

## UNA ESCRITURA PROPIA. ANOTACIONES SOBRE LITERATURA MARGINAL EN BRASIL

*Mary Luz Estupiñán Serrano*

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso  
maryluzestupinan1@gmail.com

### RESUMEN / RESUMO / ABSTRACT

En este ensayo presentamos las discusiones generadas a raíz de la emergencia de lo que en la escena literaria del Brasil contemporáneo se ha llamado literatura marginal, donde el trabajo adelantado por Ferréz desde el año 2000 ha cobrado notoriedad. Para ello revisamos, en primera instancia, diversos referentes y usos que el término marginal tuvo a lo largo de la historia literaria brasileña del siglo XX, para luego ver las condiciones que posibilitaron la instalación de una idea contemporánea de “literatura marginal” y así dejar indicadas algunas preguntas que la noción plantea a la crítica literaria y cultural.

PALABRAS CLAVE: literatura brasileña contemporánea, literatura marginal, Ferréz.

*No presente ensaio, apresentamos as discussões geradas a partir do surgimento do que, na cena literária do Brasil contemporâneo, chamou-se de literatura marginal, na qual o trabalho desenvolvido por Ferréz tem ganhado notoriedade desde o ano 2000. Para isso, revisamos, em primeira instância, referentes e usos diversos dados ao termo marginal ao longo da história literária brasileira do século XX, para logo analisar as condições que possibilitaram a instalação de uma idéia contemporânea de “literatura marginal” e, dessa forma, trazer à tona algumas perguntas que tal conceito coloca para a crítica literária e cultural.*

*PALAVRAS-CHAVE: literatura brasileira contemporânea, literatura marginal, Ferréz.*

*In this essay, we present the discussions related to the so-called marginal literature, a concept forged within the contemporary literary scene in Brazil, in which Ferréz's work has been especially celebrated since 2000. In order to do this, we first review different references and uses given to the term marginal throughout the Brazilian literary history in the 20th century. We*

*then analyze the conditions that generated the contemporary definition of "marginal literature" and, thus, raise some questions about this idea in the field of literary and cultural criticism.*

*KEYWORDS: contemporary Brazilian literature, marginal literature, Ferréz.*

## I

La etiqueta "marginal" dista de ser novedosa en el paisaje literario brasileño. Esta noción fue empleada a lo largo del siglo XX con distintos referentes y diversos usos. Un esclarecimiento de los mismos se hace necesario para desentrañar las usanzas políticas y éticas, así como para ubicar las genealogías que han sido sugeridas por algunos escritores y críticos en relación con el uso contemporáneo del concepto y dejar señalado, de paso, su especificidad y su potencia en los días que corren.

Lima Barreto, por caso, agrupó bajo la idea de *Marginália* un conjunto de textos que referían a temáticas y sujetos populares, abordados en formatos escriturales denominados en aquel entonces "menores", tales como crónicas, noticias y artículos periodísticos, pues se ubicaban al margen de lo que el mismo autor consideraba canon literario<sup>1</sup>. Así lo deja ver la explicación sobre la composición y naturaleza del libro que entrega en una de las crónicas. Pero Barreto estaba lejos de ser considerado un escritor marginal, entendiéndolo por ello estar fuera de los circuitos letrados o ser despreciado por la crítica, pues, tal como lo afirma Francisco de Asis Barbosa (1997), no fue ese su caso. Si al autor le cabe el rótulo de marginal es debido a su función de intelectual y artista crítico frente a la sociedad y al conjunto de valores que asistió, pero no por una desconsideración en los circuitos y en la escena literaria de la época y menos por una extracción popular que justificara su interés por las historias de los márgenes cariocas de las primeras décadas del siglo XX.

Por esos mismos años, Orestes Barbosa mostraba también predilección por la otra cara de la moneda, es decir, por una ciudad contrapuesta al proyecto de modernización y de orden deseado por las élites de Río de Janeiro. En

<sup>1</sup> Valga recordar que el término *marginalia* fue acuñado por Samuel Taylor Coleridge a mediados del siglo XIX para referir las extensas notas hechas en los márgenes de los libros que leyó. De ahí toma fuerza la noción de *marginalia* en tanto notas al margen. En el caso de Lima Barreto, esta remite a fragmentos de carácter periodístico o, como el mismo la llama, impresiones de lectura sobre las penas y sueños de un pueblo.

*Bambabã!* (1923) recogió crónicas del Río nocturno, reportando en su escritura escenas de los morros, los suburbios y la cárcel. Convirtió las peripecias del malandro, su lenguaje y sus transformaciones en un objeto narrable. Ejercicio similar fue el realizado un par de décadas después por Antônio Fraga, quien en su novela *Desabrigo* (1942) buscó ficcionalizar la vida cotidiana de los malandros y las prostitutas del submundo urbano y lo hizo, además, desde el punto de vista de quien vive entre ellos. En Fraga hay también un ejercicio estético que busca incorporar la oralidad, ello queda manifiesto no solo en la jerga empleada por los personajes, sino en la ausencia deliberada de puntuación. Son, para el caso, las historias de vida de estos autores lo que les lleva a convertir las experiencias y personajes marginales en insumos literarios.

