales —las llamadas "políticas de combate a la pobreza"—. El nivel de violencia necesario para mantener bajo control a una población cada vez más desesperada sólo se puede justificar normalizando la represión y legitimando un discurso que considera intolerable cierto tipo de crímenes y percibe otros como algo normal. En Brasil, los robos millonarios por parte de políticos y empresarios o los asesinatos a mando de empresarios, hacendados y "coroneles" provocan

103 La traducción es mía.

un gesto de indiferente indignación; un asalto cometido por un niño en el semáforo provoca odio y es castigable con la tortura y el asesinato extrajudicial. "Cuando se mata un *pivetinho*[104] se le hace un beneficio a la sociedad", dijo en 1991 el Sr. Silvio Cunha, entonces presidente del Clube de Diretores Lojistas (club de comerciantes) de Río de Janeiro (Leite, 1998, p. 24). "Canalla es canalla", como dice el Capitán Pimentel. El poema "Os miseráveis", de Sérgio Vaz (2007, p. 52-53), habla sobre esto. He aquí es un trecho:

[...]
Vítor se volvió ladrón,
Hugo corrupto.
Uno robaba p'al pan,
el otro, para reforzar el salario.
Uno usaba capucha,
el otro, corbata.
Uno robaba a la luz,
el otro, en noche de serenata.
[...]
El de la pólvora
se pudre penitente,
el de la pluma
enriquece impunemente.
A uno, sólo le queda volverse creyente
el otro es candidato a presidente.

Para que la narración de la violencia pueda provocar un verdadero cuestionamiento, sacudir las murallas de la indiferencia y desafiar efectivamente ese tipo de discurso, es necesario que no caiga en la espectacularización, la estetización o la folclorización, que no se vuelva sólo un producto de entretenimiento, que no sea una forma más de banalizar la violencia. Y para eso es

104 Forma despectiva de referirse a los niños que viven o trabajan en las calles.

necesario que vaya más allá de sus aspectos físicos, explorando sus dimensiones sociales y culturales. Eso sin descuidar la propuesta estética, adoptando mecanismos que le permitan ir más allá de la simple denuncia o de operaciones meramente descriptivas, para que el lector pueda recorrer su propio camino por las complejidades, contradicciones y paradojas de una temática tan complicada.

Pensamos que la violencia no sólo como temática, sino como elemento subyacente a la producción cultural periférica, en particular la literatura y el hip-hop, refleja un cambio —social y cultural— que va más allá de una mera opción temática o estética o de una respuesta a una "moda" y a una demanda de mercado, y que la propuesta de la mayoría de los escritores y raperos del movimiento cultural periférico va en dirección contraria a la espectacularización y a la violencia como entretenimiento.

La dialéctica de la marginalidad

Como vimos en otros capítulos, hay un cambio notable en la propia sociedad brasileña —un proceso de crisis económica y social— que se refleja en la producción cultural. En ella, el antiguo discurso de la armonía racial, del hombre cordial, del brasileño amable que resuelve las contradicciones, desigualdades y conflictos con "juego de cintura", *malandraje* y el famoso *jeitinho* —la habilidad de darle la vuelta a los problemas sin la confrontación directa— fue sustituido por la violencia como forma de negociación y "resolución" de los conflictos sociales. En *Estação terminal*, de Sacolinha (2010), el personaje Pixote, estereotipo tradicional del buen malandro que, al inicio de la obra, parece prometer ser el "héroe" de la novela, sobrevive pocas páginas antes de ser secuestrado, torturado y asesinado con extrema crueldad. El niño que, con el corazón dilacerado y lágrimas en los ojos, entrega el gatito que robó de una casa de clase media al fabricante de tamborines, en la película *Cinco vezes favela* (1962),

se transforma en el niño que destroza el gato a palos con clavos y piedras, entrega sonriente el cadáver al carnicero y se va a jugar con los amigos al parque de diversiones, en la novela *Ciudad de Dios* (1997). La ingenuidad y el apego a las tradiciones del migrante Zé do Burro en la película *O pagador de promessas* (1962) se transforma en la violencia indiscriminada de Zé Pequeno en el filme *Ciudad de Dios* (2002).

Entre una cosa y otra hubo una dictadura, un proceso de democratización fundamentado en un modelo económico neoliberal, la llegada de la cocaína y la "democratización" del consumo de droga —un proceso explorado por Paulo Lins en *Ciudad de Dios*—, un aumento dramático de la corrupción y una polarización de la riqueza sin precedentes.

En su ensayo "A guerra dos relatos no Brasil contemporâneo. Ou: a 'dialética da marginalidade'", João César de Castro Rocha propone que, en el contexto descrito arriba, es necesario desarrollar nuevos mecanismos para entender la producción cultural contemporánea. Para tal, el autor presenta lo que él llama la "dialéctica de la marginalidad", como superación (¿parcial?) del modelo clásico de la "dialéctica del malandraje", introducido por Antonio Candido en su ensayo de 1970 sobre la novela *Memorias de un sargento de milicias*, de Manuel Antônio de Almeida. En dicho ensayo, Candido argumenta que la base de la formación social brasileña es un movimiento continuo entre el orden y el desorden, y que la negociación entre ambos extremos se realiza por la figura mediadora del malandro, aquél que conoce múltiples códigos, que transita entre la pluralidad de situaciones sociales y se aprovecha de ellas. Esta figura del malandro funciona como una metáfora de las relaciones sociales, donde los conflictos se resuelven por medio de la negociación y no la confrontación, por el acuerdo y no la ruptura. En este movimiento "dialéctico" entre orden y desorden, entre dos lados considerados positivo y negativo, existe siempre la promesa de integración al orden, de absorción al lado considerado positivo, como en el caso justamente del malandro Leonardo, héroe

de *Memorias de un sargento de milicias*, que al final de la novela contrae un matrimonio favorable y es promovido a sargento de milicias.

En el fondo, esa interpretación de las relaciones sociales y del supuesto carácter brasileño —jovial, cordial, carnavalesco— limita las posibilidades de la crítica, refuerza el *statu quo* y mantiene bajo control el potencial de conflicto. Sin embargo, los cambios en la realidad social en el último medio siglo han provocado una ruptura de este paradigma, debido a la profundización de las divisiones sociales y sobre todo, creo yo, a la cada vez menos probable promesa de armonía por medio de la integración al orden, de la "absorción al polo convencionalmente positivo" (Rocha, 2006, p. 33). Como queda evidente en la gran mayoría de las obras de la literatura periférica contemporánea, el orden y lo "convencionalmente positivo", representado por el trabajador responsable y honesto, se vuelve una aspiración cada vez más irrealizable. Si en novelas como *Jubiabá*, de Jorge Amado, el trabajador lucha contra la condición de explotado, en obras como *Manual práctico del odio*, para el hombre deseoso de seguir el "buen camino", esa condición de trabajador explotado es un privilegio y una aspiración casi inalcanzable. El recuerdo de haber tenido, en algún momento de la vida, un trabajo fijo con contrato firmado y salario garantizado, por mínimo que sea, dilacera a los personajes siempre recurrentes en las obras de la literatura periférica, como José Antônio de *Manual práctico del odio* o Carimbê de *Capão pecado*, sometidos ahora a un perenne desempleo. Y para los jóvenes que se obstinan en andar por el camino de la honestidad y huir de la tentación del crimen y del narco, como Burdão de *Graduado en marginalidade*, la ardua búsqueda de empleo casi siempre lleva, en el mejor de los casos, a trabajos (*bicos*) temporales y precarios que desaparecen en cualquier momento, que no ofrecen ninguna seguridad y que no representan una fuente de orgullo y dignidad.

En ese escenario, no sorprende que en la producción cultural periférica —y en la sociedad brasileña en general—, como dice

Rocha (Ibíd., p. 32), "Al final, todo indica que la violencia substituyó a la célebre paciencia de los brasileños".

En el contexto de estos cambios, tanto sociales como en la producción cultural y en particular en la producción periférica, Rocha propone la "dialéctica de la marginalidad" como mecanismo de análisis de esa producción, y el paso del "malandro" al "marginal" en las narrativas contemporáneas —"marginal" entendido en sus dos connotaciones, tanto de criminal como de marginado y, sobre todo, en su ambigüedad simbólica, tal como Ferréz lo entiende cuando adopta el término "literatura marginal" (ver el capítulo "Periferia literaria").

> Reitero entonces mi hipótesis: la "dialéctica del malandraje" está siendo parcialmente sustituida o, para decir lo mínimo, directamente desafiada por la "dialéctica de la marginalidad", la cual está principalmente fundada en el principio de la superación de las desigualdades sociales a través de la confrontación directa en vez de la conciliación, a través de la exposición de la violencia en vez de su ocultación. (Rocha 36)

En vez de ignorar las diferencias y minimizar el conflicto, la producción periférica las subraya, explorando la violencia en sus múltiples dimensiones como mecanismo de crítica y de repudio al sistema social. La violencia es, así, un común denominador, un substrato fundamental de las narrativas periféricas/marginales, a partir del cual éstas no sólo retratan la propia realidad, sino hacen una crítica a la sociedad brasileña como un todo. Al mismo tiempo, a diferencia de la "dialéctica del malandraje", no hay en esta producción una idealización del marginal; la representación de la violencia es cruda, brutal. Lo que hay es una *humanización*, una exploración de las múltiples dimensiones de la violencia que constituyen el entorno de los personajes, que definen sus opciones y encuadran sus acciones, y que apuntan a un sistema social. Así, lo que surge es una visión colectiva más que in-

dividual, y los dramas, contradicciones y conflictos individuales se insertan en un contexto más amplio, que es el contexto social.

Arqueología del odio

El *Manual práctico del odio* de Ferréz fue publicado en 2003 por la Editora Objetiva y, desde entonces, fue traducido a varias lenguas y publicado en Portugal, Estado Español, Francia, Italia, Argentina, México y Alemania. La novela está organizada alrededor de la planeación y ejecución de un asalto a un banco por un grupo de amigos, y todo el libro está cargado de violencia en sus múltiples dimensiones. Sin embargo, como apunta Heloisa Buarque de Hollanda en el artículo "Literatura marginal", no es que el tema de la narrativa sea la violencia, como se puede decir, por ejemplo, de otras obras como *El Cobrador* y *Ciudad de Dios*. Aquí la violencia funciona no como el foco de la narrativa, sino como trasfondo, como ambiente, así como el espacio y el tiempo proveen el contexto territorial de la obra. La violencia es el entorno "natural" en que se desarrollan los personajes, parte integral de su existencia cotidiana.

Ese hecho permite al autor evitar dos tendencias presentes en gran parte de la literatura de la violencia; tendencias que limitan su potencial tanto político como estético. Una es la ya discutida estetización o espectacularización de la violencia, al concentrarse sólo en sus aspectos físicos, ignorando sus múltiples dimensiones culturales y sociales. Por otro lado, evita también caer en discursos reduccionistas con "justificativas" o "explicaciones" y divisiones maniqueas entre buenos y malos, correcto e incorrecto, como, por ejemplo, se puede ver en algunos momentos de las novelas de Jorge Amado, impregnadas de una ideología que, a veces, encuadra la obra en marcos conceptuales definidos y ofrece "soluciones" cerradas —pienso por ejemplo en el final de la novela *Jubiabá*—.

La violencia como elemento constitutivo del entorno —y de la experiencia vivida— tiene múltiples dimensiones, y esas dimensiones tienen también sus múltiples interpretaciones y múltiples formas de ser vividas. Cualquier tentativa de aprehender el fenómeno de la violencia —sea literario o analítico— es, por naturaleza, limitada; por lo tanto, cualquier pretensión totalizadora constituiría un (auto)engaño.

Huyendo de esto, Ferréz opta por tejer una colcha de retazos hecha de muchas miradas, desplazando el punto de vista constantemente, por medio de trechos cortos separados —físicamente, en la página— por espacios, que nos llevan a saltar de un lado a otro, de un personaje a otro, de una mirada a otra, en un intento de ir construyendo poco a poco un universo periférico constituido por una multiplicidad de mundos desencontrados. Además, el propio narrador, en tercera persona, es un narrador inestable que se aproxima y se aleja, en posturas que oscilan entre la posición de observador distante y participante en el mundo social narrado.

Además de los personajes principales —los compañeros en el crimen Régis, Neguinho da Mancha na Mão, Lúcio Fé, Celso Capeta, Aninha y Mágico— y otros malandros, policías y "pies de pato" (justicieros generalmente a servicio del capital) involucrados directamente en el mundo del crimen y la violencia, hay muchos otros presentes a lo largo de la novela, personajes que no son parte del mundo del crimen, componiendo esa colcha de retazos no sólo como contrapunto ilustrativo o artificio enriquecedor de la narrativa, sino como parte indisociable del paisaje humano que compone el universo periférico. El niño Dinoitinha, su abuela y su padre alcohólico, el evangélico José Antônio, el obrero y amante de la literatura Paulo, las mujeres y amantes de los compañeros —que nos ofrecen vislumbres de un amplio universo femenino—, el dueño de bar Neco… La presencia de estos personajes en la novela no tiene el efecto de mostrar lo distantes que son los mundos del trabajador y del delincuente, sino, al contrario, cuánto se parecen en su dimensión humana. Al mismo

tiempo, muestra la fragilidad de las fronteras entre uno y otro y la dificultad (¿heroísmo?) de resistir las tentaciones del crimen y del narcotráfico frente a la brutalidad de un sistema que violenta y cierra todas las puertas.

Vale la pena aquí detenernos un poco en el título de la obra. A lo largo de la novela, el odio atraviesa la vida de los personajes de una u otra forma —de hecho, de formas múltiples y complejas—, volviéndose una especie de hilo conductor o, mejor, una presencia continua, una suerte de "diablo de la guardia" —para recordar el título de la novela del mexicano Xavier Velasco—, una fuerza invisible que mueve las piezas del engranaje *perpetuum mobile* de la vida periférica. Por lo tanto, el título de la obra hace de la novela —y no sin ironía— un guión, un "manual práctico" que le permitiría al "usuario" seguir la receta para la elaboración de ese "diablo de la guardia" llamado odio. El "usuario" es, evidentemente, el lector, pero también "el sistema" —recordemos el "recado" que abre *Capão pecado*, la primera novela de Ferréz (2005, p. 11): "'Querido sistema', puedes incluso no leerlo, pero no hay problema, por lo menos viste la portada" —. Un "manual práctico del odio" no puede, evidentemente, ofrecer la receta de la paz, pero puede ayudar a desenredar el complejo tejido que estructura la violencia social, constituyendo así un "proyecto más amplio de atestiguar, criticar y escribir contra la violencia, la injusticia y el sufrimiento".

La novela —y en general la literatura de Ferréz— es incómoda. Desentona de las expectativas del lector tanto por la forma como por el contenido. El primer capítulo de *Manual práctico del odio* ya empieza incomodando por su forma y estructura. El lenguaje híbrido y, sobre todo, la desconcertante puntuación, sorprenden e incomodan, dan ganas de arreglar lo que parece desarreglado, no sólo sintácticamente sino, sobre todo, al interior de los personajes.

"Ni a la hora de ver una película se divierte, tiene el pensamiento cien por ciento concentrado en la maldad, no por nada

lo apodaron desde niño Celso Capeta[105]"; así comienza el trecho que introduce a este personaje (Ferréz, 2003, p. 16).[106] Pero los siguientes párrafos contradicen esta afirmación, mostrando un Celso mucho más complejo, lleno de dolor, sueños, deseos y una ternura reprimida. Así, el narrador, como en muchos otros momentos de la novela, deja de ser el narrador omnisciente (confiable) que la narración en tercera persona parece establecer; las contradicciones en sus propias palabras denuncian a un narrador personalmente comprometido con el mundo que describe, y que permite que sus propias opiniones y percepciones —cambiantes y sujetas a impulsos subjetivos— contaminen su narrativa.

> A Celso Capeta le gustaba mucho caminar y en la mañana casi siempre estaba solo, no sabía explicar los sentimientos que de vez en cuando aparecían, pues le daban ganas de ver rosas, observar los jardines, a veces paraba frente a casas donde el jardín siempre estaba bien cuidado, de alguna forma la bondad del ser humano se encendía en su interior y un nombre siempre le venía a la mente: Márcia, un rostro que siempre le venía a los ojos. (Ibíd., p. 18)

Lo que mueve a Celso Capeta no es la maldad —aunque ésta esté muy presente— sino la indignación y la rabia, algo muy cercano al odio. Cuando bebe, pierde el control y cuenta una y otra vez las mismas historias, entre ellas:

> [...] sobre los tiempos en que trabajó de ayudante de pintor, los hijos en la alberca riendo, tomando jugo de naranja o chocolate en cajita, la mamá de los niños leyendo bajo un árbol en el jardín y los hijos vigilados por la sirvienta. (Ibíd., p. 18-19)

105 *Capeta*: chamuco, diablo.

106 Los números de página de citas de la novela son de la edición brasileña, pero la traducción es de la edición mexicana (México: Sur+ Ediciones, 2012).

Y cuando no bebía le daban ganas de hablar de sus padres. Después sabemos que fue por causa de la presión ejercida por ellos, quienes insistían que contribuyera con el presupuesto familiar y no le creían cuando les decía que, por más que buscaba, no encontraba empleo, que empezó a involucrarse en el crimen. Así, la indignación y la rabia (el odio) está en el origen de la maldad y, por su vez, esta indignación está hecha de un tejido complejo de formas de violencia que, desde temprano, envuelven a los personajes. Son formas de violencia sistémica que agreden "la condición de persona, la dignidad, el sentido de valor propio de la víctima", que llevan a formas graduales de ruptura interior —la pérdida de la autoestima— y, en consecuencia, al surgimiento de la indignación, la rabia y el odio, que por su vez son canalizados en el ejercicio de la violencia, en un ciclo interminable del cual hay pocas posibilidades de escapar.

