

Identidad y representación en la literatura brasileña contemporánea

Identity and Representation in Contemporary Brazilian Literature

Maria Aparecida Rodrigues Fontes

Pontificia Universidad Católica de Chile

mrodrigues@uc.cl

El presente artículo consiste en una reflexión sobre las tendencias de la literatura brasileña contemporánea producida durante los años 1990 y 2000, considerando los cambios en las estrategias enunciativas operados por la narrativa urbana del período y los temas de la identidad y representación, violencia y excepción, exclusión e inclusión. Los autores seleccionados para el análisis son: Luiz Ruffato, Livia Garcia-Roza, Paulo Lins y Ferréz.

Palabras clave: literatura brasileña contemporánea, ciudad, representación, identidad.

The present article consists of a reflection on the tendencies existing in contemporary Brazilian Literature during the years 1990 and 2000, taking into account the changes in the enunciative strategies operated by the urban narrative in that period, and the themes of identity and representation, violence and exception, exclusion and inclusion. The authors selected for this analysis are: Luiz Ruffato, Livia Garcia-Roza, Paulo Lins and Ferréz.

Keywords: Contemporary Brazilian Literature, City, Representation, Identity.

Introducción

*Qui siamo entrati in un problema di non facile soluzione:
tenersi aperti all'altro senza perdere se stessi; e, ancor più,
poiettarsi verso l'altro senza cancellarne l'alterità*
Franco Rella

Un examen de las tendencias literarias brasileñas contemporáneas, sobre todo de la narrativa producida durante los años noventa y dos mil, evidencia que ellas reflejan e interpretan las grandes cuestiones discutidas durante los años ochenta, encarnando un determinado *pathos* cultural, político y social. De un modo general, ese *pathos* se vinculaba al diagnóstico de las transformaciones que acompañaban la llegada del fin de siglo en Brasil, en el ámbito político-social y cultural, bajo la clave del postmodernismo: crisis de la representación, múltiples identidades, tiempo y espacios indefinidos, no-lugares, inclusión, exclusión, heterogeneidades, identidades. Como concepto, el llamado *post-moderno* se mostró útil para pensar los cambios en los campos de las artes, de la filosofía, de la historia en que predominaran concepciones fragmentarias, heterogéneas y plurales de la realidad. En el caso de Brasil, la postmodernidad coincidió también con la apertura política (con el fin de la dictadura militar) y con la revisión de las utopías revolucionarias de la década de los sesenta y setenta. El inicio de los años ochenta trajo de vuelta la democracia por caminos difíciles y la necesidad de afirmar la identidad nacional.

En ese momento de transición, se dio un enfrentamiento entre lo viejo y lo nuevo que se reflejó tanto en los debates artísticos como políticos. Las antiguas oposiciones entre lo público y privado, erudito y popular, vanguardia y canon, izquierda y derecha son borradas; se cuestionaron también los fundamentos que guiaron las prácticas artísticas y políticas de las décadas anteriores, sin que se supiese exactamente qué colocar en su lugar. No tener que escoger entre un lado u otro, poder transitar, experimentar, mezclar, abriendo espacio para nuevas subjetividades y nuevas políticas, el *pós-tudo* (pos-todo) traía una enorme libertad y, con ella, una desorientación. Como ejemplo, es bueno recordar aquí el poema concreto de Augusto de Campos (1984): "Quis mudar tudo/ mudei tudo/ agorapóstudo/ extudo/ mudo".

En los años noventa la idea consistía en que cada cual construyera su propio recorrido, armara su arsenal discursivo. Fue en esta condición en que se impusieron entre nosotros los temas que se estaban presentando en la contemporaneidad: la representación y mediación, la *exclusión* e inclusión, la favela y la pobreza, los desamparados, marginados de la sociedad globalizada, la migración e identidad, lo nacional y local.