A fines de los años 50 otra figura entra en escena. En esta ocasión el polo de atracción es su misma biografía. Se trata de Carolina Maria de Jesus, cuyas anotaciones de diario llaman la atención de Audálio Dantas, periodista que se encontraba haciendo un reportaje sobre Canindé, favela en la que Carolina vivía. En 1958, Dantas publica en un medio paulistano un reportaje centrado en esta figura y dos años después ve la luz *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, fragmentos de su diario cuya organización y edición estuvo a cargo del mismo periodista. En tales fragmentos se relatan los duros momentos de la vida cotidiana en la favela, momentos atravesados por el hambre y la miseria. A contar por el número de ejemplares vendidos –cien mil en un año, según datos entregados por Marisa Lajolo–, el libro fue bien recibido y entró en el circuito internacional con traducciones a varias lenguas y notas en revistas inglesas y francesas. Dicho éxito le permitió salir de la favela y empezar a frecuentar algunos círculos literarios, pero el apoyo del público y de la crítica se desvaneció en un par de años. Su conquista fue efímera, así como el apoyo periodístico.

Solo unos años después, bajo el rigor y la censura de la dictadura militar, el término marginal cobró otro significado. En esta ocasión fue una etiqueta empleada por la crítica literaria para referir ciertas prácticas artísticas, en especial la poesía, que rompían con la vanguardia de la época y que incorporaban nuevas temáticas –libertad sexual, consumo de drogas– que para el caso poco tenían que ver con la miseria y la exclusión y sí con problemas que aquejaban a la clase media letrada. Es decir, la marginalidad en esta variante estaba definida por el distanciamiento de las formas estéticas, de los circuitos editoriales y de las prácticas culturales que dominaban en ese entonces. En otras palabras, “literatura marginal” aludía, de un lado, a aquellas producciones que no eran avaladas por la dictadura y, de otro, a aquellas estéticas que buscaban

convertirse en una amenaza al sistema instalado en 1964, como fue el caso del grupo de artistas que integraba Hélio Oiticica.

Pero esta no fue la única acepción que circuló en tal periodo. Para mediados de los años 70, en opinión de un crítico de la época, Arnaldo Saraiva, toda literatura popular desestimada por la crítica resultaba ser marginal, en tanto era puesta al margen de un sistema literario que cuenta su historia solo en relación con los cánones oficiales. El crítico Sérgio Gonzaga, por su lado, usa la noción para referir buena parte de la literatura producida en la década de los 70 en la que la marginalidad estaba signada por la misma situación política de la época:

La euforia del milagro volvió sospechosa cualquier forma de debate cultural y el letrado perdió el respaldo de las clases medias que apoyaban su discurso populista. En ese instante, la condición marginal ofrece una respuesta. Después de la desilusión, el escritor comenzaba a verse como un sujeto fuera del proceso social, o, entonces, se descubría hablando en nombre de los sujetos marginalizados por la expansión interna del capitalismo (Cit. en Patrocínio 28)<sup>2</sup>.

Esta sensibilidad hacia el otro marginalizado, el vuelco hacia estos sujetos y sus problemáticas es posibilitado, en este caso, por las mutaciones estructurales que acarrió la instalación de la dictadura militar. Aquí la escritura es empleada por sujetos letrados como denuncia de las condiciones de vida de los sectores no cobijados por el milagro económico. Lo que hace de esta escritura una escritura marginal son los personajes escogidos, las situaciones narradas y los escenarios presentados. El papel del escritor, por tanto, era el de un portavoz; y su afán la búsqueda de la verdad, necesidad imperiosa en virtud de los dispositivos represivos que se desplegaron en ese momento. De ahí que las formas predilectas sean las periodísticas y la figura por excelencia de este segmento sea João Antônio, quien, si bien ya había publicado un libro de cuentos antes de la dictadura, *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963), en el que recogía relatos de esas vidas desestimadas, bajo dictadura mantuvo este compromiso escritural con los sectores y sujetos excluidos. Pero este vuelco fue todo menos masivo. A mediados de la década del 80, los sectores marginalizados continuaban recibiendo poca atención por parte de los

<sup>2</sup> Todas las citas tomadas del portugués son traducciones propias de la autora, a menos que se indique la fuente.

escritores, así lo deja ver una interpelación que hace João Antônio a sus pares en *Abraçado ao meu rancor* (1986). Vale la pena aquí incorporar sus palabras, palabras que además hacen las veces de epígrafe del libro *Literatura Marginal. Talentos da escrita periférica*, editado por Ferréz en 2005:

Eviten ciertos tipos, ciertos ambientes. Eviten el habla del pueblo, que ni siquiera saben dónde vive ni cómo. No den noticias del pueblo, pues él hiede. No cuenten sobre sus calles, vidas y pasiones violentas. No se metan con la chusma que ustedes no ven humanidad allí. Que ustedes no perciben vida allí. Y ustedes no saben escribir sobre esas cosas. No pueden sentir ciertas emociones, como el oído humano no percibe ultrasonidos (Cit. en Ferréz, *Literatura* 14).