"Es hora de vengarme", escribe Nego Duda en la pared de su casa, "el hambre se volvió odio y alguien tiene que llorar" (Ibíd., p. 41). La frase es de la música "Isso aqui é uma guerra" ("Esto es una guerra"), del álbum *Versos Sangrentos* (1998) del grupo de rap Facção Central. Éste es un trecho:

> Es una guerra donde sólo sobrevive quien dispara
> Quien asalta la mansión, quien trafica
> Infelizmente el libro no resuelve
> Brasil sólo me respeta con revólver
> [...]
> No quería celda ni su dinero
> Ni boy torturado en cautiverio
> No quería un futuro cómodo
> Acuchillando a alguien por la cadena en el cuello
> Pero tres cinco siete[107] es lo que Brasil me da
> [...]

107 Revólver calibre 357.

Es el cofre vs. la escuela sin profesor
Si es pa' ser mendigo, doctor
Prefiero una Glock con silenciador
Comer tu basura no es conmigo, ¿entiendes?

Pero la cuestión no es sólo la pobreza y el hambre; es sobre todo la desigualdad y la humillación, la ofensa cotidiana —la violencia— de la difusión agresiva de valores de consumo, la ostentación del privilegio, el desprecio vivido todos los días y la imposibilidad de obtener los bienes de consumo que otorgan estatus y respetabilidad, que confieren, según los valores capitalistas, la condición de *ser*. La paciencia brasileña, la jovialidad carnavalesca que, con "juego de cintura" y malandraje ameno, resuelve las contradicciones y negocia salidas armoniosas, está enteramente ausente en estas letras. La música de Facção Central es de una sorprendente violencia, y el videoclip que la acompaña, producido por Firma Filmes, más aún. El video muestra el asalto, secuestro y asesinato de una mujer de clase media frente al marido y al hijo, y termina con escenas de bandidos muertos en la calle.

La música y el videoclip fueron censurados bajo alegaciones de apología a la violencia y dieron inicio a una averiguación policial, aunque no resultó en la prisión de nadie. El siguiente álbum de Facção Central, intitulado *A marcha fúnebre* prossegue, es una respuesta a la polémica provocada por "Isto aqui é uma guerra". La primera pista, "Introdução", es una mezcla de trechos de la cobertura mediática de las acusaciones de apología al crimen, con voces como: "Ese clip en la práctica es un manual de instrucción para la práctica de asaltos, secuestros y homicidios", o: "ese clip es criminal" . La pista 14 del álbum se intitula justamente "Apologia ao crime". Éste es un trecho:

No quería verte en la camilla escupiendo sangre casi muerto
En el hospital con un par de tiros, tomando suero
Ni robando Pioneer del Escort

Ni enrollando la lengua, muriendo de sobredosis
Olvida la dosis, la pipa, la rica llena de joyas
Ya vi por un real bisturí de legalista en mucho viciado
No seas sólo un número más de estadística
Un cuerpo en el bar víctima de otra matanza
Es jodido saber que la propaganda de la TV
De carro, casa propia, no está hecha para ti
Saber que pa' tener arroz, frijol, pollo en el horno
Hay que coger una 38 y desfigurar un cuerpo
Entiendo el motivo, soy fruto de la favela
Sé bien cuál es el dolor de no tener nada en la olla
De compartir un cuarto de dos metros por cinco
Un cuarto sin luz, agua, sin sonrisa
Sólo que, compa, el crimen es dolor en la delegación
Shock, soledad, agonía [...]
El boy de Rolex, Cherokee, vidrio polarizado
Es trampa del sistema pa' matarte
No caigas en tracalería, sigue mi apología

La música aclara de forma explícita lo que, en el videoclip "Isto aqui é uma guerra", es dicho de forma indirecta con las escenas finales de la muerte de bandidos y el coche del IML (Instituto Médico Legal) levantando los cuerpos de la calle: escenas de una muerte impersonal, los cuerpos colocados en cajas amontonadas una sobre la otra, en un anonimato que niega el valor del cuerpo, de la muerte y, por lo tanto, de la propia vida.

Regresando a *Manual práctico del odio* —y aquí es interesante notar una vez más la intertextualidad en la obra, siendo el título de la novela una referencia también a discursos como el citado arriba sobre el clip de Facção Central: "Ese clip en la práctica es un manual de instrucción para la práctica de asaltos, secuestros y homicidios"—, este trecho sobre Nego Duda manifiesta ese ciclo de pobreza y humillación, pérdida de la autoestima, crecimiento de la indignación, la rabia y el odio y resolución por la violencia física:

> [...] sentía un dolor que no sabía explicar, los comerciales en la tele, los desfiles de modas, los carros cómodos, las mujeres siempre al lado de los hombres que tenían dinero, él quería tener todo eso también, él quería tener algo más que el pan y el café tibio, estaba armado ese día, salió a la calle y le metió dos tiros a un muchacho que lo encaraba, su principal pensamiento era no criar víboras para no correr el riesgo de que te muerdan, el muchacho que murió al instante no tenía ni 15 años y encaraba a Nego Duda porque sabía que era bandido y quería ser como él, su mirada era de admiración, pero en la visión de Nego Duda era de amenaza, y así, entre la indignación, la rabia y el hambre, crecía la estadística. (Ferréz, 2003, p. 39)

La intertextualidad y las referencias a otras obras son constantes. Un ejemplo es una de las escenas del capítulo "La única certidumbre está en las armas", en el que Celso convence a Régis a ir al *terreiro* (templo) de candomblé para consultar al *pai de santo*[108] Joel. La escena es una referencia a un episodio similar en *Ciudad de Dios* —el libro y la película—, en el cual Inho/Zé Pequeno va al *terreiro* y recibe la bendición de Exu. Esa escena es problemática pues refuerza los estereotipos y el prejuicio sobre el candomblé, al asociar al *orixá* Exu con el diablo, como hicieron los portugueses en la Colonia y como lo hace aún una parte considerable de la población brasileña, perpetuando asociaciones de barbarie y primitivismo a la cultura afrobrasileña. Exu es el *orixá* de la paradoja y la ambigüedad, que voltea el mundo de cabeza al desafiar el sentido común y el statu quo. Es el mensajero que vincula a los hombres con los *orixás* y, por lo tanto, es también el señor de la palabra, la comunicación y el lenguaje. La riqueza simbólica de este *orixá* se pierde en la interpretación unidimensional que lo asocia con el diablo. "¡Yo soy el diablo, *moleco*[109]!", dice el *pai de santo* poseído por Exu en *Ciudad de*

108 Babalao o sacerdote de candomblé.

109 Chamaco.

Dios (Lins, 2009, p. 194). La escena con Exu funciona como una suerte de iniciación que marca el paso del pequeño crimen de la infancia a la brutalidad del narcotraficante. Si en la novela esa interpretación ya es problemática, en el filme lo es mucho más, por la espectacularización del ritual de candomblé a través de una estética sensacionalista y por la caracterización de Zé Pequeno como la encarnación del mal absoluto; un personaje plano y unidimensional.

En *Manual práctico del odio*, la visita al *terreiro* es también un encuentro entre el "bicho suelto" Régis y Exu —aunque no hay mención explícita de Exu, la referencia es clara por las cuentas rojas y negras usadas por el *pai de santo*. Pero en este caso Ferréz ironiza el sensacionalismo y deconstruye las interpretaciones estereotípicas por medio del humor y la irreverencia. En vez de la solemnidad temible de la escena en *Ciudad de Dios*, el encuentro de Régis con el *pai de santo* es cómico. La crítica es evidente. Primero, ironizando el uso que Paulo Lins hace del lenguaje: "*Eu te dou proteção de balador de atirador, esse, te tiro das garras de butina preta, esse, boto zimbrador no teu bolso e mostro os inimigado, esse*"[110] (Idem.). En contraste, Ferréz juega con este diálogo:

> —¡Ah! Hola, don Joel.
> —Tú, hijo, no me llamas don, sólo padrino.
> —¡Ta bueno!
> —Ustedes son del quimen[111], ¿no?
> — ¿Quimen?
> —Carajo, Régis, él habla así.
> —¡Ah, bueno! (Ferréz, 2003, p. 121)

110 "Yo te doy protección de baleador de tirador, ese, te saco de las garras del diablo, ese, pongo azotador en tu bolsa y muestro a los enemigos, ese."

111 Crimen.

El *pai de santo* le dice a Régis que un difunto lo está persiguiendo, y pregunta si el último asesinado cayó boca abajo —otra referencia a *Ciudad de Dios*, cuando el narcotraficante Silva se asusta al ver caer boca abajo al joven que asesina, sabiendo que eso significa que el muerto buscará venganza, y es fatalmente asesinado después por su propio compañero—. Pero Régis no recuerda, ni le da mucha importancia.

> —Pos te quere a ti, hijo.
> —¡Puta, mano! ¿Y qué tengo que hacer?
> —Primero, tiene que llamame padrino, mano es la puta que te parió, segundo, le tiene que derramar la sangre de un animal, si no termina agarrándote. (Íbid., p. 122)

En vez de responder, Régis se levanta y sale bruscamente. Unos minutos después regresa con una gallina blanca y le corta el pescuezo gritando: "Toma aquí, pendejo, te moriste porque eras un cabrón, ahora toma aquí" (Ídem.). Tanto Celso como el *pai de santo* se quedan boquiabiertos; Régis sale de nuevo, regresa con otra gallina, esta vez negra, y hace lo mismo, manchando toda la sala de sangre. Así, a través del humor, Ferréz critica la espectacularización y las asociaciones reduccionistas de bien y mal, Dios y el diablo.

Una y otra vez Ferréz rehúsa las interpretaciones sencillas, forzando una lectura compleja de las tramas de la violencia y alejando al lector de una interpretación individual, llevándolo a un análisis de la descomposición social como producto del sistema. Hasta la violencia policial —que se manifiesta como la más brutal e injustificable, por ser la propia policía un órgano del Estado y, por lo tanto, impregnada de una intencionalidad destinada a perpetuar un sistema de explotación, privilegio y exclusión— es humanizada (aunque no justificada) en su manifestación individual, como en el trecho que presenta al policía Aires, que como todos ve en sus opciones una salida a la pobreza y una forma de obtener todo lo que le ha sido negado.

Si la violencia es un elemento siempre presente del entorno y la indignación, la rabia y el odio son el hilo conductor, hay otro elemento subyacente a todas las relaciones y que compone el sustrato de la problemática de la violencia: el dinero.

> [...] los ojos y los rostros de las personas tenían una expresión de terror, todo por el maldito dinero, quería calmar a una señora de edad, ella lloraba, pero en la guerra no hay tiempo para la piedad, siguió apuntando el arma, estaba atento a su papel, sabía lo que tenía que hacer, tenía que comprar la moto, no sería uno más pidiendo una máquina de hacer pañales distribuida por el programa de Ratinho, a él ningún presentador lo llamaría para regalarle una casa nomás porque sí, su historia no le interesaría a nadie, su vida, una sucesión de desengaños, no conmovería al público lo suficiente, sólo el banco le permitiría ganar dinero para comprar las miradas de las muchachas, la moto sería su triunfo, con ella las mujeres sin duda verían que está vivo, que está activo. (Ibíd., p. 168-9)

El dinero es el valor ordenador de toda la sociedad, y ese sistema de valores es responsable por la descomposición social y la violencia en las periferias y en la sociedad en general. Es el sistema de valores que establece el tener como medida del valor humano y, al mismo tiempo, niega la posibilidad de consumo a la gran mayoría; que constituye el motor de las mafias policiales que controlan, se benefician o promueven el crimen y el narco en las favelas y periferias —una temática presente en la mayoría de las obras y trabajada específicamente en *Graduado em marginalidade* de Sacolinha—; que mueve las políticas públicas y es responsable por la desigualdad, la inoperancia de la educación pública y la represión. Y en el centro de ese sistema de valores, como su principal promotor y mayor responsable, están los medios de comunicación, sobre todo los televisivos. El capítulo "La muerte es un detalle" de *Manual práctico del odio* empieza con un "pie de pato" encapuchado, a punto de matar a un niño. La nar-

ración se desplaza de un lado a otro, del interior del justiciero al niño, identificando en ambos casos el papel de los medios como promotores de la sed de lucro y de la violencia estatal o privada contra las poblaciones marginales. Y sobre todo promoviendo la aceptación por parte de la sociedad, incluyendo a las clases pobres y a la propia población periférica, de dicha violencia.

> El pie de pato, que es un juez aceptado por padres parecidos a los padres del niño condenado, es estimulado todos los días y todavía tiene en la mente el último discurso del presentador, las escenas están grabadas en su cerebro, la escena de la señora de 72 años que recoge verduras y frutas tiradas en el Ceagesp,[112] la escena de la familia entera que vive comiendo calabaza porque un camión se volteó cerca de su casa y ellos recogieron lo que cayó, o sea las calabazas, él guardó todas esas imágenes, el presentador gritó con vehemencia: y los bandidos allá, comiendo bien, los trabajadores pasando hambre y ellos allá en la prisión, comiendo bien. Engatilla el revólver, tiene la aceptación del propio pueblo oprimido que él juzga y condena, tiene en su mente lo que le martillan desde hace años, que la culpa la tienen ellos, la raza inferior, la raza que roba, que secuestra, la raza que mata, la raza que no obedece las leyes de Dios, la raza que tiene que ser exterminada. (Ibíd., p. 151)

La represión, la brutalidad policial y la corrupción de las fuerzas represivas del Estado son representadas en las obras de la literatura periférica como un eje fundamental de la violencia sistémica. Una violencia que se manifiesta en el asesinato, la tortura, la extorsión, la prisión y otras formas físicas, pero no solamente. La antología de cuentos *Ninguém é inocente em São Paulo* (*Nadie es inocente en São Paulo*), de Ferréz, es una obra interesante porque trata de personajes que no son parte del cri-

112 Companhia de Entrepostos e Armazéns Gerais do Estado de São Paulo (Compañía de Depósitos y Almacenes Generales del Estado de São Paulo) — red de almacenes y centrales de abasto del estado de São Paulo.

men o del narco, sino residentes comunes, trabajadores de la periferia. En el cuento "Fábrica de fazer vilão" ("Fábrica de hacer villanos") no hay violencia física, y sin embargo su efecto es de una brutalidad ejemplar: la humillación, la tortura psicológica ejercida por el poder arbitrario e impune del policía, que refleja toda la carga de racismo y desprecio vigente en la sociedad. El cuento narra, con un lenguaje crudo y afilado, el rondín que hacen dos policías, que sacan a la gente de sus propias casas para reunirlas en el bar —de propiedad de la madre del narrador— y humillarlas:

> Lo siguiente: ¿por qué en este bar sólo hay prietos?
> Nadie responde, yo tampoco voy a hablar, no sé por qué somos prietos, no lo escogí.
> Vamos, carajo, vamos hablando, ¿por qué aquí sólo hay prietos?
> Porque... porque...
> ¿Porque qué, changa?
> Mi madre no es una changa.
> Cállate, chango, yo hablo en este carajo.
> El hombre se irrita, arranca la bocina, la tira al suelo.
> Habla, changa.
> Es que todo mundo en la calle es prieto.
> ¡Ah! Oíste eso, cabo, todo mundo en la calle es prieto.
> Por eso en esta calle sólo hay canallas, sólo hay escoria.
> Pienso hablar, soy del rap, soy guerrero, pero no dejo de mirar el revólver en su mano.
> Lo siguiente: ¿ustedes viven de qué aquí?
> Del bar, joven.
> Joven es la vaca prieta que te parió, yo soy señor para ti.
> Sí, señor.
> Mi madre no merece eso, 20 años trabajando de jornalera.
> Y tú, negrito, ¿qué me ves, memorizando mi cara para matarme? Puedes intentarlo, pero regresamos aquí y quemamos niños, quemamos las chabolas y balaceamos a todo mundo en esta mierda. (Ferréz, 2006, p. 11)

Además de la violencia evidente en esta escena, que no requiere elaboración —el racismo, la humillación, la impotencia frente a la absoluta impunidad y el poder aplastador—, lo que se destaca aquí es una violencia quizás más profunda, la violación de la intimidad, la absoluta desnudez ante al poder, lo que Jean Franco (2004, p. 198) describe como "las profundas consecuencias de destruir lo que Bachelard, en *La poética del espacio*, denominó las 'imágenes de espacios felices' o topofilia" .

Esa violencia sistemática contra el hogar y contra la familia es una de las menos visibles y, sin embargo, de las más destructivas. Son las invasiones policiales, la destrucción de hogares en nombre de la propiedad privada y del "progreso", la fragilidad de las paredes de madera prensada a la hora de las balaceras, pero también la insalubridad, los espacios ínfimos compartidos por varias familias, el calor y el moho, las casas —y vidas— perdidas en los deslaves e inundaciones, las relaciones familiares destruidas por la falta de espacio, el desempleo, el alcohol, las drogas y la desesperación.

Todas estas formas de violencia son representadas, denunciadas y problematizadas en la literatura periférica/marginal. Su contrapunto —la esperanza, las posibilidades, la vida— tiene un espacio mucho menor, pero está presente en diferentes niveles, de forma explícita en obras como *Morada*, de Guma y Allan da Rosa, y en las entrelíneas en la mayoría de las obras.