Tales tendencias literarias asimilan, entonces, un tipo de narrativa sustentada por una singularidad que, a través del régimen estético y de un exceso de escritura, se ofrece como factor incesante de insubordinación contra las jerarquías dadas. De hecho, la literatura de ficción pasa a desarrollarse a partir de un lugar que apunta hacia una suerte de singularidad intrínseca, y son esas singularidades que las determinan *puntos de inflexiones*¹ (Deleuze,

¹ Conforme Deleuze (2005), los puntos de inflexiones funcionan como condición bajo la cual la verdad de una variación aparece al sujeto.

A *dobra*). Esas inflexiones, bajo un determinado punto de vista², son las que autorizan al discurso literario a marcar las *verdades* de una variación y el territorio literario de los excluidos. A ese tipo de narrativa podríamos llamar relatos de la postmodernidad que definen el espacio democrático como ejercicio de la diferencia. Es el caso de los escritores como Milton Hatoum, Sérgio Sant'Anna, Bernardo Carvalho, João Gilberto Noll, Luiz Fernando Ruffato, Cintia Moscovitch, Livia Garcia-Roza, Paulo Lins, Ferréz, Silviano Santiago, Rubem Fonseca, entre otros, que, aunque presentan entre sí muchas diferencias, se instalaron a partir de una escritura extrema, excesiva, especialmente basada en la paradoja de los excluidos, que se expresa a partir de los cambios de punto de vista. En esta literatura se cambia o modifica el foco, el discurso y los efectos del poder y, con esta estrategia discursiva, se torna más clara la noción de diferencia que sustituye al substancialismo identitario, introduciendo una nueva noción de sujeto.

El problema puesto en el tapete por los culturalistas en relación a la tradición literaria brasileña, tiene su razón de ser. Las nuevas demandas de identidad no totalizantes, de base ética, de clase, sexual y regional, se volvieron urgentes e imperativas para el equilibrio de la vida social, cultural y económica del país. Si la identidad construida por el Estado-nación era monopólica y monológica, solamente la destrucción positiva de esta identidad y una mirada plural, serán capaces de dar cuenta de la multiplicidad de lo nacional y de la producción literaria contemporánea en Brasil. Por lo tanto, propongo en este artículo examinar algunas tendencias de la literatura actual en Brasil a partir de escritores como: Luiz Ruffato, Livia Garcia-Roza, Paulo Lins y Ferréz.

Modulaciones identitarias – en el *limen*³ de las palabras

En la novela *Eles eram muitos cavalos* (2001), Luiz Ruffato describe con detalles las periferias de la ciudad de São Paulo, presentando imágenes y flashes de los desplazados, migrantes, pobres y, a través de una especie de *transparencia modulada*, y transgrediendo los códigos de la narrativa, procura no mostrar las interferencias en su elaboración. El autor intenta anular, o mejor, minimizar la mediación entre referente y texto, no solo alterando el foco del discurso, sino jugando con las jerarquías de la estructura de la obra, que es subvertida en una diagramación que suspende la lógica de la lectura y la instancia del narrador. Disloca en el texto otros objetos textuales que puedan llevar al lector a un encuentro con el recorrido del narrador, lo que hace del episodio una experiencia singular. Si lo estético es un valor, entre otros, y la contextualización es la palabra que busca un orden, los relatos de Luiz Ruffato, ¿expresarían a través de ese modo la cotextualización de las distintas culturas para ponerlas en conflicto y generar diferencias?

El intento del autor de articular una suerte de sinuoso relato, es precisamente el intento de atravesar las diversas instancias de la subjetividad sin perderse en ella. Ruffato hace de esa pluralidad el *pathos* que constituye la visión de

² El punto de vista, a decir de Deleuze, es una posición, un lugar, un sitio, y representa la variación y la inflexión. Será sujeto (o *super-jecto*) aquello que se instala en el punto de vista.

³ El limen es una instancia liminar, el paso, el umbral.

los excluidos, de los exiliados. Los personajes son siempre extranjeros en su propia patria, son extranjeros de su propio tiempo, pero, paradójicamente, es solamente bajo esta condición que es posible encontrar su verdad: una verdad que se puede recoger solo en el exilio, en una situación atópica, de extraterritorialidad.

