



El lugar del habla

Regina Dalcastagnè¹

El escritor, como decía Barthes (p. 33), es el que habla en lugar de otro. Cuando entendemos la literatura como una forma de representación, espacio donde intereses y perspectivas sociales interactúan y se entrecruzan, no podemos dejar de indagar quién es, al final, ese otro, qué posición le es reservada en la sociedad, y qué esconde su silencio. Por eso, cada vez más, los estudios literarios (y la propia actividad literaria) se preocupan con los problemas ligados al acceso a la voz y a la representación de los diversos grupos sociales. O sea, ellos se vuelven más conscientes de las dificultades asociadas al *lugar del habla*: quién habla y en nombre de quién. Al mismo tiempo, se discuten cuestiones afines, aunque no idénticas, de la legitimidad y de la autoridad (palabra que, no por azar, tiene la misma raíz que autoría) en la representación literaria. Todo esto se traduce en el creciente debate sobre el espacio, tanto en la literatura brasileña como en otras, de los grupos marginalizados –entendidos, en un sentido amplio, como todos aquellos que vivencian una identidad colectiva, que recibe una valoración negativa de la cultura dominante–, que sean definidos por sexo, etnia, color, orientación sexual, posición en las relaciones de producción, condición física u otro criterio (Williams, 1998).

El silencio de los marginalizados es cubierto por voces que se superponen a ellos, voces que buscan hablar *en nombre* de ellos, pero que también, a veces, es roto por la producción literaria de sus propios integrantes. Incluso en este último caso, se establecen tensiones significativas: entre la “autenticidad” del testimonio y la legitimidad (socialmente construida) de la obra de arte literaria, entre la voz autorial y la representatividad grupal e incluso entre el elitismo propio del campo literario y la necesidad de democratización de la producción artística. El término clave, en este conjunto de discusiones, es *representación*, que siempre fue un concepto crucial de los estudios literarios, pero que ahora es leído con mayor consciencia de sus resonancias políticas y sociales. De hecho, representación es una palabra que participa de diferentes contextos (literatura, artes visuales, artes escénicas, política, derecho) y sufre un proceso permanente de contaminación de sentido (Pitkin, 1967). Lo que se instala ya no es simplemente el hecho de que la literatura provee de determinadas representaciones de la realidad, sino que, en cambio, esas representaciones no son representativas del conjunto de las perspectivas sociales.

El problema de la *representatividad*, por lo tanto, no se limita a la honestidad en la búsqueda por la mirada del otro o al respeto por sus particularidades. Está en cuestión la diversidad de percepciones de mundo, que depende del acceso a la voz y no es suprimida por la buena voluntad

¹ Dalcastagnè, Regina. “O lugar da fala”. En *Literatura brasileira contemporânea: Um território contestado*. São Paulo: Editora Horizonte, 2012: s/p. Traducción y notas adicionales de Matías Rebolledo para uso interno del Seminario de magíster “Novela brasileña actual: perspectivas críticas y teóricas”. Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, 2023.



de aquellos que monopolizan los lugares del habla. Como nos recuerda Anne Phillips, pensando en un contexto distinto,

es concebible que hombres puedan substituir a mujeres cuando lo que está en cuestión es la representación de políticas, programas o ideales con los cuales concuerdan. Pero ¿cómo un hombre puede sustituir, legítimamente, a una mujer, cuando está en cuestión la representación de las mujeres *per se*? Es concebible que personas blancas sustituyan a otras, de origen asiática o africana, cuando está en cuestión representar determinados programas en pos de la igualdad racial. Pero una asamblea formada solo por blancos, ¿puede realmente decirse representativa, cuando aquellos que ella representa poseen una diversidad étnica mucho mayor? Representación adecuada es, cada vez más, interpretada como implicando una representación más correcta de los diferentes grupos sociales que componen el cuerpo de ciudadanos (6).

Aunque la autora se esté refiriendo a la representación política, la discusión puede ser extendida, sin forzarla demasiado, a la representación literaria. En la narrativa brasileña contemporánea es notable la ausencia casi absoluta de representantes de las clases populares. Estoy hablando aquí de productores literarios, pero la falta aquí se extiende a los personajes. De manera un tanto simplista y cometiendo alguna (aunque no mucha) injusticia, es posible describir nuestra literatura como siendo la clase media mirando a la clase media. Lo que no significa que no pueda haber allí buena literatura –como de hecho hay–, pero con una notable limitación de perspectiva.

¿Por qué ocurre esa ausencia? No se trata, claro está, de algo exclusivo del campo literario. Las clases populares poseen menos capacidad de acceso a todas las esferas de producción discursiva: están subrepresentadas en el parlamento (y en la política como un todo), en los medios, en el ambiente académico. Lo que no es una coincidencia, sino un índice poderoso de su subalternidad. Foucault ya observaba la centralidad del dominio del discurso en las luchas políticas sostenidas dentro de la sociedad; según él, “el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha” (Foucault 10).

Uno de los sentidos de representar es, exactamente, hablar en nombre de otro. Hablar por alguien es siempre un acto político, a veces legítimo, frecuentemente autoritario –y el primer adjetivo no excluye necesariamente al segundo. Al imponerse un discurso, es común que la legitimación se dé a partir de la justificación de una mayor claridad, de la mayor competencia, e incluso de la mayor eficiencia social por parte del que habla. Al otro en este caso le resta callar. Si su modo de decir no sirve, su experiencia tampoco tiene valor alguno. Se trata de un proceso que está anclado en disposiciones estructurales; volviendo a Foucault, “en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar sus poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad” (id.).

El control del discurso, denunciado por el filósofo francés, es la negación del derecho a hablar de aquellos que no llenan ciertos requisitos sociales: una censura social velada, que silencia a los



grupos dominados. De acuerdo con Pierre Bourdieu, “entre las censuras más eficaces y más bien disimuladas se encuentran aquellas que consisten en excluir ciertos agentes de comunicación, excluyéndolos de los grupos que hablan o de las posiciones donde se habla con autoridad” (Bourdieu, 1979: 133). Lo fundamental es percibir que no se trata solo de la posibilidad de hablar —que se contempla en el precepto de la libertad de expresión, incorporado en el ordenamiento legal de todos los países occidentales—, sino de la posibilidad de “hablar con autoridad”, esto es, el reconocimiento social de que el discurso tiene valor y, por lo tanto, merece ser oído.

El proceso se completa gracias a la introyección de las restricciones estructurales de los agentes sociales, que hacen que los límites impuestos al discurso no sean excesivamente tensionados, ya que cada uno, por lo general, se mantiene dentro de su espacio autorizado. Aún según Bordieu,

la censura alcanza su grado más alto de perfección e invisibilidad cuando cada agente no tiene nada más que decir aparte de aquello que está objetivamente autorizado a decir: ni siquiera necesita ser, en este caso, su propio censurador, pues ya se encuentra, de una vez por todas, censurado por medio de las formas de percepción y de expresión interiorizadas por él, y que imponen su forma a todas sus expresiones (idem).

Es así como determinadas categorías sociales, que son excluidas del universo de la política (trabajadores y mujeres, por ejemplo), tienden a juzgarse incapaces de acción política y, por lo tanto, a aceptar la posición de impotencia en que fueron colocados.

Lo mismo se puede decir de la expresión literaria. Aquellos que están objetivamente excluidos del universo de la actividad literaria, por el dominio precario de determinadas formas de expresión, creen que también serían incapaces de producir literatura. Sin embargo, ellos son incapaces de producir literatura precisamente porque no la producen: esto es, porque la definición de literatura excluye sus formas de expresión.

El campo literario —entendido en el sentido de Bourdieu, es decir, el espacio social, relativamente autónomo, en que los productores literarios (y algunos de ellos están cercanos, como críticos y estudiosos) general criterios de legitimidad y prestigio (Bourdieu, 1992)— refuerza esta situación, por medio de sus formas de consagración y de sus aparatos de lectura crítica e interpretación. Al final, “todo juicio de valor descansa en un acta de exclusión. Decir que tal texto es literario supone siempre sobreentender que tal otro no lo es” (Compagnon 35), o sea, la valoración sistemáticamente positiva de una forma de expresión, en detrimento de otras, hace de la manifestación literaria el privilegio de un grupo social. La exclusión de las clases populares no es, obviamente, algo distintivo de la literatura, sino un fenómeno común a todos los espacios de producción de sentido en la sociedad. Una segunda pregunta, entonces, se impone: ¿qué se pierde con esto?

Se pierde diversidad. Hace mucho tiempo, la narrativa viene persiguiendo la multiplicidad de puntos de vista; algunas de las novelas más recordadas del siglo XX son justamente los que más se aproximaron a esa meta. Solo que, del lado de fuera de la obra, no hay contrapunto; es decir, no hay, en el campo literario, una pluralidad de perspectivas sociales. De acuerdo con la



definición de Iris Marion Young, el concepto de “perspectiva social” refleja el hecho de que “personas diversamente posicionadas [en la sociedad] poseen experiencia, historia y conocimiento social diferentes, derivados de esa posición (136). Así, mujeres y hombres, trabajadores y patrones, viejos y jóvenes, negros y blancos, discapacitados o no, habitantes del campo o la ciudad, homosexuales y heterosexuales van a ver y expresar el mundo de diferentes maneras. Aun cuando otros puedan ser sensibles y solidarios con sus problemas, nunca vivirán las mismas experiencias de vida y, por lo tanto, percibirán el mundo social a partir de una perspectiva diferente.

Casi siempre, expropiado de la vida económica y social, al integrante del grupo marginalizado le es robada, incluso, la posibilidad de hablar de sí y del mundo a su alrededor. Y a la literatura, amprada en sus códigos, su tradición y sus guardianes, queriéndolo o no, puede servir para refrendar esa práctica, excluyendo y marginalizando. Perdiendo, con eso, una pluralidad de perspectivas que la enriquecería.

La tercera y última cuestión es la más difícil: ¿qué hacer frente a esto? Queda claro que no hay una solución que se agote dentro del campo literario –se trata de un problema más amplio, propio de una sociedad marcada por sus desigualdades. Sin embargo, de la misma forma que es posible pensar en la democratización de la sociedad, incluyendo nuevas voces en la política y en los medios, podemos imaginar la democratización de la literatura.