Fuera poco o mucho lo escrito, la interpelación se encamina a incorporar la marginalidad como objeto de narración, para lo cual se requiere cierta cercanía, pues la idea es comprender las condiciones en las que el pueblo vive. Pese a ese requerimiento, lo que se persigue aún en los años 80 es una escritura sobre la marginalidad, en la medida en que lo que se busca es que las temáticas, los personajes y las situaciones estén centradas en la representación –por parte de un intelectual– de los segmentos subalternizados de la población. Eso sí, faltaba poco para que esta situación cambiara considerablemente.

En términos más recientes, esta etiqueta también ha sido empleada para referir la producción de autores vinculados a las denominadas minorías: mujeres, homosexuales y negros. Pero en los últimos lustros empezó a circular otra acepción, cuya diferencia radica en el lugar de enunciación reivindicado. Este trabajo es liderado por Ferréz, quien somete el término a una tachadura y le da otro contenido, pasando así de una atribución externa, como fue el caso de la crítica, a una autoasignación. De tal manera que de la denuncia y sensibilización que los escritores de los años setenta buscaban en tanto portavoces, se pasa al cuestionamiento de las situaciones por parte de los mismos autores marginales que buscan articular un grupo de escritores que comparta ciertas características. Pero lejos de ser un sujeto colectivo unitario, compacto, homogéneo, acoplado y libre de tensiones, se pueden hallar elementos comunes que proveen insumos para que la crítica se haga cargo tanto de los puntos de contacto como de las diferencias inherentes a estas producciones.

Hasta aquí podemos determinar entonces tres movimientos o inflexiones en el empleo de la noción de marginal a lo largo del siglo XX e inicios del XXI, a saber: literatura marginalizada, en tanto no entra en los criterios del

canon de la época; literatura sobre la marginalidad, en la medida en que se incorporan personajes, espacios y situaciones de las vidas subalternizadas; y literatura marginal, que es producida por los mismos sujetos que viven, en este caso, en la favelas.

Vemos que la idea no es inédita, dado que la preocupación por representar y dar cuenta de sujetos, situaciones y espacios subalternizados ocupó a varios autores a lo largo de la historia literaria del siglo XX. Los personajes marginales han entrado y salido de escena según las transformaciones que tanto la modernización como la expansión del capitalismo y la tecnologización traen consigo. Así, el malandro fue dando paso al delincuente. Los hurtos y triquiñuelas de los maleantes se han visto desplazados por el microtráfico y el crimen. La navaja fue reemplazada por la pistola. Del mismo modo, la preocupación por la incorporación del habla popular, de los dialectos cotidianos, también fue un deseo manifiesto desde por lo menos Orestes Barbosa y Antônio Fraga. Como veremos en el siguiente apartado, la peculiaridad del uso contemporáneo radica en las formas literarias, en su postura ética y en la potencialidad política que el proyecto porta.

Pero más allá de establecer qué es o no marginal, dónde comienza, dónde termina, marginal en relación a qué, aspectos no menores pero que no constituyen nuestro objetivo inmediato, lo que nos parece importante para los propósitos de este ensayo es ver las preguntas que la etiqueta plantea, las interpelaciones que vehiculiza. Ya no es posible que la crítica ni la academia desestimen las producciones agrupadas bajo esta noción por ser populares o marginales a ciertas formas establecidas, como ocurrió hasta los años setenta, e incluso, si volvemos a las palabras de João Antônio, hasta mediados de los 80.

## II

Ferréz, nombre artístico de Reginaldo Ferreira da Silva (Capão Redondo, São Paulo, 1975), es quien en los últimos años ha reivindicado con ahínco un locus literario para hacer de la favela, de sus habitantes y de las problemáticas que los aquejan un objeto narrable por los propios habitantes. Entre 2001 y 2004 dirigió tres números especiales de la revista *Caros Amigos*<sup>3</sup>, escenario

<sup>3</sup> La revista *Caros Amigos* fue creada en 1997 por la editora Casa Amarela, con un tiraje mensual que alcanzan los 50 mil ejemplares y cuenta con circulación nacional. Sin

desde el cual instaló la idea de “Literatura Marginal: a cultura da periferia”<sup>4</sup>. Desde aquí convocó a diversos escritores, poetas y raperos a contribuir con sus historias periféricas, cuya condición era “ser” y “escribir sobre” la vida en las favelas. Posteriormente organizó una publicación titulada: *Literatura marginal. Talentos de escrita periférica* (Río de Janeiro: Agir, 2005). En la acepción de Ferréz, la literatura marginal no solo tematiza la marginalidad a la que está sometida la periferia, sino que también es hecha por sujetos que pertenecen a los grupos marginalizados socioeconómica y geográficamente. Estos textos parten de una advertencia en la que se esclarece el propósito: legitimar la voz de los favelados. Por ejemplo, en “Terrorismo literário”, una especie de manifiesto que hace las veces de prefacio a la compilación sobre *Literatura marginal*, él expresa:

Quien inventó la cosa no separó entre literatura buena hecha con pluma de oro y literatura mala hecha con carbón, la regla es una sola, mostrar la cara. No somos el retrato, cambiamos el foco y nosotros mismos nos sacamos la foto (9).