Ahora bien, ¿no estarían los relatos de Ruffato justamente en este espacio del limen, de las fisuras de la historia, donde el punto de vista es solamente una modulación de la mirada? ¿No sería esa la forma de presentar la estrategia de un tercer margen, el de la excepción? De hecho, los distintos puntos de vista en las novelas de Ruffato modulan una especie de discurso hecho de "significante excedente" (Agamben, *Estado de exceção* 59) que corresponde al estado de excepción en que la norma está presente, pero no es aplicada. No es casual que los personajes de sus novelas hablen de los flujos migratorios hacia la ciudad, de la condición de viajero que se entrega al aprendizaje de múltiples formas de alteridad, superando el horizonte limitado del enclaustramiento y de la pobreza: son migrantes, nordestinos, mineros, toda suerte de gente desplazada sin amor a la ciudad o a su país.

Se trata también de la idea de que no hay una historia única y progresiva, sino variadas imágenes de la historia propuestas desde distintos puntos de vista. Hay aquí una copresencia de temporalidades radicalmente heterogéneas. En vez de proponer resolver el problema de la civilización, Ruffato transforma el exilio en la condición de relato literario. Lo que emerge de esta estructura es la destrucción de la idea de una identidad cultural común, imaginada entre diversos individuos que nunca estuvieron juntos y que tampoco compartirán las mismas experiencias o historias de vida o los mismos puntos de vista sociales y políticos.

Esa heterogeneidad discursiva que se presenta bajo ángulos de mirada distintos, de hablas desencontradas y desconcertantes, es parte también del principio para definir un pueblo, pero es, al mismo tiempo, irreductible. Vale la pena retomar aquí la discusión propuesta por Raúl Antelo en el texto "Los confines como reconfiguración de las fronteras". El crítico literario observa que si la heterogeneidad es irreductible a cualquier tipo más profundo de homogeneidad, no quiere decir que ella esté ausente, sino más bien que, según la perspectiva de Laclau, "ella está presente como aquello que está ausente". Y si la singularidad se muestra a través de su propia ausencia, es porque los elementos del conjunto heterogéneo, es decir, el *pueblo*, son percibidos y constituidos diferencialmente.

De hecho, es a través de esta habla dispersa o de esa ausencia perceptible solamente a través de un confín, un limen, que Ruffato intenta auscultar la diferencia, esas nuevas temporalidades. Sin embargo, según la reflexión de Antelo, uno de los trazos distintivos de la heterogeneidad cultural de la postmodernidad sería el hecho de ser *deficiente*, es decir, de ser una *singularidad fallida* (Antelo). Sobre todo, porque la heterogeneidad del concepto de *pueblo* no se mezcla con la pura y simple pluralidad o multiplicidad. La heterogeneidad no apunta solo hacia una diversidad ni se reduce a ser la contraparte de la homogeneidad; más bien, repito, se caracteriza como una singularidad fallida, que está presente precisamente en el vacío de su ausencia.

El texto de Ruffato también reitera la desaparición de la idea de unidad político-cultural e identitaria. Con la ausencia de los valores morales, la violencia, la soledad, la negación de los rasgos humanos, de los lazos afectivos y de la unidad urbana, las relaciones se disuelven, se desvanecen, no son capaces de indicar una identidad fuerte; ahora bien, no hay necesidad de mostrar un escenario urbano que identifique o describa identidades seguras. Los escenarios están deshechos y apuntan hacia la de-construcción del sentido de nacionalismo o de otra posibilidad de establecer una identidad nacional homogénea e inequívoca.