La inclusión, en el campo literario, tal vez incluso más que en los otros, es una cuestión de *legitimidad*. En este sentido, la propia crítica y la investigación académica no están exentas de relevancia. Al final, son espacios importantes de legitimación, al lado de los propios creadores reconocidos (Shusterman 101). Leer a Carolina Maria de Jesus² como literatura, la pone al lado de nombres consagrados, como Guimarães Rosa y Clarice Lispector, en vez de relegarla al limbo del “testimonio” y del “documento”; significa aceptar como legítima su dicción, que es capaz de crear identificación y belleza, por más que se aleje del patrón establecido por los escritores de elite.

Este libro busca participar de este movimiento, abiertamente político, de crítica y legitimación. Serán analizados aquí tanto el modo como algunos escritores ya “autorizados” se situaron para hablar de los marginalizados, transformándolos en personajes (y hasta en narradores) de sus textos, cuanto las estrategias utilizadas por aquellos autores que, provenientes de los márgenes del campo literario, intentan escribir su perspectiva y su dicción.

² Como es referida constantemente a lo largo del texto, y no es una autora conocida a nivel local, presentaré brevemente a la autora. Carolina Maria de Jesus (1914-1977) fue una mujer de la favela, negra, que tenía la costumbre de escribir, principalmente un diario. Dicho texto fue descubierto por un periodista, y publicado con un inusitado éxito de ventas y críticas, como *Cuarto de despejo*, en 1960 (hay varias ediciones en español; la última, publicada este año por Libros del Cardo como *Cuarto de desechos*, *Diario de una favelada* y *Cuarto de ladrillos*). Este éxito le permitió salir de la favela y dedicarse a la escritura, pero nunca logró instalarse dentro del círculo de autores consagrados, muriendo en una relativa pobreza, y con muchas novelas, poemas y obras teatrales inéditas [N. del T.].



A pesar de no interesar directamente a la discusión aquí propuesta, un espacio bastante rico para el análisis de la representación del otro es la literatura regionalista. Casi siempre vinculado a un proyecto de constitución de la identidad nacional, el regionalismo recorre escuelas y siglos, chocando, más recientemente, con el cosmopolitismo de los vanguardistas, reaccionando en los años 30 con el “ciclo de la novela nordestina”, y disolviéndose en la década de 1970, cuando Brasil se percibe como un país mayoritariamente urbano y su literatura pasa a ocuparse, de manera prioritaria, de los problemas de los habitantes de las ciudades.

Preocupados con la transcripción de las diferentes costumbres y hablas locales, los autores regionalistas, muchas veces, reducían “los problemas humanos a un elemento pintoresco, haciendo de la pasión y del sufrimiento del hombre rural, o de las poblaciones *de color*, un equivalente de las papayas y las piñas [frutas de sabor exótico]”, en las palabras de Antonio Candido (1987, p. 157). Relacionando las transformaciones del regionalismo con la cuestión del subdesarrollo en América Latina, el crítico paulista reconoce tres fases en el regionalismo brasileño que, con algunas adaptaciones, inspiran la clasificación de los modos de representación del otro que desarrollo en este texto. La primera fase –que Candido llama *regionalismo pintoresco* e incluye nombres como los de José de Alencar, Gonçalves Dias y Bernardo Guimarães³– estaría marcada por la “consciencia eufórica de país nuevo” y por la idea del atraso, con una representación saturada de exotismo. La segunda –el *regionalismo problemático*–, mostraría la agonía de los grandes ingenios, de las sequías y del hombre del interior, apareciendo como “un precursor de la conciencia del subdesarrollo”.

Escritores como José Lins do Rego y Rachel de Queiroz⁴, incluidos en la segunda fase, se caracterizarían por la superación del optimismo patriótico y la adopción de un tipo de pesimismo diferente del que aparecía en la ficción naturalista. Mientras esta destacaba al hombre pobre como elemento refractario al progreso, ellos develaban la situación en su complejidad, volviéndose contra la clase dominante y viendo en la degradación del hombre una consecuencia de la explotación económica, no de su *destino* individual. Ya Guimarães Rosa –con sus refinamientos literarios y sus técnicas anti naturalistas, pero aún aprovechando la sustancia del regionalismo– participaría de la última parte de este proceso, que Candido llama *super-regionalismo*. Poniendo de lado el sentimentalismo y la retórica, ese tercer momento correspondería “a la conciencia atormentada del subdesarrollo, y opera una explosión del tipo de naturalismo, que se basa en la referencia a una visión empírica del mundo” (159-162).

De la disolución de la experiencia del otro en el medio ambiente a la tentativa de comprensión de sus problemas sociales y a la crisis de su representación, tenemos, con posiciones ideológicas y estéticas variables, una misma perspectiva: la del escritor de la ciudad que, antes que nada, escribe para lectores de la ciudad. El exotismo, que Candido apunta en la primera fase, no deja de

³ José de Alencar (1829-1877), Gonçalves Dias (1823-1864) y Bernardo Guimarães (1825-1884) son tres grandes referentes del romanticismo brasileño, el segundo principalmente poeta, los otros dos fundamentalmente novelistas [N. del T.].

⁴ José Lins do Rego (1901-1957) y Rachel de Queiroz (1910-2003), importantes novelistas de la generación del 30 y de la literatura nordestina [N. del T.].



estar presente, aunque de forma más discreta, en las siguientes. Según Bernard Mouralis, el exotismo es un medio a través del cual se puede operar, “gracias a la toma en consideración de la existencia –y a veces de la irrupción– de otro, un conocimiento de sí y, al mismo tiempo, un cuestionamiento del saber etnocéntrico. Sin embargo, no va a conducir, por ese hecho, a un conocimiento del otro”. Una vez que la existencia del otro está sujeta a la voluntad de un observador, sin la cual no llegaría hasta nosotros, ese otro “no existe sino en función [...] de nuestras preocupaciones, de nuestros fantasmas (Mouralis 110).

Si eso vale para la población rural representada en nuestra literatura, no será muy diferente cuando el “otro” a ser traducido sea el obrero, la empleada doméstica, el *malandro*⁵ del morro, o ladrón o traficante, la prostituta o el niño de la calle, seres urbanos que están siempre *del lado de allá* de nuestra existencia de clase media. De modo general, al atravesar nuestras narrativas, ellos dicen mucho más de los patrones y patronas, de la policía, de los profesionales liberales asustados con la violencia o condolidos, pensando más en sus propios hijos que en su vida o en sus problemas concretos. Tal porque el dilema del discurso exótico –hacer que “el desconocido y el extraño sean codificables y entren en nuestras categorías intelectuales” (id., p. 111)– sea el dilema del artefacto literario mismo: la necesidad de representar experiencias otras, que no sean solo aquellas idénticas a las de sus autores, para que, al menos, se establezca una tentativa de diálogo.

Los escritores brasileños contemporáneos enfrentan esa dificultad por caminos tan diferentes como sea posible dentro de un espacio de tiempo razonablemente limitado (cerca de cuatro décadas) con el que pretendo trabajar. Y, en ese período, incluso vivimos bajo una dictadura militar, lo que impuso, para un grupo de escritores, un sentido de mayor urgencia en su producción. Dentro de la literatura comprometida de la época, conviene hacer una distinción entre aquella mentada “política”, en que *no existe el otro* (ya que las víctimas en que se centra la represión son, en general, los hijos de la pequeña burguesía), y que, por lo tanto, no interesa esa discusión, y la de cuño más “social”, que denuncia la explotación de la clase trabajadora, de la cual veremos algunos ejemplos. La denuncia del régimen autoritario se apoyaba en una faceta política (restricción de las libertades, violación de los derechos humanos) y en otra económica (ajuste salarial, concentración de los ingresos, desempleo), pero la primera de ellas era vista como afectando especialmente a las clases medias, y la segunda, los estratos populares. Lo que ya denota una evidente diferencia de enfoque; varios otros serán cuestionados más adelante.

Para facilitar el análisis, esos modos de representación del marginalizado en nuestra sociedad contemporánea y urbana serán divididos en bloques, sin pretender que esa clasificación tenga validez universal. El primero, que llamaré *exótico*, será subdividido en otros dos: *cínico* y

⁵ Mantengo el concepto en portugués, ya que es una figura tradicional muy típica en toda la cultura brasileña. Aparte del sentido que también tiene en español (“el que comete robos u otros actos delictivos”) es un personaje tipificado en la literatura y arte brasileños desde principios del s. XX, a partir de las letras de samba: es, también, la representación brasileña del “pícaro”, vive en los márgenes, es bohemio, es querido y vive rodeado de prostitutas, no cree en el trabajo, vive de pequeños golpes, es peligroso como enemigo, pero a la vez sensible, galán, caballero y querido de sus amigos [N. del T.].



lastimero, de acuerdo con el lenguaje utilizado y el involucramiento entre autor/narrador/personaje. El segundo, titulado *crítico*, se subdividirá en *implícito* y *explícito*, tomando en cuenta el tipo de discusión interna que se establece en la obra. Por último, el tercero, que traerá la perspectiva desde dentro, o sea, de aquellos autores que serían ellos mismos “el otro”, abarcará también la discusión del problema de la autenticidad y de la legitimidad, sociales y literarias.

Exotismo

En el siglo XIII, cuando escribía su libro de viajes para “el divertimento de los nobles [...] y la edificación de los burgueses”, Marco Polo usaba su espíritu crítico para refutar algunas leyendas (como la que el asbesto tendría sus orígenes en la salamandra) sobre las que tenía nuevas informaciones, pero era lo suficientemente cuidadoso para no negar “elementos que la geografía de su tiempo considera bien reales, por ejemplo, los hombres con cola o con cabeza de perro. El hecho de no haberlos encontrado no es prueba suficiente de su inexistencia, sobre todo frente al peso de su tradición (Yerasimos 27-28). Es en ese sentido que me voy a referir al exotismo de algunas narraciones contemporáneas. O sea, aquellas obras donde el “otro” aparece con los rasgos que la tradición les ha dado –deformadas por nuestro propio miedo, prejuicio y sentimiento de superioridad. Obras que, incluso intentando ser críticas, terminan por reforzar esa imagen, haciendo de personas que viven en torno nuestro seres tan distantes y extraños como los mongoles en los tiempos de Marco Polo.