Esta postura da cuenta de un vuelco realizado por los sujetos subalternizados, quienes, cansados de ser objetos de estudio que informaban las investigaciones universitarias y los programas de intervención gubernamental, se convierten ahora en agentes de su propia historia, sin intermediarios ni portavoces y apelando al recurso del realismo como fuente narratológica. Con lo cual entramos al terreno de la representación, debate que Gayatri Spivak amplió en esta dirección y sobre el cual no nos detendremos en esta instancia, sino que veremos las condiciones que posibilitaron la emergencia de esta versión de la “literatura marginal”.

---

embargo, las ediciones especiales editadas por Ferréz no contaron con dicho tiraje y la venta tampoco fue la esperada, según los datos entregados por Erika Peçanha do Nascimento, en su tesis de maestría (2006). De hecho, las ventas fueron reduciéndose año a año: veamos, en 2001 se vendieron 15 mil (de 30 mil), en 2002, 9 mil (de 20 mil) y en 2004, 5 mil (de 20 mil). Algunos de los colaboradores de estos números especiales publicaron de manera independiente a lo largo de la primera década del s. XXI. El único que lo hizo en editoriales reconocidas fue Ferréz con su segunda novela *Manual práctico del odio* (Objetiva, 2003).

<sup>4</sup> Según Érika Peçanha do Nascimento, la primera vez que el autor empleó la noción de “literatura marginal” fue en el año 2000, durante el lanzamiento de su libro *Capão Pecado*. En ese momento ya había un número de poetas vinculados a grupos de rap que también estaban en la misma sintonía y que publicaban sus textos de manera artesanal y en editoriales caseras. Cf. Nascimento 102, Nota 81.

Figuras como las de Ferréz y Paulo Lins son posibles gracias a que ya se estaba gestando un cambio mayor en la sociedad brasileña. Un cambio que parecía seguir las arengas de João Antônio, pero que fue más bien motivado por una serie de eventos dramáticos que pronto ocuparían las primeras páginas de la prensa. En el paso de los años ochenta a los noventa, el tema de la violencia, la miseria y la inseguridad social comienza, en palabras de Heloisa Buarque de Hollanda, “a poblar concretamente el imaginario de los condominios de altos salarios, el tema de los periódicos y las investigaciones de las Universidades” (Buarque de Hollanda 277). El aumento de la violencia es fechado allá por el vértice 87/88, con los robos en Arpoador (arrastões no Arpoador), zona acomodada de Rio de Janeiro. A mediados de 1993, la masacre de la Candelária (*Massacre da Candelária*, como fue bautizada en los medios), iglesia ubicada en el centro de la misma ciudad, dejó 8 niños muertos y varios heridos de los 50 que dormían en las escalinatas del templo, muertes que fueron perpetradas por agentes de la policía. En agosto de ese mismo año, la masacre en Vigário Geral (Cachina de Vigário Geral), favela ubicada en la zona norte de Rio, ocasionó 21 muertes de civiles, también a manos de la policía. Estos sucesos sacudieron a la clase media, en especial a la de izquierda. Así cobraron mayor importancia las investigaciones sociológicas y antropológicas de la violencia en las favelas de las dos grandes urbes brasileñas, como la de Alba Zaluar (1986-1993), en la que participó como ayudante de investigación Paulo Lins y cuyos informes fueron tomando forma literaria.

Es en este escenario que se presenta *Ciudad de Dios* (1997) y es aquí donde se inscribe también el prefacio de Roberto Schwarz que pronto se convertiría en un *bestseller* brasileño tipo exportación, afamado por la película del mismo nombre. En esta línea tenemos la publicación por parte de una de las editoriales más importantes de Brasil, Companhia das Letras, de *Cidade partida*, de Zuenir Ventura (1994), inspirada en la masacre de Vigário Geral; *Estação Carandiru* de Drauzio Varella (1999), sobre las condiciones de vida de una de las cárceles más grandes de América Latina (Carandiru, São Paulo)<sup>5</sup> y *Memorias de un sobreviviente* de Luiz Alberto Mendes (2001), presidiario que, allende la denuncia, busca reflexionar y entender la criminalidad, la

<sup>5</sup> No hay que olvidar que en 1992 ocurrió la masacre más grande en la historia penitenciaria brasileña, en la que fueron masacrado 111 presidiarios por la policía en la prisión Carandirú, São Paulo.

violencia, el dolor y el encarcelamiento de un exmorador de favela. Son estos algunos de los libros que buscan sensibilizar al lector de clase media sobre la violencia vivida en situaciones de marginalidad socioeconómica y espacial.