En la narrativa de Ruffato, la ciudad, vista desde el ángulo de la miseria y del desorden, pasa a ser una superficie de significantes, un mosaico de citas, absorciones y transformaciones de otros textos, e incluso de la propia cultura transformada en mercancía. En *Eles eram muitos cavalos*, las referencias al comercio informal y a las ciudades de Brasil, de Europa y de los Estados Unidos constituyen estrategias discursivas, es decir, unidades del texto, residuos que componen el espacio de consumo interactivo, pero dirigiendo la mirada hacia la pobreza y el caos, como se evidencia también en *O livro das impossibilidades*: el *quichute*, el *conga-azul-marinho*, zapato *vulcabras 752*, los pantalones *US Top*, la *blusa cacharrel*. Como vemos, aquí se mezclan los símbolos populares, o mejor, transnacionales: coca-cola, Led Zeppelin, cajetilla de Belmont. De ese modo, la identidad, así como la memoria colectiva, pasa a ser concebida como “un foco de un repertorio fragmentado” de pequeños personajes, y no más como centro de una hipotética interioridad continua, definida por los antiguos núcleos sociales como la familia, los barrios y la nación.

Ruffato articula una suerte de modulación identitaria a partir de la dispersión del sujeto, de su impropiedad, poniendo en movimiento la autoconciencia narrativa al interior de la novela, al mismo tiempo que esta manera de contar el texto lo presenta como un artefacto.

Modulaciones vocales – además de la palabra

En las narrativas de la carioca y psicoanalista Livia Garcia-Roza, perteneciente a la generación del 90, van a destacarse, por medio de una especie de modulación vocalista, las dimensiones de género, de raza y económicas de la ciudad de Río de Janeiro, incluyendo desde el testimonio de la pérdida de los lazos afectivos y humanos, lo subalterno, la memoria, el olvido, la familia, hasta el surgimiento del amor virtual y el alejamiento del contacto en el sexo –como una especie de exilio amoroso– producto del acelerado ambiente de la vida moderna. En el año 1990, con el *boom* del multiculturalismo y el reconocimiento de las minorías subalternas, se observa que en la literatura de autoría femenina se comienzan a desestabilizar (de forma gradual) las categorías antitéticas hombre/mujer, muerte/vida, memoria/olvido, único/múltiple, sagrado/profano, centro/periferia y de tantas otras que, presentes en nuestra historia humana, sintetizaban y normaban nuestros comportamientos o nuestro comportamiento. Este hecho se da con la intención de promover una totalización y desarrollar una escritura que Kristeva ya había señalado como la de la experiencia de los límites, donde el inconsciente político y estético de los discursos dominantes se contraponen a la palabra-límitrofe de los subalternos.

En los cuentos de Livia Garcia-Roza, específicamente en *Restou o cão e outras contos* (2005), se evidencia la pérdida de las relaciones afectivas en el efímero mundo moderno. Estas pérdidas nos remiten al exilio de Eros y a sus inevitables consecuencias: las relaciones superficiales, la falta de afecto, la represión, el sexo como satisfacción del momento, la simulación y el disfraz. La autora manipula este disfraz al utilizar algunos artificios narrativos en su creación. De este modo el énfasis de la narración no se encuentra en el binomio narrador/personaje, sino en autor/narrador –en relación ventrílocua–, y en la oralidad. Aquí también está en juego la autoría, porque ella apunta hacia algo que está fuera del texto, hacia una realidad objetiva que se expresa en el cuerpo del texto. ¿Quién es el que habla en el texto? ¿Y con quién? Es una especie de *fading* que, según palabras de Roland Barthes, son las voces que van y vienen, se apagan, se sobreponen; no se sabe quién habla; está solo el decir: la imagen desaparece, queda solo el lenguaje.

El discurso narrativo de Livia es objetivo, desprovisto de digresiones analíticas y poéticas; resuena como un tiro seco, una especie de *close redding* de la realidad, realizado por una cámara que capta el movimiento singular de las cosas y de los hombres. El sujeto ficcional del relato no intenta convencer a otro para que proceda según sus órdenes y así subvertir su comportamiento, sino más bien evoca a otro como quien evoca a una sombra. Desde aquí surge un tipo de narrador-personaje que es similar al ventrílocuo, cuyo hablar es atribuido al muñeco que manipula. Por medio de un pseudodiálogo, el narrador-personaje encarna a otro con quien habla y lo somete a sus deseos. Los cuentos “Minha flor”, “Os sessenta”, “Teatro”, “Saco”, “Essa menina”, “Restou o cão”, “Instruções”, “Miss Jaqueline”, “Bambino d’oro”, “Ossos do ofício”, en mayor o menor grado se insertan en este ritual de representación del habla de *otro* que es silenciado o es teatralizado.