Dos de los nombres más consagrados en el cuento de los años 70, Rubem Fonseca y Dalton Trevisan, construyen su representación del otro –bandidos miserables en el caso del primero, suburbanos pobres, en el del segundo– bajo la perspectiva de las clases dominantes. Y, tanto en un caso como en el otro, la violencia, contra todo y todos, es la marca definitoria. Un cierto cinismo, en el estilo, también los aproxima. Es verdad que la violencia aparece incluso cuando ellos retratan a las élites, pero con desplazamientos significativos. En la obra de Rubem Fonseca hay una diferencia en el estatuto atribuido al personaje violento, de acuerdo con su extracción social. El alto ejecutivo que sale en la noche a atropellar incautos con su auto de lujo (en “Paseo nocturno” I y II, de *Feliz año nuevo*, 1975) es un sujeto común, con empleo, mujer e hijos, que simplemente tiene una perversión. Luego de matar, él regresa tranquilo a su casa, listo para otro día normal de trabajo. En cambio, los chicos que van a asaltar, violar y asesinar en una “fiesta de bacanes” (en “Feliz año nuevo”) no son nada aparte de asaltantes, violadores y asesinos.

Mientras el ejecutivo mata sin siquiera ensuciar su parachoques, los jóvenes se deleitan en la sangre de sus víctimas. El primero es frío y calculador, los otros son desorganizados, rabiosos, envidiosos: animalescos, en fin. Y no es el caso de preguntar cuál es la peor violencia. Lo que está en cuestión aquí es la representación del criminal pobre. Es posible interpretar los atropellos del ejecutivo como una metáfora un tanto obvia de los crímenes cometidos por el capitalismo todos los días, pero la conexión es muy tenue, toda vez que los otros elementos del cuento no



corroboran esa lectura. Lo que tenemos es un individuo enloquecido, un psicópata. Del otro lado, hay una banda que justificaría sus atrocidades por el hecho de tener menos que aquellos a los que violentan. Ese discurso es incluso más explícito en “El cobrador” (cuento del libro del mismo título, de 1979), donde un hombre pobre y sin dientes decide cobrar lo que la sociedad le debe, matando a los bien situados en la vida: “¡Todo el mundo me debe! Me deben comida, vagina, abrigo, zapatos, casa, automóvil, reloj, dientes, me deben”.

El psicópata sofisticado y lleno de recursos es el *serial killer*, una imagen ya consagrada por el cine, un villano que merece incluso algo de simpatía, considerando la inteligencia con que lidia con sus víctimas y, especialmente, con la policía. Mientras que el sanguinario bando de asaltantes, que escupe un vocabulario propio y exhibe sus fusiles sin disfraces, está mucho más cerca de las noticias policiales. El punto central es que, aun cuando ambos sean representaciones literarias, teóricamente libres de la comparación con la realidad, el primero remite a la ficción y el segundo al mundo real: a la cotidianidad violenta de las grandes ciudades brasileñas. Observando por la perspectiva de los “bien ubicados en la vida” –nosotros, los lectores de Rubem Fonseca–, probablemente encontraremos alguna gracia en el ejecutivo y nos sentiremos una vez más amenazados por los jóvenes de la favela. En ese caso ¿qué trae de nuevo la narración sobre el otro que se inscribe sobre la categoría de marginal?

Y el problema de la representación se agrava cuando notamos que tanto “Feliz año nuevo” como “El cobrador” son narrados en primera persona. Esto refuerza la idea, intencionalmente o no, de que “es así que son ellos” –los marginales, no los personajes– y nos remite, una vez más, al contexto social de donde ellos parecen haber sido extraídos para hablarnos de sí, directamente. Antonio Candido, en un artículo sobre la nueva narrativa, decía que los autores contemporáneos, incluido Rubem Fonseca, intentaban “apagar las distancias sociales, identificándose con la materia popular”. Utilizarían, para eso, la primera persona, “como recurso para confundir autor y personaje” (Candido, 1987: 213). No hay en Fonseca ninguna intención de ser confundido con sus personajes, especialmente con sus marginales. No se trata tan solo de que el lector puede llegar al texto sabiendo que fue escrito por un exdelegado de policía y abogado de transnacionales, lo que ya revelaría su desapego en relación con sus personajes, sino que las marcas de diferenciación se inscriben en la propia construcción narrativa.

Mientras el ejecutivo de “Paseo nocturno” cuenta su historia sin intentar legitimarse (de la misma manera en que Fonseca lo haría, o hace), el joven que narra el asalto en la fiesta de año nuevo necesita explicar su situación justo al inicio: *“Tengo estudios, sé leer, escribir y sacar la raíz cuadrada” (9). Es eso lo que lo autoriza a hablar (nótese que él no está escribiendo) en nombre del grupo. Por lo tanto, la diferenciación social sí se mantiene entre autor y narrador y, más aun, se va a desdoblar ente narrador y los demás personajes. Él marca su superioridad sobre los otros –señalada por la escolarización, obviamente precaria frente a la del autor– en diversos momentos, sea afirmando que no es supersticioso, en contraste con uno de sus colegas: “le hago a la macumba si hace falta” (9), sea negándose a violar a las mujeres de la fiesta, como hacen los



otros dos: “yo tiro con las que me gustan no más” (17), o, incluso, cuando dice que no le importa la homosexualidad de un bandido conocido.

Es curioso notar cuántos de esos valores del narrador están en sintonía con los principios de la clase media. De la misma forma que los deseos de los bandidos –no de los psicópatas– de Fonseca se parecen demasiado con aquello que nosotros imaginamos que ellos quieren. Tanto en “Feliz año nuevo” cuanto en “El cobrador” ellos están tras de nuestro dinero, nuestro estilo de vida y de “nuestras mujeres”, en ese orden. O como decía un personaje, de otro autor: “En el fondo, ese pueblo quiere tu auto, Iván, dijo Alaor. Quieren tu cargo, tu dinero, tus ropas. Quieren tirarse a tu mujer, ¿entendiste? Solo tiene que aparecer la oportunidad” (Aquino 47). Pero ahí, en el texto de Marçal Aquino, son dos empresarios que conversan, observando los movimientos rutinarios de un peón y un maestro de obras; mientras Ruben Fonseca presenta la envidia como una manifestación central de la autoconsciencia de los marginalizados. Se evidencia aquí el cinismo de Fonseca en su representación del otro. Lo que es considerado normal para la clase media, es presentado como patológico en el pobre: la voluntad de poseer.

Dalton Trevisan es más directo: hace del cinismo un estilo. Y eso lo autoriza a burlarse de cada empleada doméstica, de cada joven de los suburbios, cada empleado, cada pequeño secretario que incluye en sus narraciones. Ellos son ora ingenuos, ora perversos, muchas veces las dos cosas al mismo tiempo. Frustrados en sus taras, exprimidos entre sueños de depravación y la vida mediocre de los suburbios, circulan por las páginas de sus libros como si tuviesen el único objetivo de hacernos sonreír, superiores, frente a existencias tan desprovistas de sentido y, al mismo tiempo, tan cargadas de violencia. Las historias cortas de Trevisan, a veces cortísimas, como en 234 (1997), no necesitan de contextualización para que localicemos a los personajes en su espectro social. Bastan algunos adjetivos, la descripción de determinados objetos, el uso de diminutivos para que sepamos de dónde vienen. Este, además, es el mayor talento de Dalton Trevisan –la manipulación eficaz de los diferentes códigos sociales (que permite que un simple “cachacita” integrado en el momento adecuado desvele todo un escenario suburbano).

El problema es que no hay crítica en esa manipulación. Muy al contrario, sirve para reafirmar prejuicios y marcar la diferencia entre nosotros, cosmopolitas, consumidores de arte, conocedores de buenos vinos y de la buena mesa, y esa gente, que “empina el codo” y pasa el día peleándose, patéticos en su animalidad. Es así, por ejemplo, que la “empleadita” María, de “Los tres regalos” (1979), casi es violada por un pensionista, pero termina rindiéndose graciosamente a él a cambio de “una radio a pilas, una taza que dice Felicitaciones, un paquete de dulces Zequinha”. El diminutivo para calificar a la joven ya es sintomático del desprecio del narrador, levemente disfrazado por el tono jocoso que el cuento va asumiendo. Además de “empleadita”, ella es “loquita” y “tontita” en su deseo de casarse de blanco. La radio, la taza y los dulces son índices de un universo de consumo barato y sin ninguna sofisticación. En fin, frente a la historia de una niña frágil y soñadora de trece años que es explotada sexualmente en su trabajo, nos resta la “gracia” de su rendición a precio tan bajo, tan vulgar.



Podríamos decir, claro, que la distorsión se hace efectiva por el narrador –los cuentos de Dalton Trevisan son casi todos en tercera persona– y que, por lo tanto, todo sería una gran crítica social. En ese caso, sería necesario observar cómo su narrador se comporta delante de un personaje con mayores recursos económicos. Solo como ejemplo, en “El negro”, del mismo libro, tenemos la historia de una dueña de casa de clase media (ella va al cine, tiene auto, buenas ropas, el marido viaja por trabajo) que, excitada, sale en busca de un negro para satisfacer sus deseos sexuales. Para ella no hay diminutivos, tampoco la ridiculización a partir de pequeños objetos de consumo (que la clase media es tan pródiga en acumular). La burla del relato anterior se substituye por un tono más neutro, descriptivo. No se establece el prejuicio contra el personaje como representante de determinada categoría social, como en “Los tres regalos”. Lo que no quiere decir que el prejuicio no esté allí –esta vez en contra de la mujer, animalizada por sus instintos sexuales⁶.

En síntesis, en sus representaciones del otro, tanto Rubem Fonseca cuanto Dalton Trevisan parecen aún demasiado presos por la necesidad de marcar la distancia entre el intelectual y la materia prima humana de la que se sirve. El punto de referencia para la construcción de esos personajes es también para su lectura, es la élite, económica y cultural. O sea, lo que está representado allí no es el otro, sino el modo como nosotros queremos verlo. En un esfuerzo interpretativo diferente, podemos intentar entender los marginales, las empleaditas y los pequeños aprovechadores que habitan esas narraciones como una especie de espejo de nuestras propias deformidades, comenzando por las literarias. Y eso se verifica con más claridad en la insistencia con que algunas narraciones de Fonseca parecen afirmar: *ellos quieren ser nosotros*, mientras que las de Trevisan completan: *pero nosotros no somos ellos*.