(In)Conclusión

¿La era da periferia?

Los depósitos del excedente

Según Mike Davis (2007, p. 1-2), el mundo vive hoy un cambio sin precedentes, comparable en importancia a la transformación del Neolítico o a la Revolución Industrial. Por primera vez en la historia, la población urbana rebasa a la población rural. De 86 ciudades en el mundo con más de un millón de habitantes en 1950, hoy hay casi 500. Hay más gente viviendo en ciudades hoy que la población entera del planeta hace 50 años. Al mismo tiempo, la población rural se estabilizó, y se calcula que empezará a disminuir en la próxima década. Por lo tanto, prácticamente todo el crecimiento demográfico del mundo se concentra ahora en las ciudades.

De este crecimiento, el 95% sucede en las áreas urbanas de los países pobres o periféricos —para evitar los muy problemáticos términos "subdesarrollados" o "en desarrollo"—. La ciudad de São Paulo creció casi 10 veces en 60 años: de 2.4 millones de habitantes en 1950 a 21.1 millones en 2012. En el mismo período, Seúl (Corea del Sur) creció de 1 a 25.3 millones; la Ciudad de México, de

2.9 a 23.2 millones; Río de Janeiro, de 3.0 a 12.7 millones; Karachi (Paquistán), de 1 a 17.4; Mumbai (India), de 2.9 a 20.8.[113]

Sin embargo, el hecho verdaderamente asustador es que, con escasas excepciones, ese crecimiento desmedido no está acompañado de crecimiento económico y mucho menos de crecimiento del empleo; al contrario, esta urbanización sin precedentes es concomitante con la explosión del desempleo urbano.

Esta expansión paradójica —explosión demográfica urbana sin precedentes, con crecimiento económico mínimo o negativo— tiene mucho que ver con el funcionamiento de lo que los zapatistas llaman la "cuarta guerra mundial", expresado por el Subcomandante Insurgente Marcos desde finales de los 1990s y de nuevo recientemente en una carta al pensador mexicano Luis Villoro:

> [...] en la época actual, la voluntad que trata de imponer el capitalismo es destruir/despoblar y reconstruir/reordenar el territorio conquistado. Sí, las guerras ahora no se conforman con conquistar un territorio y recibir tributo de la fuerza vencida. En la etapa actual del capitalismo es preciso destruir el territorio conquistado y despoblarlo, es decir, destruir su tejido social. [...] De manera simultánea a la destrucción y el despoblamiento, se opera la reconstrucción de ese territorio y el reordenamiento de su tejido social, pero ahora con otra lógica, otro método, otros actores, otro objetivo. En suma: las guerras imponen una nueva geografía.[114]

La expulsión de la población rural y la destrucción de formas tradicionales de vida y de mecanismos de autosubsistencia son parte de este destruir/despoblar y reconstruir/reordenar, que sucede de varias formas, sobre todo por medio de la agroindustria y

113 "The Principal Agglomerations of the World". Disponible en: http://www.citypopulation.de/world/Agglomerations.html. Acceso en: 12/5/2012.

114 "Apuntes sobre las guerras". Disponible en: http://enlacezapatista.ezln.org.mx/2011/03/09/apuntes-sobre-las-guerras-carta-primera-completa-del-sci-marcos-a-don-luis-villoro-inicio-del-intercambio-epistolar-sobre-etica-y-politica-enero-febrero-de-2011. Acceso en: 12/5/2012.

de otras industrias extractivas como la minería, la generación de energía y el turismo. En todo el mundo, estas fuerzas expulsan a millones de campesinos del campo, apropiándose de sus tierras y territorios y forzándolos a establecerse en las periferias y barriadas de las grandes ciudades, donde la posibilidad de encontrar empleos formales es cada vez más remota.

"En vez de ser un foco de crecimiento y prosperidad, las ciudades se volvieron el depósito de basura de un excedente de población que trabaja en los sectores informales de comercio y servicios, sin especialización, desprotegido y con bajos salarios", concluye el reporte *The Challenge of Slums* (El desafío de las barriadas) de 2006, del Programa de Asentamientos Urbanos de las Naciones Unidas.

Ya en 1997, el Subcomandante Insurgente Marcos hizo la misma observación en un análisis del neoliberalismo global intitulado "Siete piezas sueltas del rompecabezas mundial":

> El reordenamiento de los procesos de producción y circulación de mercancías y el reacomodo de las fuerzas productivas, producen un excedente peculiar: seres humanos que sobran, que no son necesarios para el "nuevo orden mundial", que no producen, que no consumen, que no son sujetos de crédito, en suma, que son desechables.[115]

El crecimiento de la producción basado en el modelo neoliberal y, ahora, en el modelo extractivo, no sólo no genera empleos; destruye las formas de vida basadas en la autosubsistencia, provoca la migración masiva de las áreas rurales a las ciudades y, en ellas, produce desempleo al destruir las pequeñas y medias empresas y genera una mayor precariedad del trabajo, una creciente inestabilidad del empleo y una disminución del poder adquisitivo. Eso hace que una parte importante de la población global ya no tenga lugar ni siquiera como trabajador explotado: una

115 Disponible en: http://www.cedoz.org/site/content.php?doc=551. Acceso en: 12/5/2012.

población excedente, una población que sobra, que no le sirve al sistema, una población descartable que sería necesario eliminar y que, sin embargo, no se puede eliminar. Una población concentrada, sobre todo, en las periferias urbanas.

Según el reporte *The Challenge of Slums*, 78.2% de la población de los países "menos desarrollados" y la tercera parte de la población urbana del mundo viven en barriadas. En América Latina, en 1970 la población pobre en el campo (75 millones) todavía superaba a la de las ciudades (44 millones). Dos décadas después, la gran mayoría de los pobres (115 millones) vivía en barriadas, favelas y barrios pobres, comparado con 80 millones en el campo[116] (Davis, 2007, p. 156).

La gran explosión de las barriadas y periferias urbanas en Latinoamérica y en el Tercer Mundo en general sucedió a partir de la década de 1980, con los programas de ajuste estructural impulsados por el FMI. Por un lado, estos programas devastaron al campo eliminando subsidios, abriendo las puertas a las importaciones de productos agrícolas, expulsando a los campesinos y pequeños propieta rios rurales de sus tierras e imponiendo la dominación de la agroindustria, controlada sobre todo por los países del Primer Mundo. Por otro lado, la privatización de los servicios del Estado, la reducción de barreras a la importación, la eliminación de subsidios a los alimentos, la reducción de programas de educación y salud y, en general, la contracción del sector público, sumados al desempleo, la precariedad laboral y la explosión demográfica provocada por la migración del campo, provocó el empobrecimiento de las periferias y un importante aumento de la desigualdad. Escribe Allan da Rosa (Guma, 2001) sobre São Paulo en *Morada*:

> Después, en las décadas de 80 y 90, también hubo más estruendo de crecimiento de las viviendas precarias, envueltas por la carencia enmerdeada y encallada. Fue el guarapo sobrante de un tiem-

116 Datos del reporte World Urbanization Prospects de la ONU.

> po de crisis agraria, de aprieto orquestado en el planeta entero por los billonarios, por el Banco Mundial y por el FMI, que decretaron la reducción drástica de los presupuestos para la salud, la educación y la vivienda, destruyendo autonomía y producción local, devastando presupuestos públicos y dictando líneas económicas viables (viables para ellos, los de limusina). Así, los acomodados estipulaban condiciones para prestar lo que los mendigos torcidos del tercer mundo consideraban la solución, aunque después les cobraran intereses de treinta pisos y con toda esa cifra menguando en la corrupción y en la inversión en áreas nobles, islas aquí en el mar de la miseria.

La década de 1980 es también el momento de la explosión del sector informal de trabajo, que, según Davis (2007, p. 176), abarca casi mil millones de personas y constituye la clase social de crecimiento más rápido y sin precedentes del mundo. En América Latina, la economía informal empleaba, a principios de este siglo, 57% de la fuerza de trabajo y proporcionaba cuatro de cada cinco nuevos "empleos".

En la literatura periférica de Brasil, esa realidad se refleja en un discurso ambiguo y con frecuencia desesperado con relación al trabajo y un análisis de la íntima relación entre el desempleo y la violencia. Confrontados por la casi imposibilidad de obtener un empleo digno y la casi certidumbre de la muerte en el mundo del crimen, los personajes se encuentran en un callejón sin salida. Si por un lado los personajes que se obstinan en continuar recorriendo el sendero del trabajo honesto son admirados por su perseverancia y tienen un destino menos trágico que aquéllos que optan por el camino más "fácil" del crimen, ese camino es también una opción que violenta la dignidad: la sumisión a un sistema triturador de vidas, colocándose en la posición de ser humano descartable, cotidianamente humillado por aquéllos que lo explotan y lo desprecian. Es lo que piensa Aninha en *Manual práctico del odio*:

> [...] empezó a pensar en las profesiones que sobraban para todos los que conocía, cuando pensaba en eso nunca llegaba a algo a lo que se pudiera dedicar y ganar un dinero honestamente, no lograría cargar mucho tiempo la hielera en el semáforo llena de agua helada y refrescos bajo el sol ardiente, se imaginaba a todos cerrándole la ventana en la cara, riéndose a través del vidrio ahumado, no lograría vender CDs de Paraguay de la hija del cantante sertanero, no podría mirar la foto de esa oportunista todo el día y ver señoras que no tienen ni lo suficiente para comer juntar los billetes de un real para comprar aquella babosada sobre el amor, tampoco se imaginaba todo el día parada en el microbús [...] Aninha esbozó una leve sonrisa cuando imaginó lo que siempre quiso ser, la actriz principal de la película de terror de esas personas idiotas. (Ferréz, 2003, p. 201)

En muchas de las obras periféricas, el trabajo que dignifica es un mito inventado por las clases privilegiadas, un mecanismo para mantener a las poblaciones subalternas bajo control y culparlas de su propia pobreza. El término "*otário*", que literalmente significa "estúpido" y que en la jerga del crimen se utiliza para nombrar a los obreros, es revelador de una crítica lúcida de ese mito: *otário* es aquél que cree en ese discurso y se somete a su lógica. En la literatura tanto como en el rap, el discurso es otro: no se puede esperar una sociedad segura y pacífica, sin la violencia del crimen, cuando se impone la ética del trabajo como valor universal y se niega la posibilidad de dicho trabajo. En *Manual práctico del odio*, Ferréz (Ibíd., p. 35-36) presenta el personaje José Antônio así:

> José Antônio tenía vocación para muchas cosas, entre ellas ser el bueno de la familia, levantarse temprano, aguantar insolencias, ser humillado en todo el proceso de transición, de ida y vuelta, sofoco, apretujamiento, sudor, todos los que eran parte de su núcleo de amistades siempre andaban agachados, resignados, pero héroe de su familia, héroe de la derecha, sin fumar frente a ellos,

> sólo escondido, así todo se vale, llorar en un rincón del baño, cerca del escusado, sollozar agachado, el mal olor, el papel higiénico usado, el escusado manchado, la lágrima cayendo, el mundo inmenso allá afuera, el pesar aquí dentro, bien adentro, la comida siendo preparada, el hijo regresando de la escuela, las ganas de huir, su mujer tocando la puerta, él levantándose, resolviendo sus problemas al secarse las lágrimas, tratando de olvidar las preguntas de la vecina sobre su desempleo prolongado, tratando de alejar el recuerdo del hombre que era cuando tenía una firma en su libreta de trabajo, sólo un sello y todo cambiaría, pero ese sello para José Antônio estaba cada vez más imposible.

En Brasil, la crisis que inicia en la década de 1980 y se profundiza en la década de 1990, que resulta en el crecimiento desmedido de las periferias urbanas y favelas, la privatización de los servicios públicos, el aumento de la desigualdad, el desempleo y la explosión del trabajo informal, coincide con la llegada de las mafias narcotraficantes de Colombia y la "democratización" de la cocaína, dando lugar a un aumento significativo de la violencia y, también, de la represión, la criminalización de la población periférica y la operación de escuadrones de la muerte. El surgimiento del movimiento de literatura periférica/marginal al final de esa década es de cierta forma una respuesta a esa realidad.

Considerando el panorama descrito arriba —destrucción sistemática de los mecanismos de autosubsistencia y de formas de vida autónomas, migración masiva del campo a las ciudades, crecimiento demográfico global concentrado casi enteramente en las periferias urbanas de los países pobres, creciente desempleo y precariedad en el empleo y un contingente cada vez más extenso de personas que no caben en el sistema— es relevante preguntarnos a dónde nos lleva ese camino, hasta cuándo las periferias y favelas pueden continuar siendo los "depósitos del excedente humano", hasta cuándo esa olla exprés puede resistir sin explotar.

Es evidente que el capitalismo atraviesa una crisis sin precedentes. Sin embargo, su característica más preocupante y más explosiva, la que escapa a todas las previsiones y teorías sociales hasta ahora, es la producción sistemática de poblaciones excedentes. Como dice con extraordinaria lucidez uno de los niños entrevistados por MV Bill y Celso Athayde: "Tipo, nosotros no vivimos en la sociedad, porque nosotros vivimos en el cerro [favela], ¿me entiendes? Tipo, nosotros no somos nada". Las respuestas propuestas e implementadas por la mayoría de los gobiernos, tanto de izquierda como de derecha, por las instituciones internacionales y por las fuerzas económicas que rigen el planeta, no cuestionan ni desafían los factores que llevan a la producción de ese excedente humano; al contrario, los defienden y profundizan.

Por un lado, la criminalización, el control y la represión de esas poblaciones, consideradas peligrosas, a partir de una visión de "seguridad nacional" impulsada por los Estados Unidos y adoptada de diversas formas por los gobiernos nacionales. El Pentágono y los pensadores militares estadounidenses claramente identifican a las periferias urbanas del Tercer Mundo como la amenaza más importante del siglo XXI. Los planificadores de las guerras, dice Mike Davis (2007, p. 205),

> [...] afirman que las "ciudades cruentas, fracasadas" del Tercer Mundo —sobre todo sus periferias y favelas— serán el campo de batalla del siglo XXI. En consecuencia, la doctrina del Pentágono está siendo rediseñada para mantener una guerra mundial de baja intensidad y de duración ilimitada contra segmentos criminalizados de pobres urbanos.[117]

La militarización de las favelas y periferias en Brasil, las constantes matanzas, la actuación de organizaciones policiales como la ROTA (Rondas Ostensivas Tobias de Aguiar)[118] y el BOPE

117 La traducción es mía..

118 Tropa antimotines de la Policía Militar del estado de São Paulo.

y de grupos de exterminio, la brutalidad de la represión y la completa impunidad, la ocupación de las favelas de Río de Janeiro por las tan promovidas Unidades de Policía Pacificadora —que, en voz de los propios habitantes, equivale a un estado de control dictatorial y violencia institucional—, todo eso retratado una y otra vez en las obras de la literatura periférica, son muestras claras de esa política represiva. En 2006, Ferréz tuvo que huir de Capão Redondo con su familia después de haber denunciado en su blog las matanzas que la Policía Militar y la Policía Civil estaban cometiendo contra la población civil, en retaliación a los ataques cometidos por la organización criminal PCC (Primeiro Comando da Capital). Las denuncias son constantes y las atrocidades dejan de ser novedad.

Por otro lado —el otro lado de la moneda de la represión como mecanismo de contención— están las políticas del "combate a la pobreza", que mejoran la condición inmediata de los más pobres pero que no cambian y de hecho se contraponen a los cambios de fondo, estructurales, perpetuando y profundizando el mismo sistema que produce ese excedente humano.

Cabe, por lo tanto, preguntarse hasta cuándo esa combinación de represión y paliativos será capaz de mantener bajo control a una creciente población periférica "descartable" que no tiene lugar en el sistema. Y, sobre todo, hasta qué punto esa población constituye o puede constituir un sujeto político articulador de un cambio estructural frente a la crisis del capitalismo… hasta qué punto puede volverse un "contrapoder de abajo", para usar la expresión de Raúl Zibechi.

Antes de examinar esta última pregunta —fundamental al considerar el movimiento de literatura periférica/marginal de Brasil—, es importante analizar más a fondo las políticas de "combate a la pobreza" como mecanismos de contención social, sobre todo en el contexto de las políticas sociales del gobierno Lula y, después, del gobierno Dilma.

¿Dialéctica de la marginalidad o el regreso del hombre cordial?

Hay en las periferias urbanas de Brasil unas 270 mil ONGs y grupos similares trabajando en favelas (Zibechi, 2010, p. 63), en una infinidad de proyectos destinados a mejorar las condiciones de vida de los más pobres, con el apoyo de diversas instituciones gubernamentales y órganos internacionales y asociaciones con las más variadas fuentes de financiamiento del sector privado. Criticar los esfuerzos febriles de ese ejército de almas (a veces) bien intencionadas puede parecer excesivamente radical, pero es necesario examinar, por un lado, la historia de las políticas del "combate a la pobreza" y desvendar su origen como mecanismo de contención social y, por otro lado, sus efectos en el potencial verdaderamente transformador de los movimientos sociales.