Con todo, hay una diferencia sustancial entre Ventura-Varela y Lins-Mendes: el lugar de enunciación, que se convertirá en el caballo de batalla de Ferréz, cuya carrera literaria también inició allá por el 97, cuando publicó un libro autogestionado de poemas. Para el año 2000, la publicación de su primera novela, *Capão Pecado* (Labortexto, 2000), le permitió hacerse asiduo colaborador de la revista *Caros Amigos*, escenario desde donde lanzará la etiqueta que ya enunciamos. Luego vendría su segunda novela: *Manual prático do ódio* (2003) y más tarde *Deus foi almoçar* (2011). Dentro de su producción también está un libro de cuentos *Ninguém é inocente em São Paulo* (2006) y dos textos infantojuveniles (*Amanecer Esmeralda*, 2005; *O pote mágico*, 2012)<sup>6</sup>. A excepción de su última novela, toda su producción presenta un marcado tono pegadógico y didáctico, pues con ello busca un cambio de actitud en la comunidad lectora que espera esté conformada por los mismos habitantes de la favela. Tanto en *Capão Pecado* como en *Manual prático do ódio*, los personajes son principalmente trabajadores precarizados, sujetos alcoholizados, jóvenes con pocas posibilidades de movilidad social que ceden a las drogas y al crimen como forma de subsistencia. Vemos así que la delincuencia es el camino tomado para acceder al consumo, pues pese a las adversas condiciones, ellos no se restan a esta promesa de inclusión. El autor, por su parte, enfatiza que estas historias cuentan con referentes testimoniales y manifiesta un interés por legitimar las expresiones culturales que tienen lugar en las favelas de São Paulo. En este sentido, el uso de la jerga cotidiana de las favelas, así como la incorporación de fragmentos y referentes del rap y el hip-hop constituyen un recurso estético que hace que su lectura no sea tan fácil de abordar. Felizmente, la traducción al español de *Manual prático del odio* (Buenos Aires: Corregidor, 2011) cuenta con un glosario al final del texto como herramienta de apoyo.

En lo concerniente a la academia, ya hay un buen número de trabajos que abordan la producción no solo de Ferréz, sino la de otros escritores articulados y/o visibilizados desde este sello, buscando así definirla, explicarla y analizarla.

<sup>6</sup> De esta producción, dos son las novelas traducidas al español por Lucía Tennina y publicadas por la editorial argentina Corregidor. Se trata de *Manual prático del odio*. Buenos Aires: Corregidor, 2011, y *Dios se fue a almorzar*. Buenos Aires: Corregidor, 2014.

Alexandre Faria, en un texto que acompaña la traducción española de *Dios se fue a almorzar* (Buenos Aires: Corregidor, 2014), afirma que la “Literatura marginal o periférica” es “una de las actuales escenas de la literatura brasileña contemporánea compuesta por autores que producen sus obras desde y sobre las vivencias de las periferias urbanas brasileñas” (250). Eloisa Buarque de Hollanda va más allá y la define como una nueva tendencia en la literatura brasileña, rebautizándola como “literatura hip-hop” por el recurrente uso de referencias e incorporación de textos provenientes del ritmo, también muy presente en las periferias de São Paulo. Hay quienes ubican a Ferréz dentro de lo que llaman una tradición “marginal al canon literario” que habría sido inaugurado por Lima Barreto (1881-1922), continuado por Carolina Maria de Jesus (1914-1977), João Antônio (1937-1996) y Luiz Alberto Mendes (Dalcastagne, 2014; Nascimento, 2006). Otros, como Tennina y Silva, y Patrocínio, lo han analizado como movimiento socio-literario –movimiento que se traduce en escritores, publicaciones, editoriales y saraus de poesía–, que busca, en definitiva, “modificar el mapa: el mapa de la periferia como lugar apartado y el mapa del campo literario brasileño como cerrado a la trayectoria letrada” (Tennina y Silva 25).

Desde que la academia mostró interés por analizar estas “producciones culturales”, allá por el 2004, Ferréz ha oscilado entre la desconfianza y la resistencia. Por esa misma época él ya había publicado sus primeras dos novelas en editoriales reconocidas al igual que los números especiales de la revista de Casa Amarela. Fuera del mercado editorial que coadyuvó a su visualización en el panorama literario contemporáneo en Brasil, Ferréz no tuvo avales de reconocimiento intelectual como sí fue el caso de Paulo Lins. La publicación de *Ciudad de Dios* contó con una recomendación del crítico paulistano Roberto Schwarz, quien a su vez prologó la primera edición de la misma. Hay que decir también que no toda la crítica de las producciones de Ferréz ha sido favorable. A lo sumo le dan un valor sociológico. Estas condiciones explican, en parte, las declaraciones ambivalentes del autor en la que, por un lado, reconoce su interés en exceder la periferia como reducto de circulación y, por otro, intenta bloquear cualquier acercamiento académico. En 2004, el escritor afirmaba en una entrevista que “aunque escribo prioritariamente para mi comunidad, no quiero mi literatura en el gueto. Quiero entrar en el canon, en la historia de la literatura como cualquiera de los nuevos escritores contemporáneos. Y creo también que mi comunidad no debe limitarse a mi literatura, ella tiene derecho a tener acceso a Flaubert” (Cit. en Buarque de Hollanda 2011). Cinco años después, Ferréz llama “bastardo” a todo aquel

que se acerque a su obra literaria y que no sea favelado. Recientemente, ante una oferta de beca de una universidad estadounidense para cursar un programa en literatura, Ferréz afirmó: “Escribo para ser leído por mi comunidad. Mi lugar está aquí. Mi guerra es ésta” (Cit. en Buarque de Hollanda 2011). Ello no es óbice para que la etiqueta tenga espacios en Bienales y ferias de libros internacionales (São Paulo 2013; Buenos Aires 2014).