Es evidente que tanto uno como el otro no tienen empatía por los personajes pobres, pero no es eso lo que hace sus narraciones exóticas, en los términos referidos anteriormente. Basta notar que en un escritor como João Antônio, conocido por la profunda simpatía con que lidiaba con malandros, prostitutas y pequeños traficantes, el exotismo es igual de fuerte, solo que de género diverso. En alguno de sus cuentos, él se aprovecha de aquel sentimentalismo de clase media en relación con determinadas figuras del submundo urbano que se presentan como una amenaza efectiva para las élites. Sus personajes son bonachones, graciosos, sufridores, nunca peligrosos. Es que, como el ejecutivo de Rubem Fonseca, no están ancladas de hecho en un referente concreto, sino que sobre una visión romantizada de la bohemia –lo que las coloca en un mundo aparte, bien lejos de cualquier posibilidad de contacto. Es cuando el otro deja de ser el animal grotesco y libidinoso para componer una fauna colorida que da vida y sabor al relato, a pesar de no aportar nada muy nuevo a su propia representación.

João Antônio tenía una habilidad especial para poner en movimiento todo ese arsenal humano. Abría los espacios públicos –calles, plazas, bares– para sacar a la luz a su gente, con el murmullo

⁶ En la nueva generación, un enfoque similar al de Trevisan aparece en los cuentos de Marcelo Mirisola, también marcados por el desprecio en relación con la fauna humana que describe –a los cuales agrega un tono chulo, derivado del “maldito” estadounidense Charles Bukowski, y un autor-narrador en primera persona cada vez más omnipresente. Ver *Fátima fez os pés para mostrar na choperia* (1998) y *O herói devolvido* (2000).



de una mañana soleada. Por otro lado, los dramas de sus protagonistas (miseria, alcoholismo, juego) parecen servir apenas para llevarlos en medio de todo ese torrente. Es lo que sucede con el cuidador de “Guardador” (1986), por ejemplo. Viejo, borracho, sin la agilidad de antaño para abordar a los choferes, ridiculizado por los niños y por la policía, Jacarandá circula por Copacabana y, en ese desplazamiento, presenta al lector los instantes de la vida íntima de la ciudad:

La plaza anidaba una miseria fea, triste de ver [...]. Niños de la calle de bermudas inmundas, pechos desnudos, se arrumaban en los bancos destartados y aparecían flacos, descalzos, amenazadores. Dormían allí mismo, en la noche, encorvados como animales, mientas ratas enormes corrían escurridizas o hacían paradas inesperadas escudriñando los rincones. Paseaban perros de departamentos y sus dueños solitarios y, en la tarde, viejos jubilados se reunían a tomar el fresco, limpios y arreglados. También las señoras chismosas, pegajosas y de un mal mirar, vestidas fuera de moda, figuras de la basura descendidas a la calle para el chisme, de una gordura precoz y deshonestas, que las hacía parecer siempre sucias y más viejas de lo que eran, mujeres tan mal amadas y expuestas al contraste cruel del inmenso número de jovencitas lindas a la vista, al requiebro, al meneo, yendo a la playa, bien dormidas y en tanga, cuerpos hermosos, admirables en todo... también comadres habladoras (Antônio: 27-8).

Hay, ahí, una colectivización de los personajes, lo que apaga los rasgos particulares y comúnmente desemboca en la caricatura⁷. Como ellas no son sino un telón de fondo –dan sustento al cuento, motivando su composición–, podemos percibir en su representación la mirada desde afuera, extranjera, que capta, interesada, sus gestos, pero es incapaz de penetrar en sus existencias. La salida sería reforzar a los protagonistas, pero, como ya dije, ellos tienen otra función narrativa. El viejo Jacarandá nos es presentado con una parte de humor y otra de sentimiento. Acompañamos sus pasos, pero no sabemos de sus razones. En el fondo, no pasa de una figura folclórica de la ciudad grande, junto a los locos y los pequeños estafadores. Por lo tanto, una vez más, lo que tenemos es nuestra mirada de clase media estampando el lugar del rostro del viejo miserable. Y una mirada incluso superior, respaldada por el tono paternalista del relato, siempre rodeado de diminutivos: Jacarandá tiene “amiguitos”, anda en “grupito”; en su entorno hay “negritos” y “empleaditas”⁸.

En sus mejores momentos, João Antônio logra dar sustancia a su representación, pero entonces existen narradores intermediarios, que transforman la perspectiva al estar más cerca del universo descrito. Es el caso de “Niñote del cajón” (1963), cuento narrado en primera persona por un niño que hace su transición de la infancia a la adolescencia dando vueltas en torno de las mesas de billar de São Paulo. El mundo de los jugadores de Lapa y alrededores es representado por la figura de Vitorino, un profesional del taco decadente, que fascina y explota al chico del título.

⁷ Lo que parece dar continuidad a la tradición inaugurada en Brasil por Aluísio Azevedo en *El conventillo* (*O Cortiço*, 1890).

⁸ Cabe notar que los diminutivos solo sirven para profesiones consideradas inferiores: “criadita”, “empleadita”, incluso “profesorcita”, pero jamás se va a oír, o leer, sobre el “mediquito” o el “abogadito”.



Revelado a partir del punto de vista del niño, él es un personaje más complejo: primero, aparece cercado de glamur, en seguida es recontextualizado críticamente, exhibido en su pobreza y soledad. Pero aún es secundario en la trama, que tiene como protagonista al chico, hijo de madre costurera y padre camionero. Él habla del otro mientras cuenta de su propia formación, en un tono entre saudoso y benevolente, que lo acerca bastante a los narradores en tercera persona del autor.

En la obra de João Antônio persiste el exotismo de fondo, que puede observarse también en relatos que, en plena dictadura, se proponían traer para el centro de la trama no a los bandidos, malandros y estafadores, sino ese otro desconocido, el trabajador brasileiro, como en los dos primeros libros de Domingos Pellegrini. En “El mayor puente del mundo” (1977), por ejemplo, se cuenta la historia de un grupo de electricistas convocados a trabajar sin descanso en la iluminación del puente Rio-Niterói, pronto a ser inaugurado. De la misma forma que en João Antônio, tenemos ahí una profusión muy bien construida de desplazamientos y ruidos, la constatación de la violencia y la explotación, pero ni la narración en primera persona hecha por uno de los trabajadores les confiere existencia propia. Es que no son individuos, sino una categoría, sobre la cual mucho discurso ya fue proferido. Escapar a esos discursos, ya listos y enraizados, tal vez sea tan difícil como imaginar a cada uno de esos hombres y mujeres que vemos trabajando por las calles –barriendo, arreglando cosas, conduciendo buses–, como alguien con una historia, un pasado, proyectos y sueños, parecidos o no con los nuestros.

La categoría “trabajador” (o suburbano, marginal, malandro según el caso) pretende condensar en una sola abstracción un conjunto de millares de experiencias vividas, como si fuesen uniformes. El hecho es que los autores brasileños se muestran mucho más sensibles a la variedad de las vivencias de los estratos sociales más cercanos al suyo. Incluso cuando se proponen organizar alguna especie de panel de la vida contemporánea, es común ver desmenuzadas las minúsculas variaciones del estilo de vida de las clases medias, mientras que la existencia de las multitudes de pobres es borrada, como se la diferencia que separa un médico de un abogado fuese más significativa que aquella que diferencia un mozo de cafetería de un chofer de bus⁹.

Luiz Ruffato puede ser traído aquí como contraejemplo. Su conjunto de cinco novelas que recibió el título colectivo de *Infierno provisorio* (2005-2011), busca justamente marcar estos matices, componiendo un cuadro sensible y diversificado del mundo del trabajo en el Brasil de las últimas décadas. En el lugar de los intelectuales y artistas que circulan con desenvoltura por tantas novelas y cuentos, él empuja para dentro de la trama a costureras y obreras cansadas; en vez de traficantes sanguinarios (y exóticos), presenta ladrones baratos que tropiezan en las propias piernas u hombres borrachos, avergonzados por no conseguir sustentar a sus hijos. En fin, un bando de trabajadores pobres, de desempleados, de migrantes fracasados que ignoran el cartel de

⁹ La relativa ausencia de las clases populares no es un problema inherente a la representación literaria. Un ejemplo plástico de esto es el libro *Women*, colección de fotografías de Anne Leibovitz, que pretende retratar la condición femenina en los Estados Unidos. Allí hay numerosas fotos de actrices, escritoras, políticas, empresarias, y poquísimas son mujeres pobres –e incluso así, con predilección por ejemplares marcadamente exóticos, como artistas de circo y strippers.



“no hay vacantes” y se instalan allí, donde “no es su lugar”. Ellos entran y van cargando consigo sus frustraciones, su olor a transpiración, sus objetos de plástico y sus mesas de formica, transportan su vida más íntima, impregnada de sueños. Pero son individuos que, con sus historias personales, nos ayudan a componer un panel más plural sobre la vida en el país en los días actuales.

Crítica

De la manera en que la discusión está siendo encaminada aquí, puede parecer que la representación de grupos marginalizados es imposible, ya que la vivencia de clase media de los escritores –con todo lo que eso implica en términos de conocimiento, sensibilidad, privilegios y prejuicios– crearía una barrera infranqueable entre ellos y el universo de desposeídos que circula a su alrededor. No es tan así. La narrativa es un arte en construcción, que busca caminos nuevos frente a obstáculos nuevos. Uno de esos obstáculos es el aumento de la consciencia sobre las diferentes formas del prejuicio. Lo que hace, por ejemplo, que una obra de un autor como Mark Twain, antiesclavista, abolicionista y afín a la causa negra, pueda, hoy, recibir manifestaciones contrarias a su lectura en las escuelas de los Estados Unidos por parte de grupos afroamericanos.