En *Contrainsurgencia y miseria: Las políticas de combate a la pobreza en América Latina*, el pensador uruguayo Raúl Zibechi (2010) identifica el origen de las políticas del "combate a la pobreza" en la guerra de Vietnam y en la presidencia de Robert McNamara en el Banco Mundial a partir de 1968, después de haber servido en la Fuerza Aérea estadounidense en la Segunda Guerra Mundial y dirigido el Pentágono de 1961 a 1968. Fue McNamara quien transformó al Banco Mundial en un centro intelectual capaz de orientar las políticas sociales de casi todo el mundo, siempre a servicio de los intereses económicos y políticos de los Estados Unidos.

La Revolución Cubana, el fracaso de la invasión estadounidense a Cuba en 1961 y, sobre todo, la derrota de las fuerzas armadas de Estados Unidos en la Guerra de Vietnam, fueron un parteaguas que dio origen a una nueva visión de la política internacional. Al frente del Pentágono, McNamara, entre otras cosas, dejó asentada la idea de que, en la guerra, los factores políticos y sociales son más importantes que la fuerza militar, e impulsó

como prioridad la investigación en "ingeniería de sistemas sociales".

Más tarde, como director del Banco Mundial, McNamara estableció una relación estrecha entre "atraso económico" y seguridad; o sea, que la pobreza y la injusticia social son fuentes de inestabilidad y que, por lo tanto, deben ser combatidas como una cuestión de seguridad y de estrategia geopolítica. Ese es el inicio del desarrollo político y teórico del "combate a la pobreza" como mecanismo de contención social y de contrainsurgencia. Un síntoma notable de ese cambio en la política internacional son los préstamos del Banco Mundial para desarrollo urbano, que aumentaron de 10 millones de dólares en 1972 a 2 mil millones en 1988 (Zibechi, 2010, p. 25).

Pero el mayor impacto del Banco Mundial durante la administración de McNamara no fue el financiamiento o la implementación directa de programas, sino la generación de ideas y conceptos que penetraron tan profundamente en el pensamiento global, que han colonizado los discursos de los gobiernos e instituciones de todo el mundo, tanto de derecha como de izquierda. Conceptos como "desarrollo", "mercado", "competitividad", "productividad", "eficiencia", "progreso", "pobreza", "subdesarrollo" y, más recientemente, "sustentabilidad", reemplazaron a conceptos como "explotación", "lucha de clases", "desigualdad", "dominación", "despojo", etc.

Al mismo tiempo, la presidencia de McNamara en el Banco Mundial marca el inicio de la "era de las ONGs". De 1974 a 1989, en Latinoamérica, la participación de las ONGs en proyectos del Banco crece del 15% al 50%. En el mismo periodo, el dinero controlado por las ONGs para proyectos de desarrollo en países periféricos salta de 9 millones a 6 mil 400 millones de dólares (Ibíd., p. 30). Este crecimiento de las ONGs se acelera aún más en la década de 1990. Al mismo tiempo, es interesante notar que esa extraordinaria expansión de las ONGs viene acompañada de sanciones por parte del Banco Mundial y de otras instituciones y gobiernos del Primer Mundo contra los gobiernos de países pe-

riféricos que intentan implementar cambios estructurales y políticas redistributivas (Ibíd., p. 28).

El resultado de esa "ongización" del mundo y, en particular, de las periferias y favelas del Brasil, vinculada a las políticas estatales de combate a la pobreza, ha sido una desactivación de los movimientos sociales y su institucionalización. Por un lado, muchos de los esfuerzos se concentran en la participación en concursos, redacción de proyectos, desarrollo de contratos y negociaciones con instituciones financiadoras. Por otro lado, las acciones se limitan con frecuencia a la gama de intereses de las organizaciones, fundaciones, instituciones y empresas financiadoras, que justamente son parte del mundo político que impulsa las políticas neoliberales. Por lo tanto, para conseguir fondos, las organizaciones tienen que presentar proyectos desprovistos de un contexto histórico o político capaz de molestar a dichas instituciones.

Pero el efecto más pernicioso y más desmovilizado no es material, sino ideológico. Dice Arundhati Roy (2010):

> Las ONGs alteran la psique pública. Transforman a las personas en víctimas desvalidas y moderan las formas de resistencia política. Las ONGs constituyen una especie de parachoques entre el "sarkar" y el "public". Entre el imperio y sus súbditos. Se transforman en árbitros, intérpretes, mediadores. En última instancia, las ONGs son responsables por sus acciones frente a quienes las financian, no frente a las personas con quienes trabajan.[119]

Todo esto no significa que todas las ONGs sean una influencia negativa. Al contrario, hay un gran número de ellas que realiza un trabajo dedicado, comprometido, que brinda beneficios innegables a las poblaciones con las cuales trabajan. Ese no es el problema; el problema es quedarse en eso, olvidar que más allá de las necesidades inmediatas atendidas por esas organizacio-

119 La traducción es mía.

nes, es imperativo buscar cambios estructurales. El problema es olvidar o inclusive no darse cuenta de que la tendencia natural de la cultura de las ONGs es desviar la atención de esos cambios estructurales.

El mundo conceptual promovido por la cultura del combate a la pobreza es antagónico a los cambios estructurales por varias razones. En primer lugar, porque establece a la pobreza como el problema, sin contemplar como parte fundamental de la problemática a la riqueza, la desigualdad, la explotación. De esa forma, las "soluciones" para la pobreza tienen siempre que ver con la "incorporación" de los pobres al mismo sistema que produce esos "excedentes humanos". Nunca esas soluciones confrontan directamente a las estructuras de poder que están al origen de la desigualdad, nunca proponen soluciones que cuestionen o amenacen verdaderamente al sistema dominante. Según la ideología del combate a la pobreza, los pobres son el problema —aunque sea como "víctimas"— y la pobreza es la enfermedad que hay que erradicar, justamente a través de la inserción de los pobres en el mismo sistema que la produce. La creación de espacios y territorios autónomos, de formas de autogobierno, de mecanismos de producción y subsistencia que no dependan ni del mercado ni del patrocinio del Estado, son así excluidos, combatidos y muchas veces criminalizados. La organización autónoma de abajo, de los márgenes y de los sótanos es coartada al ser institucionalizada en el ámbito de las iniciativas del Estado y del patrocinio de las ONGs. Al mismo tiempo, las políticas sociales están diseñadas de forma a demostrar que las demandas sólo se pueden resolver sin conflicto. Un ejemplo de esto son las reformas que en el gobierno Lula facilitaron la regularización de radios comunitarias en el país, y la simultanea criminalización y persecución inédita de radios no legalizadas, que resultó en la despolitización de muchas de esas radios.

En los casos más extremos, como en Chiapas, México, los fondos de programas estatales de "desarrollo" y de combate a la pobreza se canalizan a grupos y organizaciones favorables

al gobierno y contrarias a las organizaciones y comunidades en resistencia —zapatistas o no— e incluso a organizaciones armadas con características paramilitares o con vínvulos con el crimen organizado, provocando conflictos entre comunidades indígenas que, después, se usan como pretexto para militarizar la región y reprimir a las comunidades autónomas.

Más sutiles, pero no menos desarticuladoras de la resistencia, son las asociaciones entre las grandes empresas, ONGs e iniciativas del Estado, que ofrecen beneficios superficiales inmediatos a los "beneficiarios", pero que en el fondo promueven los intereses de las empresas involucradas, fortaleciendo y legitimando a las propias empresas y al sistema de valores que éstas fomentan, alejando la mirada de su participación en la problemática social y desmovilizando la resistencia y las acciones autónomas contrarias al sistema. Un ejemplo de esto —entre tantos otros— es el proyecto Capão Redondo Futebol Clube, en sociedad con la Nike, que promueve entrenamientos gratuitos de futbol y futbol de salón y talleres de diseño gráfico, música, radio por internet, blog, foto y video. Como explica el sitio web de la Nike, la empresa proporciona todo el material deportivo para las clases de futbol, y el inconfundible logotipo de la compañía es omnipresente en los materiales promocionales. Es evidente que los jóvenes que participan se benefician del proyecto. "Recibo incentivos para entrenar y para mi vida eso es bueno, me puedo volver un profesional", dice un joven de 16 años.[120] Sin embargo, como vimos en el primer capítulo, el movimiento 1daSul, iniciado por Ferréz y otros compañeros, reconoce la actuación de la Nike y de otras empresas similares como un elemento fundamental en la problemática de la violencia en las periferias y favelas de Brasil, al promover los valores de consumo y las marcas de moda como símbolos de estatus, en el contexto de

120 Disponible en: http://inside.nike.com/blogs/sportswear-pt_BR/2010/06/15/conhe-a-o-projeto-cap-o-redondo-futebol-clube. Acceso en: 18/4/2012. La traducción es mía.

la desigualdad abismal, del desempleo, la miseria y la cotidiana humillación por las innumerables formas de violencia social que sufre la juventud pobre en el país. Pero la crítica de Ferréz va más allá, por ejemplo, en el artículo "A escravidão moderna chama-se ZPE", sobre las Zonas de Procesamiento de Exportación, donde se produce la mayoría de los productos de la Nike y de otras empresas, y la "neoesclavitud" que éstas representan.[121] La iniciativa de la 1daSul de crear una marca de la favela, por diseñadores de la favela, producida con mano de obra de la favela en la forma de cooperativa, surge de esa reflexión. El proyecto Capão Redondo Futebol Clube, de iniciativa de la ONG Periferia Ativa, desentona radicalmente de esa mirada crítica. Sin embargo, el grupo de rap Negredo, fundador de Periferia Ativa, es una referencia en la resistencia cultural en Capão Redondo, participa en el movimiento de literatura marginal y en iniciativas en conjunto con Ferréz y la 1daSul.

Pero hay más. En marzo de 2010 la Nike regrabó la clásica canción "Ponta de lança africano (Umbabarauma)", en nueva versión de Jorge Bem y Mano Brown —las imágenes de los tenis Nike no faltan en el videoclip promocional— y los lucros de la comercialización de la música se destinaron al Capão Redondo Futebol Clube. En 2011, la Nike lanzó un nuevo tenis con el nombre de Mano Brown —una de las voces más importantes del hip-hop crítico de Brasil—, pero no pidió autorización del artista para usar su imagen en la campaña publicitaria. Esta vez la Nike fue demasiado lejos, y Brown demandó a la empresa.

Esta complicada trama de contradicciones ejemplifica los peligros de la ideología vinculada a las políticas de "combate a la pobreza". Evidentemente, hay una enorme diferencia entre políticas y acciones que consideran a los pobres como objetos de ayuda e iniciativas de los propios pobres como sujetos políticos a contrapelo del sistema. Sin embargo, la ideología dominante, al apropiarse del lenguaje y de las formas "progresistas" y "de

121 Disponible en: http://www.rapnacional.com.br/portal/lm-a-escravidao--moderna-chama-se-zpe/. Acceso en: 18/4/2012.

izquierda", tiene la capacidad de transformar a los movimientos sociales y a los actores políticos críticos en defensores y promotores inconscientes (o no) del propio sistema, por mejores que sean sus intenciones (o no).

¿La era de la *perifa*?

Regresando a nuestro punto de partida: el capitalismo atraviesa una crisis cuya más siniestra expresión es la producción sistemática de un excedente humano que no cabe en el sistema y que se concentra mayoritariamente en las periferias urbanas y favelas. En Brasil, como en otros países con gobiernos "progresistas" del Cono Sur, las políticas del gobierno Lula mejoraron las condiciones materiales de los pobres pero no cambiaron los elementos fundamentales del sistema que produce la desigualdad. Las mejorías materiales en Brasil son resultado de las políticas sociales y, sobre todo, de una reorganización del capitalismo brasileño. Esa reorganización tuvo efectos significativos en la calidad de vida de buena parte de la población. Por un lado, benefició a la clase media, que obtuvo un aumento en sus ingresos de casi 10% de 2003 a 2008 (de 37% a 46% de la renta nacional), y que creció en 26 millones de brasileños. Al mismo tiempo, en 1992 los más pobres representaban el 65% de la población y la clase media, 32%; en 2010, los más pobres representaban el 38% de la población y los sectores medios, 50%. La participación de la clase media en las universidades creció 53% en ese mismo periodo, y la de la clase D, 95%, como resultado del aumento de los ingresos y del sistema de cuotas en la educación superior. Al mismo tiempo, el sector más pobre se redujo en ese período de 28% a 16% (Zibechi, 2010, p. 55-56).

Uno de los resultados de esa mejoría en las condiciones materiales, tanto de los pobres como de la clase media, junto con las políticas sociales y la "ongización" de la pobreza, ha sido la desmovilización o la institucionalización de muchos movimientos

sociales. Al mismo tiempo, Brasil sigue siendo uno de los países más desiguales del mundo y la base del sistema que produce esa desigualdad continúa inalterada. Como observa Zibechi, aunque el Consenso de Washington ha sido desacreditado, el neoliberalismo no fue derrotado y las políticas neoliberales continúan con los gobiernos progresistas, ya no en la forma preponderante de las privatizaciones, sino de la economía extractiva, o sea, la explotación intensiva de los bienes comunes como el agua, los minerales, el petróleo, los agrocombustibles —monocultivo de soja, azúcar y palma africana— y otros productos de la agroindustria como la celulosa, etc., transformando así a la naturaleza en mercancía (Ibíd., p. 78). Los emprendimientos agroindustriales ocupan inmensas extensiones de tierra, expulsan a los pequeños agricultores y casi no requieren mano de obra, al mismo tiempo que contaminan las aguas con agrotóxicos, destruyen las tierras con el monocultivo y agudizan la crisis alimentaria global. En Brasil, la gran oportunidad de una reforma agraria capaz de revertir esa producción sistemática de "excedentes humanos" se perdió ante los intereses de las multinacionales que controlan la agroindustria y el crecimiento macroeconómico que le ha permitido al gobierno financiar las políticas sociales.

Por eso la importancia de los movimientos sociales críticos y articuladores de otras realidades a contrapelo del sistema. Las periferias urbanas de los países pobres, como vimos, son donde se concentra el crecimiento demográfico global y el "depósito del excedente humano" producido por la fase actual del capitalismo; pero ellas son también lugares de esperanza. "En los últimos quince años, en América Latina", dice Zibechi (2008, p. 71), "los movimientos que fueron capaces de plantear desafíos de envergadura al sistema [...] nacieron en los 'márgenes' de la sociedad establecida y están siendo protagonizados por los más pobres, los privados de derechos sociales y políticos." Caracas en 1989, Asunción en 1999, Quito en 1997 y en 2000, Lima y Cochabamba en 2000, Buenos Aires en 2001, Arequipa en 2002, Caracas en 2002, La Paz en 2003, Oaxaca en 2006: levantamientos populares

de gran relevancia en las últimas décadas en Latinoamérica, en los que las poblaciones periféricas tuvieron un papel protagonista.

Las periferias urbanas representan un desafío al Estado por varias razones: son espacios con mínima presencia del Estado —con excepción de las fuerzas represivas—, donde proliferan la violencia y los conflictos, pero también donde se recrean formas de relación y solidaridad colectiva fuera de los patrones del individualismo capitalista, donde sobreviven y se reproducen formas de resistencia basadas en la herencia cultural de identidades múltiples y en flujo constante, donde se articulan grupos fuera del control estatal.

Al mismo tiempo, es importante cuestionar la idea de que las periferias son la excepción, así como la noción de que la inoperancia de las leyes y del derecho constitucional, la violencia y la impunidad de las fuerzas represivas del Estado en las periferias y favelas son una excepción y no un "estado de excepción" permanente. Tanto demográfica como espacialmente, las periferias, favelas y barrios bravos son mayoría, circundan a los barrios de clase media y alta con su abrazo "amenazador" y su población es omnipresente; una población que está en todas las áreas de la economía, una población que, aunque marginada, penetra todos los días en los espacios fortificados de las élites en la forma de trabajadoras y trabajadores en contextos domésticos y públicos. Una población, por lo tanto, mayoritaria, omnipresente, que vive en espacios que escapan del control del Estado y con formas de convivencia propias fuera de la lógica estricta del capital.

Al mismo tiempo, es necesario no idealizar a las periferias. Son espacios también de desagregación social, de actuación de grupos del narcotráfico y del crimen organizado y de la atracción que éstos ejercen en niños y jóvenes como fuentes de ingreso y de autoestima, espacios de violencia ejercida entre los propios residentes, de machismo y violencia doméstica, de envidias y mezquindad, de interiorización de valores y miradas de las élites y de la cultura masiva de los grandes medios de comunicación,

que se manifiestan en formas sumamente destructivas. Y aunque académicos como Loïc Wacquant (2007) —en su estudio de los barrios negros en Estados Unidos, por ejemplo— vean en esas expresiones autodestructivas una forma de resistencia, es difícil imaginar que de ellas puedan surgir alternativas verdaderamente emancipadoras.

Para tal, los movimientos deben combatir a los enemigos tanto externos como internos, resistiendo a las fuerzas externas que amenazan a sus territorios —incluyendo a las ONGs desarticuladoras de la autonomía y legitimadoras de los intereses del Estado y del capital—, ejerciendo al mismo tiempo una acción transformadora al interior de la propia población periférica y construyendo espacios autónomos fundamentados en formas de convivencia y solidaridad propias.

No es el caso aquí de ofrecer fórmulas y trazar caminos, sino de cuestionarnos sobre la naturaleza de los movimientos sociales en el contexto de la globalización y de las nuevas formas de gobernabilidad basadas en la estrategia de dos filos de represión/criminalización y políticas sociales/ongización. Las ideas aquí presentadas, en diálogo con las propuestas de Zibechi, surgen de las experiencias de otros movimientos sociales autonomistas contemporáneos, en especial la del Ejército Zapatista de Liberación Nacional en México.