Pero estas tensiones con la academia también dan cuenta de transformaciones mayores por las que la literatura y la universidad atraviesan. Sea como fuere, lo cierto es que el proyecto de “literatura marginal” es reivindicado por y atribuido a Ferréz desde su trabajo en la revista *Caros Amigos*. Aunque no hay que olvidar que el camino fue pavimentado por la sensación que causó la publicación de *Ciudad de Dios*. Si bien el lanzamiento de *Capão Pecado* no cumplió las expectativas de un público encantado por la estética de la violencia de Lins, Ferréz empezó a llamar la atención sociológica y literaria por parte de la prensa y de la academia y era visto como una “excepción cultural” de uno de los lugares más violentos del momento.

Y aunque Ferréz no está solo en este proyecto, no todos los autores asociados a dicho cuño se sienten cómodos con él. Por ejemplo, a pesar de haber participado en la primera edición especial de la revista *Caros Amigos*, Paulo Lins rechaza la idea de pensarse como “escritor marginal”, pues reconoce que a excepción de la temática –y ni aun así, dado que esta ya ha sido ampliamente abordada en la literatura brasileña, en especial por la novela social–, nada en él es marginal: la circulación de su libro, la editorial que lo avaló, al igual que su lugar en la escena literaria brasileña. E insiste en que no hay nada de marginal en una producción que recibe la atención de la crítica, de la academia y de la prensa. De igual modo ocurre con Luiz Alberto Mendes, quien participó en el libro *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*; él no asume este sello para su escritura y afirma que solo le interesaba publicar sus textos. Allan Santos da Rosa, otra figura dada a conocer desde *Caros Amigos*, si bien adscribe al proyecto, prefiere la idea de literatura periférica por su vinculación directa al perfil sociológico de los autores y por la tergiversación que la idea de marginal, en tanto fuera de la ley, puede ocasionar.

Estas posturas evidencian que tras la etiqueta no hay nada parecido a un sujeto colectivo unitario y compacto. Pero más allá de las posturas individuales de los autores y de las diferencias estéticas que, como es de esperarse, las hay entre los autores agrupados bajo este sello, es evidente que estas producciones interpelan a la crítica en distintos niveles.

Antes de continuar nótese el lugar que ha tenido el mercado editorial en la formación de un gusto lector preferentemente de clase media que, aunque no ha sido determinante en la emergencia de estos autores, sí contribuyó a su visualización en el paisaje literario brasileño de las últimas décadas. Solo dos años después de la interpelación que hiciera João Antônio, la violencia que cruzó los márgenes urbanos a lo largo del siglo XX se toma los primeros planos de la prensa y obliga a muchos a hacerse cargo de ella. Nótese también que ya no son las crónicas ni el formato periodístico las formas de expresión destacadas; en su lugar se instalaron la novela, la poesía y, habría que agregar, la música (en especial el rap y el hip-hop), como formas escogidas por los autores marginales para contar sus propias vidas y experiencias.

### III

En *Un cuarto propio*, Virginia Woolf imaginaba cuán difícil debía haber sido la escritura para las novelistas de inicios del siglo XIX pues no contaban con una tradición tras ellas –y la existente era de poca ayuda– que pudiera orientarlas en el trabajo de poner en papel sus pensamientos. Es decir, Woolf apelaba a la necesidad de fortalecer una tradición literaria para las mujeres. Fue largo el camino trillado para que ellas escribieran más que novelas, para que abandonaran las quejas, el odio, la amargura y las afrentas como temas recurrentes, incluso para que escribieran obras maestras e hicieran de la escritura no un método de autoexpresión sino un arte, arte que, a su vez, debía posibilitar la construcción de otro tipo de relaciones en el que las mujeres tuvieran derecho a enamorarse de otra mujeres, los hombres de otros hombres, o, mejor, para que las relaciones heterosexuales no fueran las únicas dignas de narrar. En el mismo texto, la escritora vaticinaba que cien o doscientos años serían necesarios para revertir las condiciones materiales que imposibilitaban a las mujeres la construcción de una comunidad –o vida común allende los retazos de vidas aisladas–, no solo literaria sino intelectual. Y más allá de eso acceder a un mundo en el que nadie sea ni se sienta excluido y todas y todos podamos tomar la palabra.

Afortunadamente tuvimos que esperar menos de medio siglo para que sus palabras proferidas en el Girton College, en Cambridge, tomaran cuerpo en miles de mujeres quienes no solo empiezan a poblar masivamente las aulas de las universidades, sino que hacen de la literatura un arte de vida y continúan

evidenciando las complejidades que las cruzan, según las distintas posiciones de sujeto que ocupan en las estructuras sociales y culturales.