Existe, incluso, aun cuando poco extendida, la consciencia de que “la expropiación objetiva de las clases dominadas guarda una relación con la existencia de un cuerpo de profesionales objetivamente investidos del monopolio del uso legítimo de la lengua legítima” (Bourdieu, 1996: 47). Esto quiere decir que el escritor, al hablar sobre el otro, está ejerciendo una forma de dominio: lo que no deja de ser incómodo para cualquiera que pretenda estar usando su creatividad para aportar algo bueno al mundo. Por eso, tal vez, las representaciones más adecuadas del marginalizado sean aquellas en las que el malestar con el problema haya dejado sus marcas –discretas, aunque decisivas, como en los cuentos de Salim Miguel, Luiz Vilela y Renard Perez; o explícitas, declaradas, como en Clarice Lispector, Osman Lins y Sérgio Sant’Anna. La traducción de eso se da como un cierto extrañamiento en la narración, sea en términos de contenido, sea en relación con la forma o, a veces, en ambos.

Ese extrañamiento tiene que ver con un nuevo marco de las situaciones. Nuevo, justamente, porque no coincide con aquello que estamos acostumbrados a ver, preparados para ver. Es el caso del cuento “Sin rumbo” (1973), de Salim Miguel, en que un caboclo¹⁰ nordestino, pobre y andrajoso, llega andando a una ciudad del sur y pregunta por trabajo en un bar. Nada de lo que sigue es esperable, fuera del hecho de que no va a conseguir empleo y que tendrá que continuar con sus andanzas. El texto está construido casi completamente sobre diálogos, con el narrador limitándose a describir el espacio y los pocos movimientos de los personajes, circunscritos al

¹⁰ Caboclo: nativo mestizo de blanco con indígena, en general con rasgos físicos reconocibles, como piel morena o cobriza y cabello oscuro y liso [N. del T.].



mesón del bar. Es allí que el caboclo, mientras espera que abra la oficina del trabajo, va a contar su historia, compuesta de pobreza, hambre, explotación. Pero, para nuestro espanto, él no es solo una víctima del capitalismo, pronto a comportarse como dicta el manual. Es un sujeto con vida propia, que siente placer en saber que los pies descalzos no tienen raíces y que su destino es andar por Brasil, “sin rumbo”.

El dueño de bar, atrás del mesón, ocupa nuestro lugar –de lectores de clase media– en el relato. Con propiedad, pies bien plantados en el suelo, da breves informaciones y escucha. Cuando llegan otros dos clientes, tan pobres y andrajosos como el primero, pero gente del lugar, la historia del caboclo es repetida, no una sino dos veces –uno de los hombres es medio sordo y necesitan gritarle de nuevo todo lo que se dice. De ahí salen conversas sobre posibles empleos en los alrededores y la incierta noticia de una vacante junto al mercado de un portugués, hacia donde el caboclo se rehúsa a ir sin los otros dos, consciente de que “llego allá así con las manos vacías, solo, desconocido, el hombre que me mira y al tiro va a decir que no necesita de ninguna persona, o que ya encontró a otra, yo llegué tarde, una pena” (p. 27). Entonces interrumpe el dueño del bar, insistiendo en que busque al tal portugués, pero el caboclo es definitivo, sabe lo que sabe, y parte tranquilo.

Lo que nos incomoda, como parece incomodar al dueño del bar, es su modo resignado de encarar su destino miserable, la falta de lógica en sus actitudes, un cierto descuido en la conducción de sus propios pasos. Pero si miramos de nuevo el relato, si escuchamos con atención sus palabras, vamos a ver que el caboclo sin nombre no es resignado, tiene experiencia; que no le falta lógica, solo que esta no se conforma con la nuestra; que su descuido tiene más que ver con nuestra ansia de seguridad que con su legítima voluntad de conocer el mundo. Obviamente Salim Miguel no está queriéndonos decir que es así como actúan o piensan los millares de desempleados nordestinos que vagan por el sur del país, sino que el autor muestra que es posible hablar de ellos sin recurrir a estereotipos. No hay un discurso hecho que explique la trayectoria de ese hombre, él simplemente es diferente, como cada uno de nosotros se quiere diferente, y vive.

Es más o menos lo que sucede en “Boa de garfo”¹¹ (1979), de Luiz Viela (que pasa en un campo, contrario al de todos los otros relatos analizados aquí, siempre urbanos). En ese cuento, un hombre llega para una entrevista de empleo en una granja junto a una perra inmensa. Padre e hijo –el posible patrón y el niño que narra la historia, dando mucho espacio para los diálogos, tal como en el cuento anterior– se sienten medio intimidados, pero tienen buenas referencias del trabajador, que termina exigiendo un salario muchísimo mayor que los otros que pasaron por allí. La justificación para su precio surge en medio de una larga explicación: él necesita de dinero para alimentar a su perra. Aun cuando la madre manda a que despachen rápidamente al sujeto –que, según ella, estaría intentando engañarlos–, el papá continúa con la conversación, haciendo preguntas e intentando entender por qué el hombre gastaría más que consigo mismo:

“¿Ya pensó en cuánto usted ha gastado en carne para ella?”

¹¹ Quiere decir literalmente “Boa de tenedor”; podría traducirse algo así como “La tragona” [N. del T.].



“No, no lo pensé, pero debe haber sido un montón.”

“¿Y si en vez de dársela a ella se hubiese comido esa carne?”

“¿Yo?”

“Claro; si en vez de dársela a ella usted se hubiera comido esa carne.”

“Es verdad”, el hombre bajó la mirada, pareciendo reflexionar; entonces miró nuevamente para mi papá: “Pero y ella, ¿qué es lo que hubiera comido?” (p. 121)

Finalmente, el sujeto termina siendo contratado, con el papá dudando si es que se dejó engañar por el otro, pero feliz con la decisión. Una vez más tenemos una lógica diferente en acción. Y es frente a ella que el dueño del campo termina rindiéndose, aun cuando no la comprenda muy bien. Un desempleado que gasta lo que no tiene para alimentar un animal es un contrasentido frente a nuestra mirada utilitaria, o bien un mentiroso. Pero no es a eso que el relato apunta. Los diálogos no nos muestran a un bellaco dispuesto a engañar a su futuro patrón, lo que, además, contrastaría con la privación en la que vive. Muestran una relación de solidaridad con el animal, que no es visto como un instrumento para otra cosa (serviría solo para cuidar un inexistente ganado) y sí como un ser que merece respeto y cariño por sí mismo. Una relación afectiva, muy diferente de la que une a una dama con su *poodle*, por ejemplo, pues esta se da en el espacio de lo superfluo y, por lo tanto, no hiere nuestra escala convencional de prioridades, mientras el trabajador de Vilela cede lo esencial a su perra.

Tanto en “Sin rumbo” como en “Boa de garfo”, lo que se hace patente es la expresión de una lógica social diferenciada, que rechaza objetivos, valores y formas de acción que nosotros tendemos a ver como naturales. Eso explica la sensación de extrañamiento –e incluso de desconfianza en relación con los protagonistas– que los cuentos causan en sus lectores. Eso se repite, con el incremento de la tematización de las dificultades en el contacto entre el intelectual y el “pueblo”, en el cuento “El guardia nocturno” (1983) de Renard Perez. Allí, la historia gira en torno a la amistad improbable entre un escritor y un guardia nocturno. El primero invita al otro a subir una noche a su departamento para tomar alguna cosa, y este empieza a frecuentar su casa, al principio medio incómodo, como quien invade un espacio ajeno, pero al poco rato más a voluntad, aunque con el gesto cuidadoso de quien teme tropezarse en la alfombra.

En cuanto al escritor, parece estar siempre preguntándose qué es lo que él mismo desea en esta relación con el guardia (que, además, jamás es llamado ‘guardita’). Teme, justamente, usar al otro como materia para su escritura futura, por mucho que se diviertan juntos como dos niños que hacen la cimarra (que es más o menos lo que hacen, uno huyendo de su puesto en la calle para beber, y el otro dejando de lado el texto que estaba escribiendo para acompañarlo). La narración en primera persona, hecha por el escritor, da cuenta de esa situación ambigua. Al principio, el guardia es visto con simpatía indiferente (mezclada con un poco de desconfianza), y al poco rato se vuelve un sujeto curioso (exótico), pasa a ser enfrentado con afecto cuando comienza a hablar de sí, y aparece medio infantilizado cuando el escritor (asumiendo una postura paternalista) se pregunta si no anda desencaminado. Finalmente, es visto con consideración y respeto. Primero, cuando aparece diciendo que leyó una crónica escrita por el amigo y le gustó, se siente orgulloso



con el elogio, después, ya al final del cuento, cuando lo reencuentra en la calle, vistiendo un uniforme de la Policía Militar, sueño que albergaba hace tiempo.

Al contar del guardia nocturno, el escritor Renard Perez se inserta en la narrativa como afirmando: no puedo hablar de él sin explicitar que soy yo que lo digo. Su presencia en el texto denuncia su mirada –nuestra mirada– y, en un vistazo, incluso deja adivinar la existencia del otro escondida bajo nuestra capacidad de comprender. Si en ese cuento la discusión se da a través del desarrollo de la trama, en libros como *La hora de la estrella* (1977), de Clarice Lispector, y *La reina de las cárceles de Grecia* (1976) de Osman Lins, el problema es tematizado explícitamente. Sus protagonistas son, a un tiempo, personajes, narradores y autores (cuando no son críticos) de las historias en que actúan. Y es desde allí dentro que escenifican, ostensivamente, la imposibilidad de hablar por el otro, de siquiera darle la voz al otro.

Rodrigo S. M., autor de *Macabéa*, de Clarice Lispector, es un sujeto cínico, presumido, que comienza el relato muy seguro de sus habilidades para representar a la joven nordestina –morena, fea, pobre, inepta, incluso medio sucia, o sea, con todas las características negativas que la clase dominante le podría dar. Sin embargo, a lo largo del texto él se va desmontando, exhibiendo sus deficiencias y sus prejuicios, un profundo malestar frente al objeto de su escritura. El desconocimiento que Rodrigo termina delatando frente a su personaje le impide hacerla hablar, pero nos dice mucho sobre la difícil relación entre el intelectual y la masa de Brasil. Eso nos sugiere una manera bastante inusitada de pensar la representación literaria del otro –a partir de la revelación de nuestros propios mecanismos de adhesión social, que distinguen y excluyen. Lo curioso es que, incluso así, sin hablar y sin que hablen por ella, *Macabéa* aparece por detrás del discurso de Rodrigo S. M., como para señalarnos, dejando claro que no es la tonta incapaz que él decía, sino alguien con objetivos y razones diferentes.