En primer lugar, es importante recalcar la importancia del territorio en la construcción de dinámicas independientes del Estado y de los intereses del capital. Exploraremos con más profundidad la cuestión del territorio más adelante; por ahora, basta decir que por territorio entendemos —como Zibechi— aquellos espacios donde se desarrollan y preservan relaciones diferentes de las impuestas por la lógica del capital y que responden a intereses diferentes de los del Estado. Eso implica sin duda un control espacial y el desarrollo de una consciencia de grupo o identitaria —aunque el término sea problemático—. Sin embargo, uno de los grandes desafíos es evitar que esa territorialidad se vuelva excluyente. Una de las grandes lecciones que muchos aprendimos

de los zapatistas es la apertura a otras experiencias y otras luchas. El movimiento zapatista es un movimiento indígena y uno de sus vectores de lucha es la afirmación de las formas indígenas de vida y de concepción del mundo: el derecho de ser mexicanos como indígenas, y no por medio de la integración/asimilación al ideal impuesto de la nación mestiza. Al mismo tiempo, es también un movimiento nacional e internacional que se abre a la diversidad de luchas en México y en el mundo y se alimenta de ellas. Esto ha sido una fuente intensa de debate y autocrítica, por ejemplo, al interior de algunos sectores del movimiento chicano en los Estados Unidos, donde la identidad étnica ha sido, desde la década de 1960, un eje de lucha de las minorías, de forma a veces muy excluyente. En ese sentido, la experiencia zapatista puede también ser fuente de reflexión, creo yo, al interior de ciertos sectores del movimiento negro en Brasil.

En última instancia, se trata no sólo de tolerar la diversidad, sino de "politizar las diferencias", o sea, de hacer de las diferencias un arma de lucha, a contrapelo de la homogenización impuesta por el capitalismo global. En palabras de los zapatistas, construir "un mundo donde quepan muchos mundos".

En este sentido, la noción de una "literatura divergente" propuesta por Nelson Maca (2012) en su "Manifestação da Literatura Divergente ou Manifesto Encruzilhador de Caminhos" resulta sumamente interesante. Para Nelson, la literatura divergente abarca toda la pluralidad de literaturas que divergen del canon literario. "La Literatura Divergente [...] no busca ocupar ningún centro hegemónico, sino desacatarlo. La descentralización del centro —en paralelo a la desmarginación del margen— es la substancia de combustión que la impulsa", dice el manifiesto. En la literatura divergente cabe, por lo tanto, la literatura negra, homoerótica, feminista, etcétera. Y, desde luego, la literatura periférica o marginal. Lo que constituye a la literatura divergente es justamente una "postura marginal". O sea, no se trata de una propuesta estética específica, sino de la divergencia como potencia a la base de toda creación literaria (y por extensión artística)

divergente. Al mismo tiempo, estas divergencias convergen en manifestaciones específicas (literatura negra, periférica, marginal, feminista, homoerótica, indígena…) y, al hacerlo, se desarrollan en propuestas estéticas e ideológicas específicas. El paralelo con la propuesta zapatista es muy interesante, pues se trata justamente de "politizar las diferencias", de construir "un mundo donde quepan muchos mundos". O sea, la convergencia no es de ninguna manera negativa, sino una forma de afirmación colectiva dentro de la divergencia. Al mismo tiempo, Maca advierte: "La convergencia puede sucumbir, pues es materia; la divergencia no sucumbe, pues es potencia". Cuando las literaturas convergentes abandonan la "postura marginal" de la divergencia y caminan rumbo a la canonización, dejan de ser divergentes. "El deseo de las textualidades negras las hace esencialmente Literatura Divergente, pero la Literatura Divergente puede no ser la 'Literatura Negra' establecida." Nuevamente, la literatura divergente no busca diluir fronteras sino, al contrario, fortalecer las diferencias, profundizando la propia conciencia como creadores fuera de las estructuras hegemónicas y su pretendido universalismo.

Una de las implicaciones de esta politización de las diferencias y de esta visión de la divergencia como potencia es que ya no se puede pensar los movimientos sociales como estructuras sólidas con dirigentes en la vanguardia y programas de lucha claramente definidos. Muchos son los teóricos que han desarrollado conceptos para pensar las nuevas formas de los movimientos sociales contemporáneos: la articulación en red, el rizoma, la multitud. Independientemente de sus diferencias, la idea central es que, por un lado, las resistencias hoy tienden a ser locales, parciales y fragmentarias, enfocadas en el contexto específico en el que se desarrollan, creando espacios donde se construyen alternativas autónomas y antisistémicas —"otros mundos posibles", en palabras zapatistas—. Y por otro, que esas resistencias se relacionan unas con otras, creando vínculos más o menos sólidos, nunca jerárquicos y en flujo constante. Y que esa multiplicidad de resistencias, vinculadas de forma espontánea y siempre

cambiante, tiene la capacidad de oponerse al sistema dominante, minando su base, debilitándolo al mismo tiempo que construye otras realidades en la cotidianidad.

Otra característica de los movimientos sociales contemporáneos es que éstos construyen otras formas de organización no estatal. Por un lado, cuestionando la definición hegemónica de democracia y yendo mucho más allá de su interpretación como mecanismos electorales justos en un sistema representativo. Más adelante hablaremos más sobre este repensar la democracia; lo importante ahora es que estos movimientos sociales practican formas diferentes de democracia participativa, a través de asambleas como forma colectiva de toma decisiones, consejos o "juntas" como mecanismos de gobierno autónomo donde se practica el "mandar obedeciendo", la práctica de la consulta como forma de "caminar preguntando", el consenso en vez de la votación por mayoría como forma preferencial de llegar a acuerdos colectivos, etc. O sea, formas de gobernanza que rompen las estructuras verticales de la democracia representativa para construir formas horizontales basadas en la recuperación de la *comunidad*, que, como propone Zibechi, se basa en la experiencia común de relaciones íntimas y recíprocas ejercidas en un territorio.

Finalmente, los movimientos sociales, además de las acciones concretas de resistencia e iniciativas de construcción de alternativas, deben trabajar profundamente en el campo epistemológico, o sea, en las formas de ver y de entender el mundo. Este es quizás uno de los mayores desafíos: la descolonización interior del mundo conceptual impuesto, sutil o violentamente, por los medios de comunicación, los discursos oficiales, los productos culturales, la publicidad, las instituciones educativas, la música, la cultura de las políticas sociales, la producción académica e inclusive la propia evolución de la lengua cotidiana… cuando no los toletes.

Literatura periférica: ¿un movimiento social?

Para evaluar el papel del movimiento de literatura periférica/marginal como movimiento social, sería necesario examinar críticamente las iniciativas extraliterarias relacionadas a éste: las iniciativas educativas, de economía solidaria, de producción alternativa, de protesta, de resistencia contra la imposición de políticas públicas hostiles a la conformación de territorios autónomos, de autodefensa contra la violencia de las fuerzas represivas del Estado, la vinculación con otros movimientos sociales, etc. Dicho análisis está más allá del propósito o las posibilidades de este trabajo, aunque hacerlo sería sumamente útil para la propia autorreflexión del movimiento. Pero la intención aquí no es resolver la cuestión. La intención de estas breves líneas (in)conclusivas es apuntar algunos elementos que quizás puedan servir para alimentar el propio cuestionamiento del "caminar preguntando" de las y los compañeros de letra y lucha. Una invitación a seguir pensando juntos nuestro caminar colectivo en las encrucijadas de las veredas rumbo a otros mundos posibles.

Territorio

> Hay calles más íntimas que otras, donde llueve diferente y su gente y árboles habitan otra material, lugar y tiempo. [...]
> Territorios ganados a tiempo y al Tiempo, que sin saber cómo ni cuándo, van invadiendo redes, nervios, venas de concreto y pavimento, abriendo con recuerdos las válvulas de indefinibles órganos en banquetas y postes que segregan adrenalina, hormonas y la sinrazón de los actos más secretos. (Mendoza, 2010, p. 9)

> El territorio es, entonces, el espacio donde se desenvuelven relaciones sociales diferentes a las capitalistas hegemónicas, aquellos lugares donde los colectivos pueden practicar formas de vida diferenciadas. (Zibechi, 2008, p. 221)

Según el marxismo tradicional,[122] el vínculo con la tierra representa un obstáculo para la lucha revolucionaria y la pérdida de ese vínculo es la primera condición para la emancipación espiritual del proletariado. Sin embargo, las luchas sociales latinoamericanas contemporáneas más importantes demuestran lo contrario. En el caso de los pueblos campesinos e indígenas, es justamente el apego a la tierra lo que permite el desarrollo de una fuerte territorialidad, y es a partir de esos territorios que se crean mecanismos autónomos de organización, resistencia y producción de nuevas formas de sociabilidad. Esa territorialidad de los movimientos indígenas y campesinos es de hecho lo que les permite constituirse en poderosos desafíos al sistema dominante. El derecho al territorio es la principal reivindicación de los pueblos originarios y campesinos de América Latina, su principal eje de lucha y su contribución más importante para la conformación de una alternativa real para el mundo contemporáneo.

De la misma manera, en las periferias urbanas la territorialidad constituye el desafío más importante al sistema. Esa territorialidad representa un obstáculo a la homogenización de la vida en la sociedad de consumo, permitiendo el desarrollo de formas alternativas de vida y sociabilidad. Además, dificulta el acceso a los mecanismos de control del Estado, tanto los represivos como los ideológicos, lo cual permite el surgimiento de expresiones contraculturales y antisistémicas.

Evidentemente esa territorialidad no deja de ser problemática. Por un lado, es cuestionable si realmente hay potencial revolucionario en la definición y control territorial por la lógica del crimen organizado y del narco. No viene al caso aquí explorar los caminos y descaminos del Comando Vermelho o del PCC, por ejemplo, en sus dimensiones políticas y sociales. Pero es eviden-

122 Aunque una revisión cuidadosa de algunos textos de Marx desmienten esta postura. Ve, por ejemplo, *El Marx tardío y la vía rusa: Marx y la periferia del capitalismo*, de Teodor Shanin.

te que la lógica del narco es la lógica del lucro y del capital y, por lo tanto, es imposible, a partir de esa lógica, construir "relaciones sociales diferentes a las capitalistas hegemónicas". Eso sin hablar de la infiltración de mafias policiales y de la participación activa de políticos en todos los niveles, de intereses empresariales y de instituciones financieras, además de las fuerzas internacionales. La territorialidad del narco no es, ni puede ser, la base para la organización autónoma popular.

Sin embargo, otro tipo de territorialidad se ha venido construyendo en la práctica por las innumerables iniciativas políticas y culturales y, en el caso del movimiento de literatura periférica/marginal, las iniciativas paraliterarias y extraliterarias. Uno de los principales ejes de esas iniciativas son los saraos, que, como vimos en el capítulo "Periferia literaria", se ha expandido por todas las periferias de São Paulo y de muchas otras ciudades de Brasil. En Capão Redondo, el movimiento cultural 1daSul tiene una editorial, un estudio de grabación, una fábrica de confección de ropas, una marca de moda y dos tiendas —una en el barrio y otra en el centro—, además de escuelas, bibliotecas y ludotecas. En el ámbito editorial, hay una gran variedad de iniciativas independientes, con una profusión de publicaciones en todos los géneros, además de la creación de editoriales de la periferia, en la periferia y para la periferia, como Edições Toró y Selo Povo. En el ámbito educativo, las iniciativas son numerosas y sumamente dinámicas. Al momento de escribir la primera versión de estas líneas, Allan da Rosa de Edições Toró preparaba el curso "Telas de expresión, llamas de reflexión: Artes plásticas y gráficas africanas y negro-brasileñas", en la periferia de Jabaquara. En Salvador, el colectivo Blackitude organizaba un evento de cuatro días con el rapero de Brasilia GOG, con debates sobre hip-hop y cultura periférica brasileña y la presentación de su nuevo libro *A rima denuncia*, publicado por la Global Editora en la colección Literatura Periférica. En el Sarao Vila Fundão, en Capão Redondo, una manifestación con la Favela de Canão —reprimida en enero de 2011 en una manifestación contra la inacción del gobier-

no ante las inundaciones— y debates sobre la lucha popular por el transporte y la vivienda. Ferréz y compañeros de Capão Redondo preparaban el cuarto encuentro de Literatura Marginal. En la librería Suburbano Convicto, debate sobre hip-hop y sus cambios. En 2013, Allan da Rosa publicó *Pedagoginga, autonomia e mocambagem* en la colección Tramas Urbanas de la editorial Aeroplano, una obra que relata el desarrollo de una importante iniciativa de educación autónoma popular en varias periferias de São Paulo, fundamentada en la historia, cultura y cosmovisión de matriz afro. La actividad es constante y vertiginosa, creando lazos cada vez más fuertes entre los participantes y atrayendo cada vez a más poetas, escritores, músicos, artistas y personas interesadas. Estas relaciones, pensamos, van construyendo nuevas formas de territorialidad, intercambios solidarios, formas de interacción social y acciones comprometidas con la colectividad. Sobre todo, ellas operan lentamente un cambio al interior de las personas y contribuyen a la formación de un sujeto colectivo.

También es interesante notar que se trata de una territorialidad inusual, lo que los zapatistas llamarían "otra geografía". Los lazos que vinculan a los participantes van más allá de las fronteras físicas de los espacios, conformando así territorios "transfronterizos": las relaciones entre poetas, escritores y activistas de periferias distantes e inclusive de ciudades distintas son mucho más fuertes y vivas que lo que puede existir, digamos, entre ellos y miembros de la clase media en la propia ciudad. En gran parte esa otra geografía es posibilitada por el uso creativo de los nuevos medios y redes sociales: blogs, sitios de internet, Twitter, Facebook. Esos medios —prácticamente todo escritor, músico, artista o poeta tiene por lo menos un blog— cumplen varias funciones. Por un lado, son un buen mecanismo —además de los saraos— para compartir las obras, divulgar la propia producción y conocer el trabajo de las y los compañeros, eliminando así la dependencia del mercado editorial o de otros medios intermediados por terceros. Además, sirven para divulgar eventos y acciones, creando un puente entre el mundo virtual y la cal-

le. En esos medios virtuales suceden encuentros, por medio de los comentarios dejados por los lectores, que se transforman en relaciones personales cuando los interlocutores se encuentran en saraos y otros eventos. Finalmente, esos medios sirven para divulgar información política y convocar a movilizaciones y acciones solidarias, como en el caso del ya mencionado desalojo de la favela Olga Benário, las matanzas realizadas por la policía en 2006 o la lucha contra el aumento de las tarifas del transporte público.

Es importante notar también que esa articulación "territorial transfronteriza" no tiene la estructura jerárquica tradicional de los movimientos sociales de otrora; en vez de eso, conforma una estructura en red, horizontal y descentralizada, compuesta por una multiplicidad de actores que operan según sus propias formas y su propia lógica identitaria. Es interesante observar el contraste, por ejemplo, entre el Sarao Bem Black, en Salvador, con un sabor fuertemente bahiano y un componente explícitamente negro como eje de lucha; el de la Cooperifa, claramente paulista y con una identidad mucho más periférica que negra; y el de Binho, con una orientación latinoamericana como pocos o ninguno.[123] Esta articulación no jerárquica, horizontal y en red,

123 El 28 de mayo de 2012 la subprefectura de Campo Limpo cerró el bar de Binho. Hacía casi una década que Binho trataba de obtener el permiso para funcionar y hacía casi una década que la subprefectura kafkianamente se lo negaba. Sin embargo, la gran mayoría de los bares de la región y de las periferias en general no tiene dicho permiso. La diferencia es que el bar de Binho se rehusaba a apoyar a ningún partido político y las iniciativas del sarao son contrarias al clientelismo y a los intereses políticos locales. Hoy el sarao continúa, de forma itinerante, y pretende ocupar espacios públicos como forma de ampliar su proyección en la población periférica. Al mismo tiempo, la tímida movilización por parte del movimiento periférico ante el cierre de un espacio tan importante —a pesar de las muchas expresiones de indignación— levanta cuestionamientos sobre el potencial articulador del movimiento o su madurez como fuerza política capaz de ejercer una presión efectiva hacia el poder, en un momento en que el desprecio y la violencia represiva aumentaban de forma alarmante en las periferias y favelas de la región cosmopolitana de São Paulo durante la prefectura de Gilberto Kassab. (Para más información sobre el cierre del Sarao de Binho, escucha la entrevista del autor a Binho y lea el texto de Allan da Rosa "Lesmas comandadas por raposas", disponible en: http://radiozapatista.org/?p=6270. Lea también el texto de Marcelino Freire "Binho, Moinho,

y la ausencia de un programa de reivindicaciones y un plan de lucha específico, nos llevan a la sugestión de Zibechi (2008, p. 219) sobre la necesidad de repensar nuestra forma de entender los movimientos sociales:

> El aspecto central de este debate, es si efectivamente existe un sistema de relaciones sociales que se expresan o condensan en un territorio. Eso supone ingresar al análisis de los movimientos desde otro lugar: no ya las formas de organización y los repertorios de la movilización sino las relaciones sociales y los territorios, o sea los flujos y las circulaciones y no las estructuras. En este tipo de análisis aparecerán nuevos conceptos como autonomía, cultura y comunidad, entre los más destacados.