En el cuento “Restou o cão” el narrador-personaje es una mujer recién separada que recibe la visita de su ex marido. Interpretando los hechos que los llevaron a la separación al recuperar la historia de la relación entre un comentario y otro sobre el comportamiento del marido, la protagonista crea una red de interpretación de signos circulares, propia del estado despótico del paranoico. Entretanto, lo que vale no es esa circularidad de signos, sino la multiplicidad de los círculos o las relaciones que se van creando. Ocurre, en este caso, que el significado no deja de producir nuevos significantes, de cargarlos de nuevos sentidos que motivan a su vez nuevos significados. A través de este gesto, la interpretación se extiende hasta el infinito y no hay nada más para interpretar que no sea una interpretación. Esa red de interpretación solamente es interrumpida cuando el marido se levanta y se va, sin decir una sola palabra. No hay hechos, todo está en el fluir, incomprensible y esquivo; lo que es duradero son nuestras opiniones, y las interpretaciones son apenas una introducción de sentido y no una explicación. Lo que existe es apenas una nueva interpretación acerca de una antigua interpretación que se tornó incomprensible, y que pasó a ser solamente un signo.

El lector es introducido así en este laberinto alucinante de sistemas de signos, que son, en palabras de Gilles Deleuze y Félix Guattari, estrategias de enunciación de las cuales ninguna categoría lingüística puede dar cuenta: “lo mismo que hace de una proposición, de una simple palabra un enunciado,

que remite a presupuestos implícitos, no explicitables, que movilizan variadas pragmáticas propias de la enunciación" (97-8). El discurso de la protagonista es ese movimiento discontinuo de los significantes dentro de la cadena de enunciación, es lo que también la aleja del amor de su pareja. La *atopía* (*atopos*) del amor recae en el hecho de que no es posible hablar de él, sino a través de una estricta determinación alocutoria. Ya sea filosófico, lírico o romántico, el discurso amoroso siempre se dirige hacia una persona aunque no esté presente, es decir, aunque haya pasado a un estado fantasmal. Curiosamente la figura del ex marido empalidece, se descolora, se aleja y, en su lugar, hay apenas una tela vacía, apenas voces y una imagen que se va. Cuando el *fading* de otro se produce, el amante se angustia. El otro se aleja, dice Barthes, con "una mirada triste, que se proyecta hacia el infinito [...] y no para de desmayar, de descolorar: sentimiento de locura, más puro que si esa locura fuera violenta" (Barthes 163-4). El amante ya no puede apoyarse en nada, tampoco en el deseo que el otro disloca, es decir, que lleva a otro lugar.

De este modo, solo quedan las palabras, la voz, la piedrecilla sonora que hace un hueco en la memoria. La imagen desvanecida del amante es, al igual que la voz, un objeto que solo existe cuando desaparece. Solo queda el lenguaje que la amante restriega en la piel del otro, como si tuviese palabras en vez de dedos, los dedos en las puntas de las palabras. Es el tráfico de las palabras que sustenta todo el placer perdido. Queda solo una imagen muerta, un movimiento interrumpido, un *closer* de una intensa sonrisa paralizada, tal como aquella imagen que queda congelada en pantalla. En las relaciones de bolsillo de la evanescente sociedad moderna, lo que importa es mantenerse conectado a las redes a través de las cuales se habla y se escribe sobre amor y sexo, sin crearse vínculos ni lazos duraderos –*il n'y a pás dehors du texte*, diría Barthes– siendo el silencio equivalente a la exclusión y la soledad.