Algo parecido sucede con *María de Francia*, el personaje de Osman Lins, tan joven, nordestina, morena, miserable, fea y tan inútil para el trabajo como *Macabéa*. Supuestamente creada por Julia Marquezim Enone, una escritora desconocida, sin obra publicada, ella llega hasta nosotros a partir de los comentarios a la novela realizados en un diario por el hombre que su autora habría amado. O sea, ella es el personaje de un personaje de un personaje. Si Rodrigo S. M. establecía la distancia que lo separaba de alguien como *Macabéa* justamente mediante la creación artística –al final, la producción y el consumo de la “alta cultura” son herramientas fundamentales en la generación de la distinción cultural y contribuyen a naturalizar y legitimar asimetrías sociales (Bourdieu, 1979)–, ese hombre va a hacerlo a través de la interpretación. Él vuelca un arsenal de erudición para justificar la existencia literaria de *María de Francia*, como si solo así ella ganase dignidad para habitar las páginas de una novela. Y es esa erudición –otra vez discursos prefabricados, pero ahora ostensivos– que esconde y calla la joven nordestina, para que el intelectual pueda hablar.

Tanto *Macabéa* como *María de Francia* solo obtienen su existencia a partir de sus intermediarios, todos bastante conscientes de su dominio (no solo literario sino también social) ejercido sobre ese otro que crece, o es anulado, bajo su sombra. Sérgio Sant’Anna –que, sin ser comprometido, en el



sentido más superficial de la palabra, es tal vez el más político de los escritores brasileños contemporáneos, pues siempre expresa, desde diferentes ángulos, el problema del control del discurso— lleva esa conciencia de la intermediación literaria al grado máximo en “Un discurso sobre el método” (1989). En ese cuento, un limpiador de ventanas se sienta sobre una marquesina del edificio donde trabaja para fumar un cigarro. Abajo, un grupo de curiosos imagina que él se pretende suicidar y comienza el coro: “salta, salta”. Él piensa en volver a la limpieza, cuando es abucheados:

Y este abucheo, sí, fue recibido por él con tristeza, porque los gritos anteriores habían sido algo así como el entusiasmo de la galería delante de un deportista y, de repente era como si él hubiese realizado una mala jugada. Con el escobillón y el paño en las manos, el balde a sus pies, se volvió nuevamente a la platea y dio un pequeño paso adelante, para oír claramente los gritos de “salta”, “salta”.

Teniendo el circo montado, entra en escena con más fuerza el narrador, onnipotente y omnipotente, a despejar sobre el hombre una tonelada de discursos, cada uno más absurdo que el otro, muy cargados, sin embargo, de la autoridad que les es conferida en el mundo social. El narrador aquí no se traviste de personaje para transitar por el relato (como el niño de Luiz Vilela, o incluso el escritor de Clarice Lispector), él aparece como aquello que efectivamente es: un narrador en tercera persona, que hasta hace poco se suponía imparcial y objetivo, pero que ahora, y cada vez más, se ve obligado a autodenunciarse, explicitando su propia perspectiva. Al final, como ya decía Bajtín, “el sujeto que habla en una novela es *un hombre esencialmente social*, históricamente concreto y definido y su discurso es un lenguaje social (aun cuando embrionario), no un ‘dialecto individual’” (1988: 135). Así, si en muchos cuentos y novelas aún necesitamos descubrir dónde se esconde el narrador, o lo que él esconde al esconderse, en el texto de Sérgio Sant’Anna tenemos la completa apertura de su posición, o de sus posiciones, toda vez que él consigue reunir, en un solo sujeto de la enunciación, los más diferentes y divergentes enunciados.

Claro que todos esos enunciados terminan condensando una perspectiva única, de élite, sobre el limpiador de ventanas. El narrador, lleno de sarcasmo, no quiere parecer simpático a su personaje, a pesar de ser incluso más ácido en relación con los discursos que reproduce. Ya al inicio alerta que el hombre de la marquesina es “un coadyuvante muy secundario, casi imperceptible, de un espectáculo polifónico”. O sea, no confundamos al trabajador con un protagonista. Él es objeto de muchos discursos, que se exhiben, como en un palco, disputando espacio y audiencia. Son voces empantanadas de sabiduría, y de citas eruditas, que intentan explicar al trabajador de la marquesina, sea por la filosofía, sociología o psicoanálisis, con sus discursos cerrados y autosuficientes. De las explicaciones se pasa a los intentos de salvación —el discurso sobre la redención por amor, a Dios o a la joven dactilógrafa de una de las firmas para las que él trabaja.

Finalmente, viene el diagnóstico, entregado por el bombero encargado de retirar al sujeto de lo alto del edificio: “Está loco”. A pesar del nuevo rótulo, el hombre de la marquesina no pasa de una alegoría social, como aclara el narrador, autoironizándose también, una alegoría social,



política, psicológica y lo que se quiera. A los que condenan tal procedimiento metafórico, es necesario recordar que la clase trabajadora, principalmente el segmento que es llamado de lumpen, aún está lejos del día en que podrá hablar, literariamente, con su propia voz. Entonces se puede escribir de ella tanto esto como aquello. Y ahí tenemos la legitimación, obviamente irónica, de representaciones torpes, prejuiciosas, verborreicas de aquellos que “aún no pueden hablar por sí mismos”. Si en las novelas de Osman Lins y Clarice Lispector esa discusión ya se ubicaba de manera explícita, en “Un discurso sobre el método” ella se hace casi manifiesta –con humor, como toda obra de Sérgio Sant’Anna, mas contundente.

Toda esa literatura más marcadamente crítica está sugiriendo, a fin de cuentas, que la autoridad de quien habla por el otro tiene que ser cuestionada, tanto en términos literarios cuanto sociales. Lo que no significa que la representación de grupos diferentes de aquel de donde procede el autor deba ser censurada, incluso porque, usando los términos de Anne Phillips en su discusión sobre el problema de la representación femenina, eso, inadvertidamente, condenaría las voces minoritarias a trabajar apenas con cuestiones o cultura de minorías, siendo que la cuestión “no es quién debería hablar y desde qué perspectivas, sino cómo asegurar a las mujeres nativas y de color el acceso integral e idéntico a las oportunidades de publicación” (9) . O sea, la representación no dispensa la necesidad de la presencia del otro, no elimina la exigencia de la democratización del quehacer literario. Mientras eso no acontece, autores como Ferréz, pobres y periféricos, se presentan como voces aisladas, y provocan: “‘Querido sistema’, puede que ni me leas, pero todo bien, al menos viste la tapa” (Ferréz, 2000: 19).

De dentro

Pero mirar la tapa es muy poco. Incluso leer el libro no será suficiente, si eso se hiciera de manera condescendiente, con el gesto de superioridad de quien está exponiendo las fallas en función del interés social de la obra –lo que también sucede solo cada cierto tiempo. La recepción de los relatos de Carolina Maria de Jesus es emblemática de esa situación. Mucho antes de escritora, ella se nos presenta como un fenómeno extraño, alguien que consigue levantar su cabeza de la misera para ofrecer “un documento sociológico importantísimo”, como insiste Fernando Py en las solapas de *Quarto de despejo* (1960). Es claro que, como cualquier texto literario, el suyo puede ser aprovechado como objeto de estudio de la sociología o de otras áreas del conocimiento, pero eso no quiere decir que no sea material estético, a ser analizado, por lo tanto, también estéticamente. El hecho de ser negra, pobre, cartonera no puede ser usado para transformarla en un personaje exótico, mitigando su autoridad en tanto autora.

Lo que, además, fue hecho de las más diversas maneras, incluso por el reconocimiento exclusivo de sus diarios, editados y organizados por Audálio Dantas, y la poca atención a sus otros tres libros: *Casa de alvenaria*, *Diário de Bitita* y *Provérbios e pedaços da fome*. Aparte de los poemas, cuentos, cuatro novelas y tres obras de teatro que siquiera llegaron a ser publicados. Es como si la sociedad brasileña estuviese dispuesta a oír las amarguras de su vida, solamente. O



como si a alguien como Carolina Maria de Jesus no le correspondiese más que escribir un diario, reservándose el “hacer literatura” a aquellos que poseen legitimidad social para eso. Al final, como decía Bourdieu, “hablar es apropiarse de uno u otro dentro de los estilos expresivos ya constituidos en y por el uso, objetivamente marcados por su posición en una jerarquía de estilos que expresa por medio de su orden la jerarquía de los grupos correspondientes (Bourdieu, 1979: 41).

Siendo así, es necesario recordar que Carolina Maria de Jesus (tal como Paulo Lins) ya comienza a escribir sus textos sabiéndose en desventaja, consciente de que necesita legitimarse como escritora para poder construir una representación de sí misma y de aquellos que la rodean que se dignifique como literaria. Esa conciencia a la que me refiero no aparece, obviamente, de forma explícita –se vincula a aquel sentimiento cruel de “saber cuál es su lugar”, que subsiste incluso entre los que rechazan aceptar tales límites–, sino que está presente en determinadas restricciones impuestas al propio discurso. Restricciones que no cabrían en obras de autores como Clarice Lispector o Rubem Fonseca, por ejemplo, que no tienen por qué justificar, al menos no de manera inmediata, su escritura, y tampoco necesitan recurrir a géneros como “diarios” o “testimonio” para respaldar sus relatos.

Con desfase en términos de “literariedad”, Carolina Maria de Jesus busca emplear a su favor la “autenticidad” de su relato. De ahí la afirmación, en *Quarto de despejo*, de que “es necesario conocer el hambre para saber describirla” (27). Lo que no quiere decir que sus textos no estén repletos de invención, o que su representación sea tan realista como ella defiende delante de un vecino (118). En medio del registro del hambre, con un tiempo que se extiende y se teje en días iguales hechos de trabajo y angustia, la autora incorpora personajes, crea soluciones inusitadas, da cuenta de los movimientos de la favela, con sus intrigas, la falta de solidaridad, la fealdad que contamina a los niños que van a vivir allí: “Al principio son educados, amables. Días después usan la jerga, son soeces y repugnantes. Son diamantes que se transforman en plomo” (p. 37)¹². Construye, en fin, una narración repleta de significados y ambigüedades, en que la protagonista es, antes que nada, mujer, negra, trabajadora, madre y escritora. La miseria no apaga nada de eso.