Del punto de vista de los discursos literarios, en la producción periférica/marginal el territorio es omnipresente, y no sólo en Brasil. El espléndido libro intitulado *Territorios*, del tepiteño Primo Mendoza, es una antología de cuentos cada uno de los cuales revela con maestría las intimidades —delicadas, violentas, sutiles, crueles, seductoras, amorosas, irónicas, tiernas— de diversos territorios. Esa exploración del sentir y de la experiencia cotidiana de la territorialidad se expresa de diversas maneras. En los escenarios donde se desarrollan las historias, en las relaciones y formas de sociabilidad, en las costumbres y particularidades de los contextos sociales... pero sobre todo en dos dimensiones ya discutidas extensamente en este trabajo: la lengua y la memoria.

Ya hablamos de *Estação terminal*, *Da Cabula*, *Ciudad de Dios*, *Manual práctico del odio* y varios otros libros de la literatura periférica, donde el lenguaje y la memoria son los hilos con los que se tejen las pulsiones de la vivencia íntima de los territorios. El libro *Morada*, de Guma y Allan da Rosa, combina fotografía, poesía y ensayo para recrear el universo de la vivienda que, en la pe-

Pinheirinho", disponible en: http://marcelinofreire.wordpress.com/2012/06/01/binho-moinho-pinheirinho-2).

riferia, no es sólo el ámbito del cobijo y el confort para la familia nuclear, sino espacio de convivencia, reproducción de sueños, sociabilidad, precariedad palpitante de vida y dolor. Hay muchos ejemplos más; de hecho, sería difícil nombrar las obras en las que la territorialidad *no* es aspecto fundamental.

Al mismo tiempo, es importante no perder de vista los peligros y trampas de una literatura comprometida con el territorio. Primero, porque en la intención de crear obras capaces de revelar la realidad de territorios invisibilizados, éstas corren el riesgo de volverse una literatura programática, con el fin limitado de describir un panorama social, dejando así de lado aquello que constituye la verdadera riqueza de la literatura: examinar con profundidad la problemática existencial del ser humano, revelar las brechas, los dobleces y fisuras del ser en la experiencia de vivir en el mundo. No que una cosa sea incompatible con la otra; al contrario, el ser humano no existe fuera de su contexto, y los contextos que nadie quiere ver tienen mucho que enseñarnos sobre lo que significa vivir. Pero esa complejidad se pierde cuando la escritura está guiada exclusivamente por el objetivo estrecho de la denuncia social o la celebración del "nosotros".

Por eso es complejo hablar de literatura periférica como movimiento social. Al hablar del "movimiento de literatura periférica/marginal", nos referimos no sólo a la producción literaria, sino a las iniciativas políticas y culturales vinculadas a la misma. Las obras literarias en sí tienen una función, creo yo, muy distinta de las iniciativas extraliterarias: actúan en el campo epistemológico, y lo hacen en el sentido no de proponer respuestas, sino de plantear cuestionamientos incisivos y de deconstruir nociones preconcebidas. Y ahí reside el segundo peligro: olvidarnos de que nosotros también estamos impregnados del pensamiento hegemónico, y que debemos descolonizarnos, descolonizando.

Pobreza y miseria

Uno de los conceptos más insidiosos de esa colonización ideológica es la noción de la pobreza. Jean Robert y Majid Rahnema

desarrollan con claridad esta temática en *La potencia de los pobres*. Pero antes de abordar la temática, hagamos un viaje para ilustrar la cuestión.

Imagina. Montañas inmensas, un cielo azul perfecto, casi imposible, el amarillo de la tierra donde no crece el más remoto vestigio de vegetación, el blanco de la nieve en la distancia. Es el Zanskar, en la región tibetana de la India, más allá del Himalaya. Aquí no hay carreteras ni cualquier otro medio moderno de comunicación, hay que caminar durante días en la inmensidad de este paisaje sin igual. De repente, al dar la vuelta en un valle, una cosa espléndida: un oasis verde al lado de un riachuelo, campos de centeno demarcados por pequeños muros de piedra, tres o cuatro casas de adobe, sólidas, de dos pisos. Nada más. Uno de los muchos poblados dispersos a grandes distancias en esa vastedad de montañas y soledad. Vamos para allá. Llegamos a la puerta de una de las casas, muros de adobe de un brazo de ancho para soportar las temperaturas de 30 grados bajo cero en invierno. Allí una niña nos recibe sonriente y divertida, no es común que alguien llegue así de otros lados, la hospitalidad es cosa interiorizada en el espíritu, toma nuestra mano y nos muestra el camino. Las ovejas están en la planta baja, para calentar con sus cuerpos el piso de arriba, donde vive la familia. Un cuarto grande, todo de adobe y madera, piso de tierra, un fogón de leña en medio, tapetes tibetanos al rededor, bellos instrumentos de cocina. Allí cenamos, sentados en los tapetes, las palabras son pocas pero no son necesarias, la vieja abuela repite un mantra budista mientras remueve la sopa, todo es lento y cordial. Esa noche dormimos allí mismo, envueltos en cobijas de lana en el piso, compartiendo el calor de los cuerpos y del fogón. En la mañana, té salado con mantequilla, bueno para el frío y para el esfuerzo de la caminata, harina de centeno. Y las despedidas, las sonrisas. La gratitud y el recuerdo.

Si les preguntáramos a los economistas del Banco Mundial, dirían que esa gente vive en la miseria. La pobreza extrema, explicarían, es cuando se gana menos de $1.25 dólares al día o su equivalente en poder adquisitivo. La pobreza relativa, añadirían,

es cuando se gana de $2 a $5 dólares al día. Pero los tibetanos del Zanskar no ganan nada, todo lo que tienen lo producen ellos mismos, con poquísimas excepciones: la sal, que viene de lejos, traída por intrépidos nómadas que son los únicos que recorren el río Zanskar, congelado en el invierno, a temperaturas impensables; algunos instrumentos de trabajo; el jade que decora los sombreros de las mujeres, bellas y seductoras en ese fin de mundo. Y todo eso se intercambia por otros productos, el dinero casi no existe, no tiene gran uso. Pero allá nadie sufre hambre, nadie es humillado en el trabajo, nadie es agredido por la policía —que no existe—, nadie está desempleado —porque nadie necesita un empleo—, nadie pasa horas apretando en la humillación del transporte público para ganar las migajas de la exigua supervivencia. Ni pensar en alguien viviendo en las calles y comiendo basura. Y nadie se pone a esperar a que la prefectura resuelva las obras del desagüe, componga las calles, construya cualquier cosa. Toman la pala y lo hacen.

Definir y clasificar la pobreza sólo del punto de vista monetario y de los bienes de consumo que se pueden adquirir es dejar de lado la inmensa gama de dimensiones de las que está hecha la vida. En contraste, están los conceptos de *sumak kausay* de los quechuas, *suma qamaña* de los aimaras, *lekil kuxlejal* de los tsotsiles y tseltales mayas y el *ubuntu* de los zulús y xhosas de Sudáfrica. Es verdad que estos conceptos de cierta forma se han vuelto "moda" en la izquierda latinoamericana y en gobiernos "progresistas" del Cono Sur, con manifestaciones que muchas veces distan bastante de las culturas que les dan origen. Sin embargo, pensarlos críticamente no deja de ofrecernos alternativas liberadoras a las ideologías hegemónicas del progreso y del desarrollo. Con sus diferencias, todos estos conceptos se refieren al "buen vivir" en el sentido más amplio, y todos consideran al ser humano no sólo como individuo, sino como comunidad. En África, una de las formas de resumir *ubuntu* es: "Yo soy porque nosotros somos". De la misma manera, *lekil kuxlejal* tiene que ver con la red de relaciones entre las personas y con la naturaleza y el mundo, de for-

ma que no tendría ningún sentido hablar de "mi bienestar" o "mi buen vivir"... eso sólo se puede conjugar en plural. Así, ese buen vivir tiene que ver no con los bienes de consumo que cada individuo puede adquirir, sino con conceptos colectivos como: respeto entre los seres humanos y entre ellos y la naturaleza; la "justicia verdadera", que es muy diferente de aquélla definida por los tribunales; equidad de género; paz, salud, alimentación, tierra, techo, educación; reverencia a la creación y respeto a la grandeza de todos los seres; amor, no violencia, alegría, resistencia.[124] Este último punto —la resistencia—, como explicó nuestro compañero Jaime Schlittler en un foro en Chiapas, es fundamental para entender el *lekil kuxlejal* no sólo como concepto de vida, sino como propuesta de construcción política contrahegemónica. "No se puede hablar de *lekil kuxlejal* como desarrollo alternativo, sino como una alternativa al desarrollo."[125]

Los gurús de la pobreza, el Banco Mundial, el FMI, las muchas instituciones internacionales dedicadas a la "erradicación de la pobreza", la mayoría de los gobiernos nacionales y todos aquéllos que proponen y defienden el "desarrollo" y el "progreso" como el camino único para la humanidad —incluyendo a gobiernos comunistas como el de China— han ejercido durante décadas una verdadera guerra contra el "buen vivir" entendido de esa forma, usando todos los medios posibles para destruir las formas de

124 Al enumerar estas características, compartidas de formas diversas por los diferentes conceptos del "buen vivir" mencionados arriba, no pretendemos idealizar las culturas que les dan origen ni fijarlas en una temporalidad estática. *Lekil kuxlejal* es un ideal, un deseo, una aspiración, un entendimiento de aquello que el ser humano debe buscar. Es *potencia*. Y ese ideal no es estático, fijo en alguna ancestralidad "auténtica" y original, sino cambiante, dinámico y sumamente actual. La cuestión de la equidad de género es un ejemplo. El machismo en muchos grupos indígenas (y africanos) es innegable, muy antiguo y fuertemente arraigado. Sin embargo, las reflexiones derivadas de procesos emancipadores han llevado en muchos casos, como el de los zapatistas, a una revisión crítica de los "usos y costumbres", dando origen, por ejemplo, a la Ley Revolucionaria de Mujeres zapatista y a un programa continuo de concientización.

125 "La otra cara de la moneda: Resistencia, autonomía y Lekil Kuxlejal", Exclusión... Inclusión neoliberal: Miradas sobre las Ciudades Rurales Sustentables, San Cristóbal de Las Casas, 19 de mayo de 2012. Audio disponible en: http://radiozapatista.org/?p=5785. Acceso en: 20/5/2012.

vida autónomas, autosustentables, como la de los tibetanos del Zanskar y las de tantos otros pueblos, tratando de convencer a los pobres de que esas formas de vida son arcaicas, atrasadas, el camino perfecto rumbo a la miseria, y que deben incorporarse al mundo moderno del trabajo asalariado y al mercado de bienes de consumo para "progresar". Jean Robert (2011, p. 15) explica así el argumento de *Quand la misère chasse la pauvreté*,[126] de Majid Rahnema, libro que precede y da origen a *La potencia de los pobres*:

> [...] la pobreza era, para el "común de los mortales", un modo de vida simple y convivial que había permitido a la vez vivir en una dignidad relativa y combatir la miseria. A fuerza de denigrar y combatir este modo de vida y de quererlo reemplazar por otro, basado en las necesidades socialmente creadas, la economía moderna ha acabado por condenar a la inmensa mayoría de los humanos a una miseria sin precedentes.

Un caso emblemático de esa guerra contra la subsistencia, con gran impacto en el contexto en donde escribo estas líneas, son las llamadas "ciudades rurales sustentables" promovidas por el gobierno de Chiapas, con el apoyo entusiástico —por lo menos al principio— de las Naciones Unidas, de algunas universidades prestigiosas de los Estados Unidos, de los grandes medios de México y de varias partes del mundo y de innumerables instituciones nacionales e internacionales.[127] Según el discurso oficial, promovido con gran fanfarria, el gobierno de Chiapas hizo el descubrimiento inédito de la causa fundamental de la pobreza: la dispersión. Las comunidades rurales son pobres, según ellos, porque las personas viven distantes unas de otras. La solución: sacarlas de sus tierras y concentrarlas en "ciudades rurales" construidas para ellos. Estas ciudades, que en propia voz de los habi-

126 En español: *Cuando la miseria expulsa a la pobreza*.

127 Para más información sobre este proyecto, vea el texto de Miguel Pickard, "El ABC de las ciudades rurales 'sustentables'", producido por Radio Zapatista, disponible en: http://radiozapatista.org/?p=5581. Acceso: en 20/5/2012.

tantes son un desastre,[128] se promueven no sólo como la solución a la pobreza en Chiapas, sino en todo el mundo, y empiezan a ser reproducidas en otros estados de México. Los residentes de esas ciudades están desesperados, según nos dijeron en varias visitas. Si antes producían sus propios alimentos, subsistiendo de su trabajo en la tierra, ahora tienen que comprar todo y, por lo tanto, depender de empleos que no existen y, cuando existen, son precarios y pagan salarios muy bajos. Al mismo tiempo, en nuestras investigaciones descubrimos que todas las ciudades rurales existentes o planeadas en Chiapas están en áreas con recursos naturales codiciados por empresas transnacionales —minerales, café, ríos para producción hidroeléctrica— o en lugares estratégicos para la contrainsurgencia.

Destruir los medios autónomos de subsistencia y transformar a las poblaciones en dependientes del mercado: ese es el objetivo no sólo de las acciones sino, sobre todo, de la producción epistémica de los economistas y los promotores del desarrollo y la modernización. Las periferias urbanas, esos "depósitos del excedente humano", son el resultado de dicha destrucción.

La única alternativa, a nuestro ver, es la construcción paulatina de alternativas autónomas de subsistencia, salirse gradualmente de la economía de mercado, construir diques y muros de contención, reconstruir el sentido de comunidad, recuperar los saberes vernáculos y desarrollar las riquezas comunales, repensando lo que significa "vivir bien" en todas las dimensiones de la existencia humana. Las periferias urbanas, resultado en muchos sentidos de las migraciones, están repletas de esos saberes vernáculos, discriminados, desplazados y desvalorizados por el contexto urbano. Pero es justamente en esos saberes que reside el potencial subversivo de las periferias... y la esperanza.

Para eso, es necesario deshacerse de toda la carga conceptual y de valores impuestos por décadas de guerra contra

128 Vea el reportaje de Radio Zapatista, con entrevistas a residentes de la "primera ciudad rural sustentable del mundo", Nuevo Juan del Grijalva, disponible en: http://radiozapatista.org/?p=1159. Acceso: en 20/5/2012.

la subsistencia. No es poca cosa. Un elemento fundamental de la dominación de la economía moderna sobre los pueblos es la producción sistemática de necesidades artificiales, de afectos y deseos inventados. La economía, como argumentan Robert y Rahnema, es un espacio de formación de valores. La interiorización de dichos valores, afectos y deseos, y su transformación en necesidades creadas, es el mayor obstáculo para libertarse de la dependencia del mercado y la sujeción al poder.

El potencial revolucionario de la literatura periférica/marginal reside justamente en su capacidad de cuestionar, subvertir, deconstruir ese sistema de valores. Adentrarse cada vez más profundamente en aquello que muchas obras ya hacen, al ejemplo de las novelas de Ferréz. Tarea difícil, como ya dijimos, y varias obras de la literatura periférica inconscientemente refuerzan o por lo menos asumen sin cuestionar esos valores. Es el caso del primer cortometraje en el filme *5x favela*, intitulado "Fonte de renda" (Fuente de ingresos), que muestra el camino de un joven en la lucha por terminar la carrera de Derecho, en un sistema excluyente, evidentemente diseñado para la élite. Aunque la película retrata de forma realista las dificultades de los excluidos por integrarse al mundo de la élite, nunca cuestiona ese mundo. En algún momento el personaje afirma que se quiere graduar en Derecho para ayudar a su comunidad. Pero, ¿cómo hacerlo sin cuestionar la disfuncionalidad de las leyes, la corrupción generalizada y sistémica, la brutalidad impune de las fuerzas policiales, el sistema entero que hace de la "justicia" una mercancía de lo más lucrativa? La película termina con el "final feliz" de la graduación universitaria. Así, la obra se convierte en una celebración irreflexiva de los esfuerzos de los pobres por caber en los moldes impuestos por el sistema que los oprime.

El poder del pueblo

En "Sobre buracos negros: violência, banditismo e a literatura de exclusão", Ricardo Pinto de Souza hace una observación interesante. Lo que él llama la "literatura de exclusión" —que incluye

a autores no periféricos o marginales como Fernando Bonassi y Marçal Aquino— surge justamente en el momento en el que la contradicción entre democratización y exclusión se revela con más claridad. El período democrático, observa de Souza, es al mismo tiempo tempo el período más notablemente excluyente. Así, la literatura de exclusión seria una literatura de la democratización, una literatura de hecho democratizadora, en el sentido de que, más que cualquier otra, propone una revisión profunda de los valores identitarios en Brasil. Siendo así —y la sugerencia tiene todo sentido—, valdría la pena cuestionar más profundamente el significado de la democracia, con la intención de problematizar el impulso que mueve a esta literatura como propuesta democratizadora.

En *Democracia radical*, C. Douglas Lummis (2002) hace una revisión del significado de la democracia y propone una lectura que él llama "radical". De inicio, observa que la democracia tiende a ser definida como un conjunto de instituciones y procedimientos, o sea, como un mecanismo, y no como la cosa en sí. Así como la paz no se puede confundir con un tratado de paz, dice Lummis, ni la justicia con los tribunales, la democracia no debería confundirse con las instituciones "democráticas".

La palaba "democracia" viene del griego: *demos* = pueblo, *kratia* = poder. Por lo tanto, la democracia es el ejercicio del poder por el pueblo. Elecciones libres y garantías constitucionales pueden o no permitir el ejercicio del poder por el pueblo, pero ellas no son en sí la democracia. En el contexto de la crisis global de los Estados-nación y de la democracia representativa, es necesario preguntarse lo que significa el ejercicio directo del poder por el pueblo.