La escritura de Livia refleja ese tránsito de las comunicaciones vía internet donde el otro con quien se habla es virtual, entusiasmado por lo imaginario –se puede decir que es casi un monólogo–, pues su presencia está en el tránsito, en el flujo continuo a través de la palabra. Las palabras digitalizadas y vocalizadas (en sitios de encuentro) no tienen el propósito de penetrar en lo "profundo del alma para conocer y así tener la aprobación de su cómplice" (Bauman 52). Ellas ya no tienen por objetivo el relatar el viaje del descubrimiento del alma, sino más bien sustituir la introspección por una interacción frenética y frívola, que revela nuestras angustias y ansiedades, nuestros más profundos secretos junto con una lista de compras y ofertas.

La adaptable racionalidad moderna que banalizó la libertad sexual, también tiene deseos no realizados, ansiedades, miedos, hipocresía, egoísmo y compulsión por la reiteración sexual, manteniendo a la sexualidad femenina no solo bajo la hegemonía exclusivamente masculina, sino también bajo las reglas del consumo y los medios. La característica del consumo, como diría Bauman, no es la obtención de bienes, sino usarlos o desecharlos con el fin de proporcionar espacio para los nuevos bienes de uso. De esto resulta, como se puede observar en los cuentos de Livia, que la íntima conexión de sexo y amor que promueve la seguridad, la permanencia en pareja a partir de la continuidad familiar ya no existe más; lo que queda de este *contrato* es la

capacidad de relacionarse sexualmente sin derecho a vínculos espaciales, temporales y afectivos.

En el cuento “Essa menina”, el personaje es una prostituta que al abordar a un hombre por la calle intenta convencerlo que compre sus servicios sexuales, demostrando sus cualidades y publicitando sus *performances*. El hombre, mudo y sin rostro, no dice nada y continúa aparentemente indiferente a las apelaciones de la muchacha. Aquí la escritura de Livia Garcia-Roza asume un discurso de oposición en relación con los discursos dominantes, instalando un contradiscurso sustentado por la voz de la muchacha sin identidad, que está por detrás de la letra.

Ese *otro* sería, recordando a Gayatri Spivak, el representante de la fuerza imperante y hegemónica del discurso eurocéntrico (y androcéntrico) y, en cambio, las minorías subalternas serían los *otros* subyugados por voluntad propia (contenida en los medios). En este sentido, el hablar ventrílocuo de los personajes es, al mismo tiempo, lo que exponen irónicamente los discursos dominantes, dejando entrever su propia condición de subalternidad y de no-sujeto que conduce a otro subyugado a la posición de sujeto colectivo de la historia y del discurso, como si esa historia fuera una historia de los vencidos. Tal procedimiento de infiltración de la voz del *otro* que instauro el contra discurso, no es homogéneo, ni uniforme, ni tiene una forma definida, fija o estable. Ahora bien, esa otra voz infiltrada en el texto escrito privilegia el ritmo y la acción, sobre todo porque corren por este campo los flujos de la forma y la sustancia, que no son dominados por ninguna instancia trascendental, sustituyéndose entonces la subordinación entre significante/significado por la reciprocidad entre los planos de la expresión/contenido. El propio acto de narrar pasa a ser performático.

A través de las estrategias descritas, la oralidad en los cuentos de Livia se impone: activa, móvil y flexible para adecuarse a cada nueva situación de *performance*. Este tipo de *performance* supone una idea de colectividad y, por lo tanto, la repetición y la memorización se tornan aspectos que no pueden ser garantizados por la lectura solitaria de un texto. Se trata, entonces, de una oralidad secundaria, aquella cuya existencia y funcionamiento dependen de la escritura e impresión, una oralidad que está destinada a producir una escritura. Paul Zumthor (2005) diría que hay una poética de voz ritualizada por la palabra, es decir, la presencia de la voz se manifiesta en las más divergentes funciones sociales. Es así como en estos cuentos de Livia la figura del narrador-personaje se apropia, o del lenguaje del sujeto dominante o del subalterno que lo adapta, creando un nuevo protocolo lingüístico. Se trata de una variante de la lengua del dominador con trazos de idioma subalterno, donde se infiltran las voces de los *otros* y la propia del autor que recrea el espacio, que no es aquel eurocéntrico, más común a las minorías.