Una ausencia de tradición similar a la señalada por Virginia Woolf es la que, *mutatis mutandis*, percibe Ferréz en relación con la literatura marginal. Es así como él establece su propio canon en el que ubica a Carolina Maria de Jesus, Antônio Fraga, João Antônio y hasta a Lima Barreto. En rigor, según la misma acepción del autor, la única escritora marginal sería Carolina Maria de Jesus, quien en *Quarto de despejo*, expone por primera vez las vivencias cotidianas de una favelada. Si bien Antônio Fraga y João Antônio vivieron de cerca las situaciones narradas y trabaron contacto con los sujetos que luego elevan al estatus de personajes, no eran escritores marginales, pues su labor de periodistas otorgaba otro carácter a su lugar de enunciación. Ellos serían más bien escritores que tematizaron la marginalidad y en cierto sentido sus escritos fueron también marginalizados. De Lima Barrero ya hemos dicho que su marginalidad estaba dada por su condición de intelectual crítico. Sin embargo, hay que rescatar aquí el gesto político de Ferréz en la medida en que apela a la necesidad de instalar un conjunto de textos como referente para otras formas de expresión. Es difícil saber si en otros momentos históricos hubo expresiones literarias producidas por sujetos marginales que aún desconozcamos. Es bien sabido que las élites solían emplear diversas formas de silenciamiento y descalificación de los saberes que se opusieran a sus regímenes de verdad. Buena parte de lo que llega a nuestros días ha estado mediado por la figura del intelectual, que, si bien ya no cuenta con la misma centralidad, no podemos prescindir de ella pues aún hay sujetos subalternos que no son oídos.

Sabemos que todo canon, toda selección es arbitraria, excluyente y suele operar con criterios jerarquizantes. Si en el tiempo de Lima Barreto se desestimaban literariamente las crónicas y los artículos sobre los arrabales cariocas, Ferréz hace una operación inversa para recuperar esos residuos con el fin de reivindicar una cierta tradición. Tal vez se requiera un par de décadas más para que surjan otras formas literarias que complejicen las ya existentes y den lugar a las que están emergiendo, pero también para que se produzcan textos “marginales” que soporten el paso del tiempo.

Allende las autodefiniciones que seguirán operando independiente de la atención académica prestada, nos interesa revisar brevemente las preguntas que plantea a la crítica, sea cultural, sea literaria. La primera pregunta es metodológica: cómo leer estas producciones.

Si tenemos en cuenta el marcado énfasis en el tenor testimonial de estos textos, al igual que la potencialidad política y la voz colectiva que escritores como Ferréz intentan articular, sería interesante ver en qué medida es posible leer algunas de estas producciones en clave testimonial en el sentido que propuso John Beverly en su “Anatomía del testimonio” (1989), tomando como objeto de análisis la narración de Rigoberta Menchú. En el caso de Carolina Maria de Jesus, resulta factible pensar que su diario constituye el testimonio de una favelada, cuya mediación está dada no por una antropóloga sino por un periodista que organizó y presentó el diario a la opinión pública y lo puso en el circuito internacional.

Recordemos que un elemento fundamental del género es la figura del mediador, pues en buena parte el narrador es “analfabeto funcional o, si saben leer y escribir, no es escritor profesional”, es por ello que en la elaboración de un testimonio se involucra un interlocutor (de preferencia intelectual progresista de izquierda) encargado de grabar, transcribir y editar el relato (Beverly, “El margen” 24). *Quarto de despejo* cumple con este y otros criterios del testimonio, y su lectura en esta clave permitiría saldar algunas discusiones que circundaron la autoría, la mediación, la intervención del periodista, el éxito efímero, entre otras.

Sería interesante también ver hasta qué punto los primeros textos de Ferréz responden a criterios de dicho género textual. De esta manera, el valor sociológico a ellos atribuido, así como las fallas lingüísticas y gramaticales que cierta crítica ha señalado, cobrarán otro sentido, pues podemos estar frente a un producto híbrido que no encaja del todo ni en testimonio ni en ninguna de las formas reconocidas por la crítica. No es que estemos sugiriendo que tales relatos sean testimonios en estricto sentido, ello es imposible en la medida en que Ferréz prescinde de la figura del mediador a la vez que apela estrictamente a la ficción. Creemos más bien que tales narraciones comparten rasgos del género testimonio y permiten problematizar, desde otra forma escritural, lo literario y la institución que lo sostiene. Primero, porque el autor antepone o toma como insumo su trayectoria de vida y la de un grupo territorialmente marcado como un elemento axial para su ficción. Segundo, porque si bien Ferréz apela a una afirmación del sujeto individual, llámese autor, siempre está en relación con una situación colectiva marcada por la marginación, el abandono y la violencia policial. No hay que olvidar que esta última cobró gran visibilidad mediática en la década de los noventa, y en este sentido su escritura responde a una urgencia. Las transformaciones que ha tenido Capão Redondo en años recientes han sido resaltadas por Ferréz mismo. He ahí el

giro que toma su última publicación. En *Dios se fue a almorzar* ya no tenemos la favela como escenario, ni a los maleantes como personajes. Tercero, el autor manifiesta unos fines políticos claros, que más que denunciar lo que busca es legitimar manifestaciones y productos culturales impensables de ser asumidos como tales por la élite académica que privilegia el alfabetismo y la literatura “sin fallos de manufactura” como normas de expresión. Cuarto, el narrador de origen popular no se separa del grupo al cual pertenece. Pese al reconocimiento obtenido, el escritor no ha abandonado la favela como lugar de residencia y sigue participando en actividades extraliterarias.

En síntesis, desde nuestra perspectiva, las primeras dos novelas de Ferréz colindan con el testimonio, pero no llegan a serlo del todo. Lo interesante en él es que emplee experiencias vitales como fuente de una narración que, sin apelar al género testimonial, traslade algunos de sus elementos hacia el formato novela, produciendo con ello el mismo efecto que ha buscado el primero: poner en tela de juicio la institución literaria en tanto “aparato de dominación y enajenación”, sin prescindir de uno de sus formatos por excelencia, la novela (15).