En *Leviatan*, Hobbes argumenta que el hombre, en su estado natural, busca el poder para adueñarse de todo y defenderse de otros hombres. Siendo así, el ejercicio directo del poder por el pueblo sería imposible, pues sin un contrato social y un Estado autoritario para imponerlo, la sociedad se transformaría en una guerra de todos contra todos: *homo homini lupus*. Por lo tanto,

los defensores de la democracia representativa y del liberalismo económico argumentan que, aunque éstos no son perfectos son la única alternativa posible.

Sin embargo, los últimos años han revelado, por un lado, una crisis sin precedentes de la democracia entendida como tal y, por otro, la posibilidad real de alternativas democráticas participativas desde abajo. Una serie experiencias políticas recientes han demostrado el potencial democrático radical de la sociedad organizada de forma espontánea, autónoma y no jerárquica, desde abajo, en oposición al poder autoritario del Estado: las organizaciones de ayuda después del terremoto en la ciudad de México en 1985; la sociedad civil organizada después del levantamiento zapatista en 1994; los movimientos de Checoslovaquia y Polonia después de la caída del bloque soviético; la recuperación de fábricas por los trabajadores en Argentina, Brasil y Uruguay; la Policía Comunitaria de Guerrero; la comuna de Oaxaca en 2006; los levantamientos populares en varias partes del Medio Oriente en 2011; la organización de autodefensa de la comunidad de Cherán, Michoacán; el movimiento Occupy en Estados Unidos; YoSoy132 en México; los indignados en España y muchas otras partes del mundo —todos con sus respectivas limitaciones y contradicciones—. Esta sociedad organizada no exige libertad; la genera. No toma el poder; es un poder. Con reservas, hay aquí una cierta resonancia con el concepto de *multitud* desarrollado por Antonio Negri y Michael Hardt en *Multitud* y Paulo Virno en *Gramática de la multitud*, y también con las propuestas del EZLN en la *Sexta Declaración de la Selva Lacandona*.

Entre las experiencias democráticas radicales de las últimas décadas, una más significativas es sin duda la zapatista. La formación en 2003 de las Juntas de Buen Gobierno representa uno de los experimentos democráticos más importantes de nuestros tiempos. Pero las instituciones democráticas zapatistas (Juntas de Buen Gobierno, Consejos Municipales, Asambleas Comunitarias) no existen por sí solas; son parte de la construcción de una autonomía política y material mucho más amplia que incluye

sistemas de salud y educación autónomos, formas de producción y redes de consumo solidario, mecanismos de justicia basados en una visión colectiva y, sobre todo, la aplicación de principios fundamentales como el "mandar obedeciendo", la gobernanza como servicio y no como privilegio, el "caminar preguntando", la asamblea como mecanismo de participación activa de todos y todas en la toma de decisiones. La experiencia zapatista no es desde luego perfecta, como ellos mismos reconocen, pero es un ejemplo vivo de que "otro mundo es posible". En las más de dos décadas de vida pública del EZLN, en las comunidades zapatistas se ha puesto en práctica una propuesta radical de democracia participativa que contrasta de forma muy evidente con la descomposición del sistema político mexicano.

En todos los casos, el surgimiento de estas formas democráticas desde abajo implica un profundo "cambio en el estado mental". Como sugiere Lummis (2002, p. 52), la sociedad civil en sí no es necesariamente una fuerza democrática. Si la sociedad civil es aquello que no es gubernamental, ésta incluye a las grandes empresas, grupos de extrema derecha con fines racistas como la organización antiinmigrante Minutement en los Estados Unidos, escuadrones de la muerte, organizaciones de choque y paramilitares y grupos de exterminio. Para transformarse en una fuerza democratizadora, la sociedad civil debe pasar por un proceso de cambio mental, en el que los discursos dominantes dejan de tener efecto en el pensamiento y el imaginario colectivo. Como hemos visto a lo largo de este trabajo, uno de los objetivos de la literatura periférica/marginal y del movimiento cultural periférico en general es provocar ese tipo de cambio —esa subversión epistémica—, por medio tanto de las obras en sí como de las múltiples acciones extraliterarias promovidas por el movimiento: cursos y otras iniciativas educativas, conferencias, saraos, acciones de protesta y resistencia, muestras de arte y cine y mucho más.

El proceso de cambio mental, como hemos dicho, es también un proceso de descolonización. Fundamental en ese pro-

ceso es un cuestionamiento de la ideología del progreso y del desarrollo. El origen de la contradicción entre democratización y exclusión reside en la vinculación que la ideología dominante hace entre democracia y desarrollo —un concepto que se supone universal pero que es reciente y que tiene su origen en Europa—. El desarrollo económico, dice Lummis (Ibíd., p. 67),

> [...] implica una manera particular de organizar el poder en una sociedad y de ocultar, simultáneamente, esa organización del poder [...] La economía es una manera de organizar al pueblo para que trabaje con eficacia, es decir, para que realice tipos de trabajos antinaturales en condiciones antinaturales durante un número antinatural de horas y que obtenga toda o parte de la riqueza extra producida de este modo y la transfiera a otra parte.

Fue Harry Truman quien, después de la Segunda Guerra Mundial, creó el término "subdesarrollo" para nombrar la "enfermedad" que el capitalismo debería curar. Esto es, una nueva forma de colonialismo: convencer a los pueblos a creer que las acciones del capitalismo no son explotación, sino desarrollo. Pero fue John F. Kennedy quien, en la década de 1960, extendió la idea como mecanismo de contención de la expansión comunista en Latinoamérica a través de la Alianza para el Progreso. Posteriormente, como vimos, al final de esa década, Robert McNamara, como presidente del Banco Mundial, transformó a esa institución en el "centro intelectual y político capaz de gravitar en todo el mundo e influir en casi todos los gobiernos" (Zibechi, 2010, p. 23). Los gobiernos de América Latina, tanto de derecha como de izquierda, han adoptado la ideología del desarrollo y del progreso y las políticas de combate a la pobreza como mecanismos de contrainsurgencia y desarticulación de movimientos sociales.

La experiencia en el último medio siglo demuestra que el desarrollo económico no sólo no resuelve los problemas sociales; genera desigualdad, destruye formas de vida y produce

nuevas formas de pobreza. Como vimos en la discusión sobre la pobreza, "Donde había economías de subsistencia el desarrollo transformó la austeridad en pobreza social", incorporando a las personas al sistema mundial como pobres "bajo el control cada vez más sistemático y racionalizado de los ricos" (Lummis, 2002, p. 104). Esto es lo que Iván Illich llamó la "modernización de la pobreza". En este sentido es absurdo pensar la favela como el contrapunto de la modernidad, o la modernización como "solución" al "problema" de la favela. Las favelas y la marginación de las periferias urbanas en general son una creación moderna.

> Desde la perspectiva de los sistemas mundiales, nunca deberíamos caer en el error sentimental de hablar sobre *pobreza contra modernización* o de *barriadas contra desarrollo*, debido a que esas palabras desvían nuestra atención de lo que requiere estudio, a saber, la modernización de la pobreza y el desarrollo de las barriadas. (Ibíd., p. 96)

En *Manifiesto para una democracia de la Tierra*, Vandana Shiva (2006) propone que repensar la democracia implica necesariamente la recuperación de los espacios comunales (*commons* en inglés) y una visión colectiva que considere la Tierra, los recursos naturales y todos los aspectos tanto de la economía como de la vida política como bienes comunes, a contrapelo de los valores de lucro individual impuestos por la "dictadura económica" establecida por la globalización empresarial.

> Cuando la dictadura económica se injerta en la democracia electoral representativa, surge en ésta, como resultado, un brote tóxico de fundamentalismo religioso y de extremismo derechista. Por consiguiente, la globalización empresarial no sólo conduce a la muerte de la democracia, sino también a una democracia de la muerte, en la que la exclusión, el odio y el miedo se convierten en los medios políticos para movilizar votos y poder. (Shiva, 2006, p. 14-15)

Una democracia radical o "democracia viva", como la llama Vandana Shiva, implica por lo tanto un cambio mental, una profunda descolonización interna de los valores y principios promovidos por el capitalismo, y el desarrollo colectivo de principios de comunalidad. Pero, además, implica acciones concretas de construcción de autonomía en territorios donde se produzcan relaciones económicas que no estén supeditadas a la lógica del lucro y del capital, espacios de formación derivados de las necesidades colectivas, mecanismos de participación activa de todos y todas en las decisiones de todo aquello que afecta a la colectividad. Es imposible desarrollar formas democráticas radicales en contextos dominados por los poderes de la globalización neoliberal, y por lo tanto es esencial construir alternativas que, cada vez más, se coloquen fuera del alcance de dichos poderes.

El movimiento social-cultural-político-literario periférico/marginal de Brasil es muy diverso, y en él coexiste una amplia pluralidad de visiones y perspectivas. La visión crítica democratizadora, radical, deconstructora de valores impuestos y, en ese sentido, revolucionaria, está de diversas formas presente en muchas obras, en los saraos y en la pluralidad de iniciativas culturales y políticas. Al mismo tiempo, hay también una presencia de discursos propios del mundo de las ONGs, del desarrollismo, del progreso, de la "modernidad" y de la democracia institucional, que, aunque son debatidos de forma crítica, no dejan de presentar el riesgo de conducir a la institucionalización de las iniciativas y a la desarticulación de su potencial de desafío al sistema. De la misma manera, el éxito mercadológico y la atención mediática presentan riesgos y oportunidades contradictorias y muy problemáticas.

Creo que el movimiento de literatura periférica/marginal se puede caracterizar, en muchos sentidos, como movimiento social orgánico y horizontal, que se expresa en territorios complejos y dinámicos donde se desarrollan "relaciones sociales diferentes a las capitalistas hegemónicas". Al mismo tiempo, es importante

preguntarse hasta qué punto ese movimiento tiene la capacidad de transformarse en un actor político con consecuencias de mayor alcance. Hasta qué punto logra rebasar las fronteras de su propia dinámica para llegar a una población periférica más amplia. Hasta qué punto tiene el potencial de incidir en la sociedad como un todo y de enfrentarse a los poderes que mantienen el *statu quo*. Hasta qué punto sus propuestas son realmente antisistémicas y, sobre todo, hasta qué punto pueden evitar el riesgo de ser "suavizadas", subvertidas o cooptadas por los poderes hegemónicos.

Pienso que sólo un debate constante, activo y abierto, con la participación de todos los involucrados, es capaz de seguir orientando el movimiento en el camino de una creciente autonomía, de la construcción de alternativas antisistémicas y de la constitución de un sujeto político que represente un verdadero "contrapoder de abajo".

Referencias bibliográficas

Agamben, Giorgio. *Lo que resta de Auschwitz: El archivo y el testigo*. Valencia: Pre-textos, 2000.

_____. "On Security and Terror". In: Sütz, Wolfgang; Cox, Geoff. *Creating Insecurity: Art and Culture in the Age of Security*. Brooklyn: Autonomedia, 2009.

Amado, Jorge. *Jubiabá*. 54 ed. Rio de Janeiro: Record, 1997.

Anónimo. *Los libros de Chilam Balam de Chumayel*. Caracas: El perro y la rana, 2008.

Antônio, João. *Malhação do Judas carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

_____. *Casa de Loucos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

_____. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. Rio de Janeiro: Record, 1980.

Arendt, Hannah. *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*. New York: Penguin Books, 1994.

Azevedo Filho, Carlos Alberto Farias de. *João Antônio, repórter de realidade*. João Pessoa: Ideia, 2002.

Bagno, Marcos. *Preconceito linguístico: o que é, como se faz*. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

Baudrillard, Jean. *Simulacro e simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

Berger, John. *Ways of Seeing*. Londres: Penguin Books, 1990.

_____; Mohr, Jean. *Un séptimo hombre*. México, DF: Sur+ Ediciones, 2011.

Binho e Serginho Poeta. *Donde miras: Dois poetas e um caminho*. São Paulo: Edições Toró, 2007.

Breve, Nelson. "Entrevista – MV Bill". *Carta Maior*, 20 de marzo de 2006. Disponible en: http://www.cartamaior.com.br/templates/materiaMostrar.cfm?materia_id=10289. Acceso en: 21/11/2010.

_____. "Minha história eu mesmo conto, relata o produtor Celso Athayde". *Carta Maior*, 20 de marzo de 2006. Disponible

en: http://www.cartamaior.com.br/templates/materiaMostrar.cfm?materia_id=10317. Acceso en: 21/11/ 2010.
Bueno, Eva Paulino. "Carolina Maria de Jesus in the Context of Testimonios: Race, Sexuality, and Exclusion". En: *Criticism*. Vol. 42, n. 1, 1999, pp. 257–284.
Buzo, Alessandro. *Suburbano convicto, cotidiano do Itaim Paulista*. São Paulo: Edicon, 2004.
_____. *Guerreira*. São Paulo: Global, 2007.
_____. (ed.). *Pelas periferias do Brasil*. São Paulo: Suburbano Convicto, 2007.
_____. *Favela toma conta*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2008.
_____. (ed.). *Pelas periferias do Brasil – Vol. II*. São Paulo: Suburbano Convicto, 2008.
_____. (ed.). *Pelas periferias do Brasil – Vol. III*. São Paulo: Suburbano Convicto, 2009.
_____. (ed.). *Pelas periferias do Brasil – Vol. IV*. São Paulo: Suburbano Convicto, 2010.
C., Toni (ed.). *Hip-Hop a Lápis: A literatura do oprimido*. São Paulo: Edición de autor, 2009.
Caldeira, Teresa P. R. *City of Walls: Crime, Segregation, and Citizenship in São Paulo*. Berkeley: University of California Press, 2000.
Candido, Antonio. "A dialética da malandragem (Caracterização das *Memórias de um sargento de milícias*)". En: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 8. 1970, pp. 67–89.
_____. "A literatura e a formação do homem". En: *Ciência e Cultura*, vol. 24, n. 9. 1972, pp. 803–809.
_____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.
Ciríaco, Rodrigo. *Te pego lá fora*. São Paulo: Edições Toró, 2008.
Da Rosa, Allan. *Vão*. São Paulo: Edições Toró, 2005.
_____. *Da Cabula: Istória pa tiatru*. São Paulo: Edições Toró, 2006.
Davis, Mike. *Planet of Slums*. Brooklyn, NY: Verso, 2007.

Deleuze, Gilles; Guattari, Felix. *El Anti Edipo: Capitalismo y esquizofrenia. Barcelona: Paidós, 1985.*

Dimenstein, Gilberto. *A guerra dos meninos: assassinatos de menores no Brasil.* São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

"Diretório que se deve observar nas povoações dos índios do Pará e do Maranhão enquanto sua majestade não mandar o contrário". En: Almeida, Rita Heloísa de. *O Diretório dos índios: um projeto de civilização no Brasil do século XVIII*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1997.

Dos Santos, Carolina Correia. *Capão Pecado e a construção do sujeito marginal*. Tesis (maestría). São Paulo: USP, 2008.

DJ Roger. "Rappers lançam livro Falcão na Daslu". *BSB Black*, 11 de abril de 2006. Disponible en: http://www.bsbblack.com/blog/index.php/noticias/rappers-lancam-livro-falcao-na-daslu/. Acceso en: 17/11/2011.

El Sótano de los Olvidados. *Netamorfosis: Cuentos de Tepito y otros barrios imarginados*. México, DF: Sur+ Ediciones, 2010.

Ferreira, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. Curitiba: Editora Positivo, 2004.

Ferreira, Débora R. S. "Na obra de Carolina Maria de Jesus, um Brasil esquecido". En: *Luso-Brazilian Review*, vol. 39, n. 1. 2002, pp. 103–119.

Ferréz. *Manual prático do ódio*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

_____. *Capão Pecado*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

_____. "Litera-rua". Blog de Ferrez. Disponible en: http://blog.ferrezescritor.com.br/2010/08/litera-rua-ferrez.html. 18 de agosto de 2010. Acceso en: 17/9/2011.

_____ (org.). *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

_____. *Ninguém é inocente em São Paulo*. São Paulo: Objetiva, 2006.

_____. *Cronista de um tempo ruim*. São Paulo: Selo Povo, 2009.

Fonseca, Rubem. *O Cobrador*. Río de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

_____. *Feliz ano novo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
Foucault, Michel. *Microfísica do poder*. RÍo de Janeiro: Edições Graal, 1979.
Fraga, Antônio. "Desabrigo". En: Oliveira, Nelson de. *Cenas da favela: As melhores histórias da periferia brasileira*. Rio de Janeiro: Geração Editorial, 2007.
Franco, Jean. "Killing Priests, Nuns, Women, Children". En: *Violence in War and Peace*. Malden: Blackwell Publishing, 2004, Pp. 196–199.
Freire, Marcelino. *BaléRalé*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
_____. *Raşīf: mar que arrebenta*. Río de Janeiro: Record, 2008.
_____. *Contos negreiros*. Río de Janeiro: Record, 2010.
Freyre, Gilberto. *Casa grande e senzala*. São Paulo: Global Editora, 2006.
_____. *Tempo morto e outros tempos*. Río de Janeiro: José Olympio, 1975.
Galeano, Eduardo. *Patas arriba: la escuela del mundo al revés*. México: Siglo XIX, 2004.
Guma (fotografia) e Allan da Rosa. *Morada*. São Paulo: Edições Toró, 2001.
Hardt, Michael y Antonio Negri. *Empire*. Cambridge: Harvard University Press, 2000.
_____. *Multitud: guerra y democracia en la era del Imperio*. Barcelona: Random House Mondadori, 2004.
Hobbes, Thomas. *Leviatán: o la materia, forma y poder de una república eclesiástica y civil. México: Fondo de Cultura Económica, 1980*.
Holanda, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
Hollanda, Heloísa Buarque de. "Intelectuais x marginais". *Portal Literal*, 11/11/2005. Disponible en: http://portalliteral.terra.com.br/artigos/intelectuais-x-marginais. Acceso en: 15/1/2011.
_____. "Literatura marginal". Disponible en: http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/literatura-marginal/. Acceso en: 15/1/2011.