Modulaciones temporales – palabras en tránsito

Continuando con las temporalidades heterogéneas del presente, es importante destacar que también pasarán a ser parte de la narrativa contemporánea brasileña temas, aún más específicos, tales como la favela, la pobreza y la violencia, como elementos típicos o naturales. Según algunos críticos, estos

no solo los aproximan a la producción del naturalismo, como los textos de Aluísio Azevedo, por ejemplo, sino que recolocan la cuestión del excluido bajo una nueva clave. Hablaremos de dos autores específicos: Paulo Lins y Ferréz, quienes sustentan una articulación compleja: la legitimación académica, la vinculación con la periferia y con los medios de comunicación.

La narrativa de Lins, *Ciudad de Dios* (2003), ocupa un lugar destacado entre las obras que problematizan el tema de la violencia brasileña, sobre todo bajo la mirada de aquellos que sufren directamente las consecuencias de la violencia urbana: los desocupados, los favelados, habitantes de la periferia y los niños que son seducidos por el crimen, todos en su mayoría negros y pobres. Paulo Lins, oriundo de la favela, escribió a partir de su propia experiencia un texto que se vincula al género que alimentó los estudios culturales norteamericanos, es decir, el testimonio. Muchos estudiosos de literatura brasileña se preguntan si la novela de Lins no habría desencadenado lo que hoy se llama la estética de la violencia, un producto consumido internacionalmente, que de una *estética* se ha convertido en una *cosmética del hambre*; como también puede apreciarse que de la apropiación de una temática local se ha pasado a una *estética internacional*. Otro problema que surge, en cuanto al relato *visto desde abajo*, es que la novela *Ciudad de Dios* estructuralmente posee un bilingüismo sospechoso, donde el narrador que detiene el discurso representa la normalización académica de la lengua portuguesa, de la escritura, ya que los personajes se expresan en el registro que intenta aproximarse al habla. En este caso, el discurso (normativo) del narrador los convierte en objeto exótico de reflexión. Aquí se identifica un clivaje entre oralidad y escritura que precede al fenómeno del bilingüismo. En verdad, las palabras de los personajes, su habla, que son "índices de oralidad" (Zumthor, *A letra e a voz* 35) dentro del texto, son puntos que nos indican la intervención de la voz humana en su publicación, son aspectos de la composición de la obra como un todo que están presentes, desde su concepción que es parte de la memoria de un grupo de individuos, hasta la publicación. Esa oralidad se contraponen radicalmente al discurso normativo del narrador.

Sabemos que cuando el individuo subyugado pasa a ser agente de su discurso, este deja de ser objeto (el objeto exótico) y se constituye como sujeto, volviéndose el *otro*, con letra mayúscula. Pero en esta novela de Lins hay una línea divisoria entre el habla del narrador y la de los personajes, más aún, existe un filtro creado por el narrador que desestabiliza la idea de heterogeneidad porque apenas describe, más bien sistematiza, borrándose la intención de romper con la mediación. En ese sentido, la novela de Paulo Lins legitimaría las posiciones de poder tradicionales y hegemónicas, y no conseguiría configurarse en lo que Mignolo llama *proyectos*, los cuales se contraponen a lo sistémico, a las historias. Por otro lado, Lins, más que transcribir una experiencia, aunque sistematizada jerárquicamente, logra articular un modo de representación que de hecho interviene en el espacio urbano y las hegemonías.