Es a partir de su mirada, ora irritada, ora pesarosa, casi siempre ambigua, que tendremos la representación del universo de la favela paulistana. La Carolina que aparece allí está siempre dividida entre el desprecio que siente por la gente del lugar: “las mujeres de la favela son horribles en una pelea. Lo que pueden resolver con palabras ellas las convierten en conflicto. Parecen cuervos, en una disputa” (54), y la solidaridad superior de la artista que afirma delante de su otro: “el poeta enfrenta la muerte cuando ve a su pueblo oprimido” (38). Sin embargo, tal vez los momentos más fuertes de su relato sean aquellos en que ella necesita asumir que forma parte de ese mismo mundo: “A las ocho y media de la noche yo ya estaba en la favela, respirando el

¹² En ese trecho, como en otros de Carolina Maria de Jesus, hice una revisión ortográfica y de concordancia. La mantención de los errores gramaticales en los libros de la autora es una demostración del prejuicio de las editoriales, que juzgan que, de otra manera, la “autenticidad” del relato se vería comprometida, pero de los escritores “normales” (esto es, de elite) son siempre cuidadosamente revisados.



olor de los excrementos que se mezcla con el barro podrido. Cuando estoy en la ciudad tengo la impresión de que estoy en la sala de visitas con sus lámparas de cristal, sus alfombras de seda, almohadas de satén. Y cuando estoy en la favela tengo la impresión de que soy un objeto fuera de uso, digno de estar en el cuarto de los trastos” (36).

En esa mirada “desde dentro” es posible notar una gran variedad de perspectivas. No hay nada de aquel tono ebrio que aparece en los cuentos de Rubem Fonseca o Dalton Trevisan. El pobre, en su narrativa, es visto como un alcoholístico o trabajador, marginal o víctima de los abusos de la policía, violento con las mujeres o traicionado por ellas –muchas veces ambas cosas al mismo tiempo. Y ese modo de ver puede ser prejuicioso, preocupado, respetuoso, dependiendo de la disposición de la protagonista y narradora en el momento en que habla (o escribe). Todo, claramente, ajustado por un sesgo femenino, que mira por la ventana de la choza mientras calienta la mamadera de los niños, que observa a una mujer recibiendo una paliza, y piensa que es mejor estar sin hombre, que tiene que parar de escribir para lavar la ropa. Lo que no restringe el ángulo de visión, justamente porque cada mujer de hoy “puede reivindicar una multiplicidad de identidades, cada una de las cuales pudiendo asociarse a diferentes tipos de experiencia compartida” (Phillips 10).

De ahí, tal vez, una de las principales diferencias entre el libro de Carolina Maria de Jesus y *Ciudad de Dios* (1997) de Paulo Lins, otro escritor que viene de la favela que obtiene reconocimiento (sobre todo académico) con su obra. Aunque separen más de treinta años a los dos textos, tiempo suficiente para que la violencia y el tráfico se hayan convertido en el centro de atención cada vez que se piensa en favelas, el enfoque de Paulo Lins –sobre los bandidos, y las transformaciones de la criminalidad en Rio de Janeiro– es bastante más limitado. La perspectiva femenina de Carolina Maria de Jesus abre espacio para abarcar una pluralidad de existencias: de la madre soltera que necesita sustentar a sus hijos en medio de la miseria al gitano bonito, con alas en los pies, que atraviesa su historia. Pero está incluso la niña pobre que usa su encanto para conquistar a las personas, el niño acusado de intentar golpear un bebé, el abogado canalla, los políticos corruptos que solo son gentiles durante las elecciones, el hombre triste abandonado por la esposa, los “nortistas” fiesteros y guitarreros.

Es una inmensa galería de personajes –algunas mejor caracterizadas, otras apenas esbozos– que abarca, especialmente, a los moradores de la favela, pero que se extiende incluso por las vías que llevan a la ciudad, incorporando mendigos, vendedores ambulantes, dueños de tiendas de comercio, mujeres de clase media en sus casas bien montadas, recepcionistas de hospitales y comisarías. De cada uno de ellos tenemos un vistazo de vida, en el momento exacto en que su existencia se cruza con la de la protagonista. Y esos encuentros son, evidentemente, literarios, usados para llenar la necesidad de decir alguna cosa sobre el otro y, tal vez, aclarar para sí misma el mundo. Como escritora, la protagonista de *Quarto de despejo* se sabe diferente, ajena al universo que narra. En eso reside buena parte de su ambigüedad. Si la autora Carolina Maria de Jesus no posee los instrumentos más eficientes y legítimos para afirmarse en el campo literario, la Carolina que nace de las páginas de su libro es bastante eficaz en mostrar a los vecinos la



diferencia que separa una artista de un puñado de “favelados que no tienen donde caerse muertos”.

En medio de la trama, ella hace eso vociferando, blandiendo su libro, amenazando incluir a las personas, con nombre y apellido, en sus historias. Ya en el discurso, la distancia es marcada por la utilización frecuente de palabras y expresiones que no son de uso cotidiano (como proletarios, indolentes, soeces, compañeras de infortunio, contingencias de la vida resuelta); el empleo equivocado, por excesivo, de los pronombres oblicuos (“Despedí-me y volví-me”, p. 15); la inversión de frases (“Duro es el pan que nosotros comemos. Dura es la cama en que dormimos. Dura es la vida del favelado”, p. 42); y la clara intención de hacer poesía (“La noche está templada. El cielo está salpicado de estrellas. Yo que soy exótica gustaría de recortar un pedazo de cielo para hacer un vestido”, p. 31) o incluso refutarla: “Pesqué el carro y fui a buscar más papeles. La Vería iba sonriendo. Y yo pensé en Casemiro de Abreu, que dijo: ‘Ríe niño. La vida es bella’. Solo si la vida era buena en aquel tiempo. Porque ahora la época es más apropiada para decir: ‘Llora, niño. La vida es amarga’” (34).

El vocabulario amplificado, la hipercorrección, la demostración de la lectura, todo eso ayuda a separarla de la existencia mediocre de sus vecinos, pero también serviría como pasaporte para su ingreso en el campo literario: el pasaporte que trae muy marcado el origen social de su portadora. Y que, obviamente, no le permite acceso a todos los espacios. Convidada a comparecer a una recepción en homenaje a Clarice Lispector en 1962, Carolina Maria de Jesus cuenta que sintió el desagrado causado por su presencia y que ni siquiera fue saludada por Lispector: “volví a la casa pensando en el dinero que gasté pintando las uñas y pagando el transporte. Dinero que podría guardar para comprar pan y porotos para mis hijos” (Jesus, 1996: 203).

Ya que “los intercambios lingüísticos –relaciones de comunicación por excelencia– son también relaciones de poder simbólico, en que se actualizan las relaciones de fuerza entre los locutores y sus respectivos grupos” (Bourdieu, 1996: 24), es interesante observar cómo un mismo texto puede conferir estatus tan diferentes a su autora. Vista desde la favela, Carolina Maria de Jesus asciende como escritora, vista del lado de afuera, ella permanece como una voz subalterna, como la favelada que escribió un diario¹³. Por lo tanto, al lado de la discusión sobre *el lugar del habla*, sería necesario incluir el problema del *lugar de dónde se oye*. Al final, es de allí que la literatura recibe su valoración.

Consciente de esto, un autor como Paulo Lins, también proveniente de la favela, pero habiendo pasado por las aulas universitarias, busca dejar marcada su diferencia en relación con Carolina Maria de Jesus. Antes que nada, su *Ciudad de Dios* es una novela extensa, que pretende ser un panorama del crimen en Rio de Janeiro, no un diario donde se registra el pan no comido del día. Después, él surge con el respaldo de un de los más importantes críticos brasileños, Roberto

¹³ Podríamos incluso discutir la diversa repercusión que la autora posee en el exterior, especialmente en los Estados Unidos, donde su obra continúa siendo leída. Además, si quisiéramos una edición integral de sus diarios, tendríamos que leerla en inglés. En Brasil existe apenas una versión “menos editada”, pero incluso así incompleta, organizada por José Carlos Sebe Bom Meihy y Robert M. Levine, y titulada *Meu estranho diário* (1996).

Schwarz –que escribió dos páginas en la *Folha de S. Paulo* presentando el libro como la más intransigente literatura de los últimos tiempos– mientras Carolina era referenciada por un periodista, Audálio Dantas, que presentó su texto a propósito del testimonio. Pero, a pesar de todo eso, en el interior del discurso de Paulo Lins encontramos la misma necesidad de legitimación frente al campo literario, incluso con la utilización de estrategias similares a las de la autora de *Quarto de despejo*.

También él intenta revertir a su favor lo que serían sus desventajas (poco dominio de las técnicas de la “alta literatura”, ninguna credencial para formar parte de esa elite literaria) a partir de la afirmación de su “autenticidad”. O sea, “como favelado, él tendría acceso a una realidad más real, vedada a los intelectuales de asfalto” (Miguel 6)¹⁴, lo que le confiere autoridad para hablar sobre ese universo. Pero eso no le basta, Paulo Lins quiere más que dar su testimonio al respecto de la favela. Él pretende inscribir su texto en el dominio literario. De ahí una cierta ambigüedad de estilo, que puede observarse con claridad en el contraste entre narración y diálogo en su novela. El habla de los personajes se marca por los desvíos en relación con la sintaxis y prosodia cultas –“Vamo lá na Barra panhar mais uns parceiro pra deitar esses bandidinho” (113), “Aí, não quero pratéia, não!” (122), etc.¹⁵ Pero el narrador respeta la norma culta y utiliza un vocabulario más amplio, que mezcla la jerga de la favela con palabras de uso poco corriente e imágenes poéticas, además de tener una preocupación exagerada con la repetición de palabras. Es como si dijese que “para contar la historia de esta gente” es necesario un narrador diferente de ellos (la película, con el mismo título de la novela, de Fernando Meirelles, corrigió ese problema, al hacer de narrador a uno de los niños de la favela, Buscapé). Como observa Miguel:

El reloj¹⁶ descrito en una escena de Flaubert, absolutamente innecesario en la trama, estaba diciendo, según Barthes, “yo soy real”. El palabreo de Paulo Lins dice lo contrario: “yo soy literario”. A través de este el autor completa su estrategia. Puede entrar en el campo literario, incluso sin tener el “capital cultural” necesario, por ser portavoz de una realidad inaccesible al intelectual. Y puede permanecer en él por trascender el mero testimonio (p. 6).