Holloway, John. *Change the World Without Taking Power: The Meaning of Revolution Today*. Londres: Pluto Press, 2002.
Holston, James. *The Modernist City: An Anthropological Critique of Brasilia*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.
Illich, Ivan. *Desempleo creador: la decadencia de la sociedad profesional*. México: Posada, 1978.
_____. *La convivencialidad*, México: Joaquín Mortiz / Planeta, 1985.
_____. "El trabajo fantasma". En: *Obras reunidas*. Vol. 2. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 2008, pp. 41–177.
Jesus, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada.* São Paulo: Ática, 1998.
_____. *Meu estranho diário*. São Paulo: Xamã Editora, 1996.
Johnson, Randal. "The 'Romance-Reportagem' and the Cinema: Babenco's 'Lúcio Flávio' and 'Pixote'". En: *Luso-Brazilian Review,* vol. 24, n. 2. 1987, pp. 35–48.
Jubilee Campaign. "The Silent War: Killings of Street Children by Organized Groups in Rio de Janeiro and the Baixada Fluminense – A Report by the Jubilee Campaign". Jubilee Campaign, agosto de 1998. Disponible en: http://webrebelde.blogosfere.it/files/the-silent-war.pdf. Acceso en: 15/1/2011.
Leite, Ligia Costa. *A Razão dos Invencíveis: meninos de rua – o rompimento da ordem (1554–1994)*. Río de Janeiro: Editora UFRJ/Ipub, 1998.
Levine, Robert M. "Pixote: Fiction and Reality in Brazilian Life". En: Stevens, Donald. *Based on a True Story: Latin American History at the Movies*. Wilmington: Scholarly Resources Inc., 1997, pp. 201–214.
Levine, Robert M. y José Carlos S. B. Meihy (eds.). *The Unedited Diaries of Carolina Maria de Jesus*. Piscataway, NJ: Rutgers University Press, 1999.
Lins, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

"Literatura Periférica". *Tribuna do Norte*, 15/7/2007. Disponible en: http://tribunadonorte.com.br/noticia/literatura-periferica/46999. Acesso em: 19/1/2011.

Lodoño, Fernando Torres. "A origem do conceito do menor". En: Del Priore, Mary. *História da criança no Brasil*. São Paulo: Editora Contexto, 1991, pp. 129–145.

Louzeiro, José. *Pixote: Infância dos Mortos*. São Paulo: Global, 1992.

_____. *Pixote: a lei do mais forte*. Río de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

Lummis, C. Douglas. *Democracia radical*. México, DF: Siglo Veintiuno Editores, 2002.

Maca, Nelson. "Manifestação da Literatura Divergente ou Manifesto Encruzilhador de Caminhos". Río de Janeiro: Universidade das Quebradas, 2012. Disponible en: http://www.universidadedasquebradas.pacc.ufrj.br/manifestacao-da-literatura-divergente-ou-manifesto-encruzilhador-de-caminhos/. Acceso en: 6/10/2013.

Machado, Marília Novais da Mata. "Os escritos de Carolina Maria de Jesus: determinações e imaginário". En: *Psicologia e Sociedade*, vol. 18, n. 2. 2006, pp. 105–110. Disponible en: http://www.scielo.br/pdf/psoc/v18n2/13.pdf. Acceso en: 20/12/2010.

Magro, Viviane Melo de Mendonça. "Adolescentes como autores de si próprios: cotidiano, educação e o hip-hop". En: *Cad. CEDES*, vol. 22, n. 57. 2002, pp. 63–75. Disponible en: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-32622002000200005&script=sci_arttext. Acceso en: 18/1/ 2011.

Marcos, Plínio. *O assassinato do anão*. São Paulo: Geração Editorial, 1996.

Martínez Aguilera, Suriel. *Verbos carnales: La experiencia literaria de Ciudad Neza en boca de sus autores*. Cd. Nezahualcóyotl: AlterArte Ediciones, 2007.

Matheus, Laura. *Barbiele*. São Paulo: Luzes no Asfalto Editora, 2008.

McCann, Bryan. *Hello, Hello Brazil*. Durham: Duke University Press, 2004.

Medrano Torres, Ricardo; Suriel Martínez y Juan Pablo Peralta. *Vías de encuentro*. México, DF: Edición de autor, 2002.

Meihy, José Carlos S. B. "Carolina Maria de Jesus: emblema do silêncio". En: *Revista USP*, n. 37. 1998. *Biblioteca Virtual de Direitos Humanos da Universidade de São Paulo*. Disponible en: http://www.cefetsp.br/edu/eso/cidadania/meihyusp.html#v22. Acceso en: 15/12/2010.

Mendes, Oswaldo. *Bendito maldito: uma biografia de Plínio Marcos*. São Paulo: Leya, 2009.

Mendoza, Primo. *Nezahualcóhotl de los últimos días*. México: Ars Ludis Ediciones, 2005.

_____. *Territorios*. México: Biblioteca Mexiquense del Bicentenario, 2010.

Moore, Carlos. *Racismo e sociedade: Novas bases epistemológicas para entender o racismo.* Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.

MV Bill y Celso Athayde. *Falcão: Os Meninos do Tráfico*. Río de Janeiro: Objetiva, 2006.

_____. *Falcão: Mulheres e o Tráfico*. Río de Janeiro: Objetiva, 2007.

Nagib, Lúcia. "Talking Bullets: The Language of Violence in 'City of God'". En: *Third Text*, vol. 18, n. 3. 2004, pp. 239–250.

Nogueira Filho, Paulo. *Sangue, corrupção e vergonha*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1956.

Oliveira, Adriana Seibert de. *O limite textual entre o jornalismo e a literatura*. Dissertação (mestrado). Universidad Federal de Santa Maria, 2010.

Oliveira, Nelson de. *Cenas da favela*. Río de Janeiro: Geração Editorial, 2007.

Panter-Brick, Catherine. "Street Children, Human Rights, and Public Health: A Critique and Future Directions". En: *Annual Reviews of Anthropology*, vol. 31. 2002, pp. 147–171.

Peçanha do Nascimento, Érica. *Vozes marginais na literatura*. Río de Janeiro: Aeroplano Editora, 2009.

Pimentel, Spensy. *O livro vermelho do hip-hop*. São Paulo: ECA/USP, 1997. Disponible en: http://centralhiphop.uol.com.br/site/?url=biblioteca_detalhes.php&id=12. Acceso en: 18/1/2011.

Proust, Marcel. *Por el camino de Swann, En busca del tiempo perdido*. Madrid: El Mundo, 1999.

Rabasa, José. *Without History: Subaltern Studies, the Zapatista Insurgency, and the Specter of History*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2010.

Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca, 1998.

_____. *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2008.

Reis da Silva, Maria Célia Barbosa. *Antônio Fraga, personagem de si mesmo*. Río de Janeiro: Garamond, 2008.

Reyes, Alejandro. *São Crianças, Sim: Social Images of "Street Children" in Brazil*. Tesis (maestría). Berkeley: University of California, 2006.

_____. *A rainha do Cine Roma*. São Paulo: Leya, 2010.

Rizzini, Irene. "The Child-Saving Movement in Brazil: Ideology in the Late Nineteenth and Early Twentieth Centuries". En: Hecht, Tobias. *Minor Omissions: Children in Latin American History and Society*. The University of Wisconsin Press, 2002, pp. 165–180.

_____. "Crianças e Menores — Do Pátrio Poder ao Pátrio Dever: Um Histórico da Legislação para a Infância no Brasil". En: Pilotti, Francisco e Irene Rizzini. *A Arte de Governar Crianças*. Río de Janeiro: Editora Universitária Santa Úrsula, 1995, pp. 99–168.

Robert, Jean y Majid Rahnema. *La potencia de los pobres*. San Cristóbal de Las Casas, México: Universidad de la Tierra Chiapas, 2011.

Rocha, João César de Castro. "A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: 'A dialética da marginalidade'". *Revista*

Letras, vol. 32. 2006, pp. 23–70. Disponible en: *Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Santa Maria* —http://w3.ufsm.br/revistaletras/artigos_r32/revista32_2.pdf. Acceso en: 14/3/2011.

Roganti, Cristina. "Conversando con Paulo Lins: portavoz de los excluidos". En: *Konvergencias Literatura*, vol. 1, n. 3. 2006. Disponible en: *Konvergencias* —http://konvergencias.net/roganti33.htm. Acceso en: 14/1/2011.

Roy, Arundhati. "As ONGs". *Kaos en la Red*. 2010. Disponible en: http://old.kaosenlared.net/noticia/as-ongs. Acceso en: 9/5/2012.

Sacolinha. *85 letras e um disparo*. São Paulo: Global, 2007.

_____. *Graduado em marginalidade*. Río de Janeiro: Confraria do Vento, 2009.

_____. *Estação terminal.* São Paulo: Nankin Editorial, 2010.

Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado: Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005.

Scheper-Hughes, Nancy. *Death Without Weeping: The Violence of Everyday Life in Brazil*. Leite, Berkeley: University of California Press, 1992.

_____. Brazilian Apartheid: Street Kids and the Struggle for Urban Space". En: Scheper-Hughes, Nancy y Carolyn Sargent. *Small Wars: The Cultural Politics of Childhood*. Berkeley: University of California Press, 1998, pp. 352–388.

_____. "Bodies, Death, and Silence". En: *Violence in War and Peace*. Malden: Blackwell Publishing, 2004a.

_____; Philippe Bourgeois (eds.). *Violence in War and Peace*. Malden: Blackwell Publishing, 2004b.

Schueler, Alessandra F. Martinez de. "Crianças e escolas na passagem do Império para a República". En: *Revista Brasileira de História*, vol. 19, n. 37. 1999, pp. 59–84.

Shanin. Teodor. *El Marx tardío y la vía rusa: Marx y la periferia del capitalismo.* San Cristóbal de Las Casas: Universidad de la Tierra Chiapas, 2012.

Shiva, Vandana. *Manifiesto para una democracia de la Tierra: Justicia, sostenibilidad y paz*. Barcelona: Paidós, 2006.

Soares, L.E., MV Bill y Celso Athayde. *Cabeça de Porco*. Río de Janeiro: Objetiva, 2005.

_____, André Batista y Rodrigo Pimentel. *Elite da Tropa*. Río de Janeiro: Objetiva, 2006.

_____, et al. *Elite da Tropa 2*. Río de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

Souza, Germana H. P. de. "Carolina Maria de Jesus: crítica e recepção do estranho diário da escritora vira-lata". En: *Ler*. Grupo de investigación LER. Disponible en: http://ler.literaturas.pro.br/index.jsp?conteudo=361. Acceso en: 20/12/2010.

Souza, Ricardo Pinto de. "Sobre buracos negros: violência, banditismo e a literatura de exclusão". En: *Literatura e Autoritarismo*, n. 6. 2005. Disponible en: http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/num6/ass08/pag01.html. Acceso en: 20/4/2011.

Spivak, Gayatri. *A Critique of Postcolonial Reason: toward a history of the vanishing present*. Cambridge: Harvard University Press, 1999.

Subcomandante Insurgente Galeano. (2016). "El gato-perro y el Apocalipsis". *Radio Zapatista*. Disponible en: https://radiozapatista.org/?p=19966

Subcomandante Insurgente Marcos. "Siete piezas sueltas del rompecabezas mundial". *Centro de Documentación sobre Zapatismo*. 1997. Disponible en: http://www.cedoz.org/site/content.php?doc=551. Acceso en: 20/3/2011.

_____. "Apuntes sobre las guerras: carta primera a Don Luis Villoro". *Enlace Zapatista*. 2011. Disponible en: http://enlacezapatista.ezln.org.mx/2011/03/09/apuntes-sobre-las-guerras-carta-primera-completa-del-sci-marcos-a-don-luis-villoro-inicio-del-intercambio-epistolar-sobre-etica-y-politica-enero-febrero-de-2011. Acceso en: 28/6/2011.

Tico. *Elas etc*. São Paulo: Edições Inteligentes, 2007.

Toledo, Caio Navarro de. "O culto ao novo herói e os novos simbolismos". En: *Revista Espaço Acadêmico*, n. 28. 2003. Disponible en: http://www.espacoacademico.com.br/028/28ctoledo.htm. Acceso en: 15/1/2011.

Trindade, Luiz Carlos de. *O analfa-poeta*. Juiz de Fora: Mosteiro da Santa Cruz, 2003.

Trindade, Zinho. *Tarja Preta.* São Paulo: Edições Maloqueirista, 2010.

Varella, Dráuzio. *Estação Carandiru*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

Vaz, Sérgio. *Colecionador de pedras*. São Paulo: Global, 2007.

_____. *Cooperifa: Antropofagia Periférica*. Río de Janeiro: Aeroplano, 2008.

Venâncio, Cida. *Pixote Nunca Mais*. São Paulo: Scipione, 1998.

Ventura, Zuenir. *Cidade Partida.* São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

Verdinasse, Selma. "Estudo da fortuna crítica de João Antônio em sua biblioteca pessoal". *Acervo João Antônio*. Universidade Estadual Paulista, 2001. Disponible en: http://www.assis.unesp.br/cedap/acervo_joao_antonio/Iniciacao%20cientifica/selma.pdf. Acceso en: 5/1/2011.

Vianna, Hermano. *The Mystery of Samba: Popular Music and National Identity in Brazil*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1999.

Virno, Paolo. *Gramática de la multitud: para un análisis de las formas de vida contemporánea.* Madrid: Traficantes de sueños, 2003.

Vogel, Arno. "Do Estado ao Estatuto: Propostas e Vicissitudes da Política de Atendimento à Infância e Adolescência no Brasil Contemporâneo". En: Pilotti, Francisco e Irene Rizzini. *A arte de governar crianças: a história das políticas sociais, da legislação e da assistência à infância no Brasil*. Río de Janeiro: Editora Universitária Santa Úrsula, 1995, pp. 299–346.

Walê, Hamilton Borges. "Continua o debate 'Falcão Meninos do Tráfico'". *Centro de Mídia Independente, Brasil*, 12 de mayo de 2006. Disponible en: http://www.midiaindependente.org/pt/blue/2006/05/352997.shtml. Acceso en: 10/11/2010.

Wacquant, Loïc. *Parias urbanos*. Buenos Aires: Manantial, 2007.

Wyllis, Jean. *O Corpo da Prisão*. Tesis (maestría). Universidad Federal de Bahia, 2004.

Zaluar, Alba. *A máquina e a revolta: as organizações populares e o significado da pobreza*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

_____. *Condomínio do diabo*. Río de Janeiro: Editora Revan / UFRJ Editora, 1994.

_____ y Marcos Alvito (eds.). *Um século de favela*. Río de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 2004.

Zibechi, Raúl. *Autonomías y emancipaciones: América Latina en movimiento*. México, DF: Bajo Tierra Ediciones, 2008.

_____. *Contrainsurgencia y miseria: Las políticas de combate a la pobreza en América Latina*. México, DF: Pez en el Árbol, 2010.

Filmes

5x Favela: Agora por nós mesmos. Dir. Cacau Amaral et al. Brasil: 2010.

Carandiru. Dir. Hector Babenco. Brasil: 2003.

Cidade de Deus. Guión de Bráulio Mantovani. Dir. Fernando Meirelles y Kátia Lund. Brasil: 2002.

Cinco vezes Favela. Dir. Miguel Borges et al. Brasil, 1962.

Curta Saraus. Dir. David Alves da Silva. Brasil: Arte na Periferia Produções: 2010.

Falcão: Os Meninos do Tráfico. MV Bill y Celso Athayde. Brasil: Central Única das Favelas, 2006.

Notícias de uma Guerra Particular. Dir. Kátia Lund y João Moreira Salles. Brasil: 1999.

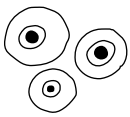
Pacificamente Violento. Dir. Gabriel Teixeira. Brasil: 2008.

Pixote: A lei do mais fraco. Dir. Hector Babenco. Roteiro Hector Babenco y Jorge Durán. Brasil: 1981.

Quem matou Pixote? Dir. José Joffily. Roteiro Jorge Durán. Brasil: 1996.

Tropa de Elite. Dir. José Padilha. Roteiro de Bráulio Mantovani, José Padilha y Rodrigo Pimentel. Brasil: 2007.

Tropa de Elite 2. Dir. José Padilha. Guión de Bráulio Mantovani y José Padilha. Brasil: 2010.



URUCUM
ediciones

Voces de los sótanos: La literatura periférica/marginal de Brasil, de Alejandro Reyes, se terminó de imprimir en febrero de 2020 en las oficinas de Urucum Ediciones, en San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México.

Para su composición se usaron las fuentes tipográficas PT Serif, de 8, 9, 10, 14 y 24 pt.