Si bien Ferréz apela al formato novela, habría que ver más finamente si las “deficiencias” de las que se le acusa forman parte de otra tipología textual, que estaría a caballo entre el testimonio y la novela, sería como indicamos más arriba un género híbrido que vendría a radicalizar aún más la hibridez constitutiva de la novela, similares a otras que se emparentaron con el testimonio pero sin serlo completamente; tal vez sean pseudotestimonios, en la medida en que transforman “una forma narrativa” alimentada en la experiencia de los sujetos subalternos, en una de la otrora alta cultura, para el caso, la novela. Es indudable que el objeto narrado aquí, la violencia, requiere de la apelación de un “pacto ficcional”, pues el narrador-autor y varios de sus personajes son sujetos de carne y hueso que continúan viviendo en la favela. De ahí que sea menesteroso que tanto la historia como los personajes queden al interior del texto, es decir, que “al cerrar el libro descansemos al pensar que todo queda contenido allí” (Dalcastagnè 266).

El escollo está, creemos, en el hecho de que los autores reivindican sus producciones como ficción. El tema no es negar las formas literarias tradicionales a los subalternos, pero tampoco subestimarla porque no encaja en los formatos establecidos. Quizá estén creando otras formas que no han sido leídas como tales.

Para cerrar, otra pregunta que esta literatura marginal plantea es la relación de la figura del intelectual con los sectores populares. Se evidencia una tensión

por parte de algunos autores frente a un acercamiento académico, así como un escepticismo por parte de algunos críticos por legitimar estas producciones. Si bien es cierto que la figura del intelectual como mediador o portavoz no está agotada y sigue siendo necesaria cuando se trata de revelar las relaciones de poder –y no de reproducirlas–, en especial en situaciones extremas en el que la desigualdad impide que todos los sujetos sean oídos –como insistirá Spivak en su última versión de “¿Pueden los subalternos hablar?”–, no hay que desestimar también otras formas de legitimación que los sujetos abren a su paso, buscando desestabilizar las estructuras existentes.

## BIBLIOGRAFÍA

- Barbosa, Francisco de Asís. “O escritor e a posteridade (Parte I)”. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Por Lima Barreto (Eds.). Antonio Houaiss y Carmen Lúcia Negreiros de Figueiredo. Madrid; Paris; Ciudad de México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; San José de Costa Rica; Santiago de Chile: ALLCA XX, 1997. 591-601.
- Beverly, John. “Anatomía del testimonio”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 25 (1987): 7-16.
- \_\_\_\_\_. “El margen al centro: sobre el testimonio”. *El testimonio: sobre la política de la verdad*. México: Bonilla Artigas Editores, 2010. 21-40.
- Dalcastagnè, Regina. “Un creador más allá de la periferia”. *Dios se fue a almorzar*. Por Ferréz. Buenos Aires: Corregidor, 2012. 259-266.
- Faria, Alexandre. “Una novela para quienes creen en la palabra”. *Dios se fue a almorzar*. Por Ferréz. Trad. y Ed. Lucía Tennina. Buenos Aires: Corregidor: 299-257.
- Ferréz. *Capão Pecado*. São Paulo: Labortexto, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Manual Prático do Ódio*. São Paulo: Objetiva, 2003. Trad. *Manual práctico del odio*. Ed. trad. y glosario de Lucía Tennina. Buenos Aires: Corregidor, 2011.
- \_\_\_\_\_. (Org.). *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica*. São Paulo: Ed. Agir, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Dios se fue a almorzar*. Trad. Lucía Tennina. Buenos Aires: Corregidor, 2014.
- Hollanda, Heloísa Buarque de. “La literatura más allá de la marginalidad”. *Manual Prático del Odio*. Por Ferréz. Trad. y ed. Lucía Tennina. Buenos Aires: Ed. Corregidor, 2011. 277-288.
- Lajolo, Marisa. Carolina Maria de Jesus. *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica* (vol. I). Eduardo de Asís Duarte, (Org.). Belo Horizonte: UFMG, 2011. 439-444.
- Nascimento, Erica Peçanha do. *Os escritores da periferia entram em cena*. Dissertação presentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Filosofia, Letras y Ciencias Humanas da Univesidade de São Paulo como requisito parcial para la obtención do título de Mestre em Antropologia Social. São Paulo, 2006.
- Patrocínio, Paulo Roberto Tonani do. *Escritos à margem, a presença de autores de periferia na cena literária contemporânea*. Rio de Janeiro: 7 Letras / Faperj, 2013.

Spivak, Gayatri Chakravorty. ¿Pueden hablar los subalternos? Trad. y ed. crítica de Manuel Asensi Pérez. Barcelona: MACBA, 2009.

Tennina Lucía y Silva, Simone. “Literatura Marginal” de las regiones suburbanas de la Ciudad de San Pablo: el nomadismo de la voz. *Ipotesi, Juiz de Fora* 2 (2011): 13-29.

Woolf, Virginia. *Un cuarto propio*. Santiago: Cuarto Propio, 2006.