La ola iniciada por Ciudad de Dios, que tuvo su impacto en los medios, reforzado después por el estreno del filme en 2002, posibilitó el surgimiento de Ferréz, habitante de Capão Redondo, en la periferia de São Paulo, y autor de *Capão pecado* (2000), *Manual práctico del odio* (2003) y *Nadie es inocente en São Paulo* (2007). En los dos primeros libros, ambas novelas, la proximidad con Paulo Lins es más explícita, son historias de jóvenes moradores de favelas, algunos marginales, y sus desencuentros amorosos, si bien el énfasis en la violencia es bastante menos crudo. Ya en el último libro, una colección de cuentos que incorporan la estructura del rap, el autor cambia bastante de perspectiva. Continuamos en la favela, pero no la favela de un Paulo

¹⁴ El texto de Luis Felipe Miguel, que también se apoya en la teoría de los campos de Pierre Bourdieu, adelanta, en lo esencial, las observaciones que yo iba a hacer sobre la novela de Paulo Lins. Este párrafo resume, en gran medida, su artículo.

¹⁵ Dejo el original en portugués, y acá la traducción, según la edición de Tusquets (trad. Mario Merlino), puesto que en la traducción no se apreciaba muy bien lo que plantea la autora: “Vamos a la Barra a buscar un compañero más para acabar con esos rufianes”; “¡No quiero espectadores!” [N. del T.].

¹⁶ En realidad Barthes se refiere a un barómetro [N. del T.].



Lins, de una Patrícia Melo¹⁷, o del noticiario policial. En ese libro, Ferréz no usa la escritura para que actúen los traficantes, sino que sus protagonistas son trabajadores, la mayoría negros, y no aceptan el discurso fácil y ampliamente transmitido de que el destino cierto del habitante de la favela es el crimen. Ellos pasan horas en el bus, reciben poco por su trabajo, si es que lo tienen, son humillados por la policía, insultados en la calle, pero ejercen su libre arbitrio e insisten en la denominación de trabajadores.

En “Fábrica de hacer villanos”, por ejemplo, un rapero que duerme en el segundo piso del bar de su mamá es despertado para ser inspeccionado junto a los clientes del lugar, todos negros, por un policía armado. Incluso sin las muertes que el policía anuncia desde que entra, el relato es de una violencia impresionante. En sus pocas líneas, tal vez consigamos hacernos una mejor idea de lo que es el insulto racial, el sufrimiento que este causa y la degradación de la sociedad que lo admite, que en páginas y páginas de análisis sociológico. Es cuando tenemos la impresión de ver la favela desde dentro. Los relatos nos hacen oír algo disonante con los discursos a los que estamos acostumbrados, sean de los medios, de la política o de las artes. Abrir una choza y encontrar un escritor trabajando, pasar por la calle y toparse con dos sujetos discutiendo sobre cómo conseguir un trabajo, acompañar al perrito que cambia de dueño y que terminan encontrado una mejor vida al lado de aquel que vive en la favela, nos revelan algo nuevo. Ferréz no incorpora solo personajes diferentes –por ser negros, pobres e, incluso, por ser honestos– a nuestra literatura, él busca inscribir en ella un universo entero de exclusión.

Ferréz también busca legitimarse vía autenticidad –en la contraportada de *Nadie es inocente*, él dice “vivir dentro del tema”, mientras la editorial afirma que el autor produce “literatura de alto riesgo, cargada de realidad, cruda, urgente”. Pero, al contrario de Paulo Lins, Ferréz reivindica una tradición literaria “en los márgenes”. En sus libros y entrevistas, él insiste en marcar su vínculo con Lima Barreto, Carolina Maria de Jesus e incluso João Antônio. Así, no se presenta como alguien que aspira a ser elevado a la posición de gran escritor universal, sino como aquel que pelea en los bordes del campo literario. De algún modo, él ya lo anuncia en el primer libro, con su afrenta sarcástica al sistema. Desde aquel tiempo algunas cosas cambian, Ferréz se afirma dentro del movimiento hip hop de São Paulo, y eso le otorga el piso para nuevas incursiones. Ahora ya no necesita quedar a la espera de la autorización que viene de fuera para que diga lo que quieren que diga, él ya está legitimado por un grupo. Como escritor no habla *en nombre* de ese grupo, pero, de algún modo, lo espeja y se refrenda en él. Por eso, además de escribir sus textos, ofrece talleres, conferencias, organiza colecciones de otros escritores periféricos y firma sus “manifiestos”, como el “Terrorismo literario”: “Quien inventó lo barato no separó entre literatura buena / hecha con pluma de oro y literatura mala / escrita con carbón, la regla es una sola, mostrar las caras. No somos el retrato, por el contrario, cambiamos el foco y sacamos nosotros mismos nuestra foto” (Ferréz [org.], 2005: 9).

¹⁷ Que en la novela *Inferno* (2000) replica *Ciudad de Dios*, exhibiendo menos violencia, pero sacando a flote numerosos clichés sobre la favela.



Lo que vamos a hacer con ese retrato, si ignorarlo simplemente, si incluirlo en nuestro repertorio literario es una pregunta que queda por ser respondida.

No es por azar que Ferréz esté ligado al movimiento hip hop. Más que en la literatura, la búsqueda de autoexpresión de los grupos dominados siempre pasó por la música popular y, dentro de esta, hoy en especial por el rap –que también posee una estructura eminentemente discursiva y narrativa. Se trata de la búsqueda consciente de una voz propia, genuina, como lo muestra el énfasis ininterrumpido en la afirmación de la diferencia en relación con la experiencia de vida de los playboys (jóvenes blancos de clase media) y la enunciación insistente del nombre del rapero en medio de las letras. El refrán de Rappin’ Hood, músico de la favela de Heliópolis en São Paulo, sintetiza la postura: “Yo estoy con el micrófono / Y todo en mi nombre”.

No se trata de decir que el rap, con su ritmo de origen estadounidense y sus slogans políticos estereotipados, represente la voz auténtica de las poblaciones periféricas, aunque más no sea porque la idea de tal autenticidad debe ser cuestionada. Lo importante es observar que el rap brasileño generó sus propios códigos y sus propios espacios de consagración, al margen del mercado, de la industria musical y de la MTV –resistiendo, por ahora con éxito razonable, las tentativas de cooptación. Al contrario de lo que ocurre en el campo literario, es el rapero blanco, instruido, pequeñoburgués, quien intenta imitar la dicción del marginalizado, el que siempre convive con el estigma de ser una falsificación.

Diversidad

Los impases de la representación literaria de los grupos marginalizados presentados aquí no insinúan, absolutamente, cualquier restricción del tipo *quién puede hablar sobre quién*, pero indican la necesidad de democratización en el proceso de producción de la literatura –que jamás estará disociada de la necesidad de democratización del universo social. Hablan también de la necesidad de contaminación por la mirada del otro, con una mayor apertura a sentimientos, valores y modos de decir que pueden ser diferentes de los nuestros, y que no por eso deben parecer inferiores. Sugieren, más aun, un lector más escéptico sobre lo que lee, más atento a los prejuicios incorporados al texto. En fin, muestran que la conciencia del problema ya es un paso en dirección, tal vez no a una solución, pero al menos a una discusión honesta, como fue visto en algunas de las narraciones analizadas en este capítulo

No se pretende que la producción literaria de los integrantes de grupos marginalizados (de una Carolina Maria de Jesus, por ejemplo) posea alguna pureza especial, inaccesible a los autores de elite. La autora de *Quarto de despejo* tampoco adolece de alguna ingenuidad, trabaja sus marcas de distinción, no es inmune a los prejuicios y comprende su posición periférica en el campo literario, adoptando estrategias que permitan superarla, sobre todo por la valorización de la



experiencia vivida y de la autenticidad discursiva¹⁸. Lo que genera interés permanente por su obra, sin embargo, además de cualidades estéticas que merecen ser reconocidas como tales, es el hecho de representar un raro foco de pluralidad en un campo discursivo marcado por la uniformidad en la posición social de sus integrantes.

Esa preocupación con la diversidad de voces no es un mero eco de modismos académicos, sino algo con importancia política. Pueden darse por lo menos dos justificaciones para tal importancia. En primer lugar, la representación artística repercute en el debate público, pues puede permitir un acceso a la perspectiva del otro más rica y expresiva que aquella proporcionada por el discurso político en sentido estricto. Cómo eso puede ser alcanzado y cuáles son sus desarrollos posibles, tanto en términos literarios como sociales, es algo que permanece abierto, pero esta parece ser una de las tareas del arte, cuestionar su tiempo y a sí mismo, aunque más no sea por el cuestionamiento de nuestra propia mirada.

En segundo lugar, como anotó Nancy Fraser, la injusticia social posee dos facetas (aun cuando estrechamente ligadas), una económica y otra cultural. Eso significa que la lucha contra la injusticia incluye tanto la *reivindicación* por la redistribución de la riqueza como por el *reconocimiento* de las múltiples expresiones culturales de los grupos subalternos (cap. 1): el reconocimiento del valor de la experiencia y de la manifestación de esa experiencia por trabajadores, mujeres, negros, indígenas, gays, deficientes. La literatura es un espacio privilegiado para tal manifestación, por la legitimidad social que ella aún mantiene. De ahí la necesidad de democratizar el quehacer literario –lo que, en el caso brasileño, incluye la universalización del acceso a las herramientas del oficio, esto es, saber leer y escribir.

Con mucha mayor elegancia, es la propia Carolina Maria de Jesus quien clama por el derecho a la expresión: “Hoy estoy con frío. Frío interno y externo. Yo estaba sentada al sol escribiendo y supliqué, ¡oh, Dios mío! Necesito una voz” (152).

¹⁸ La que es, al parecer, la estrategia común a los escritores provenientes de los estratos populares. Ver, en relación con eso, Bourdieu (1992).