Obsérvese que Lins, así como Ferréz en São Paulo, consigue con su libro realizar un trabajo a partir de una *perspectiva de adentro*, según algunos críticos una visión *neonaturalista* de la violencia en Río de Janeiro, y por eso daría continuidad a un sistema ya presente en la literatura brasileña. Es la opción por la representación realista-naturalista de aquellos que se

inscribieron en el campo literario como *testimonios* de una realidad desconocida por los lectores, creando la ilusión de la ausencia de mediación, del lente transparente. Eso sería posible porque las novelas de Paulo Lins y de Ferréz poseen la legitimidad de lo narrado fundado en la experiencia de un origen. Pero, como ha dicho Octavio Paz, los latinoamericanos, huérfanos, estarían “condenados a la búsqueda del origen o, lo que también es igual, a imaginarla” y “de ahí el privilegio de una literatura documental, de la objetividad, del naturalismo, como posibilidad de recuperar el propio origen” (Süssekind 35), observa Flora Süssekind, en su libro *Tal Brasil, qual romance?* Mas, ¿dónde está el origen? La idea traería de vuelta la discusión respecto de las raíces literarias nacionales.

A propósito de la búsqueda de un origen, sea para el sujeto brasileño, sea para construirse como identidad cultural y nacional, vale la pena recordar el pertinente texto “En formación” de Ettore Finazzi-Agrò:

Debemos considerar que el verdadero problema está, de hecho, en el inicio, o mejor, que el problema esencial es el inicio: o sea, ¿cuándo y dónde surge el origen?, ¿qué es sin embargo un Origen? Finalmente, ¿cómo la gente consigue reconocer una acción, un gesto, una palabra o un texto, que está allí, exactamente, donde todo realmente comienza? [...] al final de cuentas, el Origen, entendido en su forma y dimensión que la contiene y modela, se presenta como una noción autorreferente, configurándose, precisamente, como una torsión lógica que se remite a sí misma: el inicio sería solo, por convención, de una persona o un grupo de personas que deciden asumirlo como Inicio [...].
Sobre las ruinas, de hecho, sobre los vacíos que se entreabren la complicidad ilusoria del espacio y el tiempo, no se puede –nunca, tal vez, fue posible– construir una Historia, descifrar el Destino, suponer un Origen único. Aquí, lo que de hecho existe, son apenas los residuos: los miserables residuos de un tiempo muerto e irrecuperable en su plenitud, de un pasado que solo con amor y paciencia, con los dedos heridos y con el desencanto irónico del genealogista, puede ser desenterrado y reorganizado en nuevas constelaciones de sentido, en muchas patrias. (4-13)

Por tanto, al tratarse de estéticas naturalistas y de narrativas contemporáneas que presentan el tema de las favelas y de la pobreza, es posible que existan entre ellas más divergencias que puntos de contacto. No está de más recordar aquí las lecciones de Antonio Candido acerca de la novela *O Cortiço* de Aluísio Azevedo, principal escritor de la estética naturalista brasileña. Esa novela se concibe una alegoría de Brasil, con su mezcla de razas y el choque entre ellas, donde la naturaleza es fascinante y difícil, y donde el capitalista extranjero vigila, impone, explota y destruye. Para los científicos de la época, la ecuación que definiría el Brasil y su gente era *medio y raza*; sin embargo, para Azevedo el resultado final de este cálculo casi matemático era: naturaleza tropical de Río de Janeiro, raza (tipos humanos mezclados) y *cortiço*.

El *cortiço* era inicialmente, en las palabras de Candido, regido por una ley biológica, sin embargo, los esfuerzos del personaje Joao Romão van a atenuar

el ritmo de lo espontáneo, a favor de un ritmo mecánico de planeamiento urbano. Los dos ritmos están presentes, pero con la iniciativa de los extranjeros el segundo predominará sobre el primero. Se trata de la "dialéctica de lo espontáneo y lo dirigido" (Candido), que se percibe en el desdoblamiento del *cortiço* después del incendio y de la expulsión de los hombres que no se adaptan al ritmo de este nuevo espacio y que van a continuar al ritmo del desorden en un nuevo *cortiço* denominado la Cabeça-de-Gato. Al pasar de lo espontáneo a lo dirigido, especifica Candido, "se manifiesta una acumulación de capital, que disciplina en la medida que se disciplina, en cuanto el sistema metafórico pasa de lo orgánico de la naturaleza a lo mecánico del mundo urbanizado" (135-6).

El nuevo *cortiço* es limpio y ordenado, es un mundo urbanizado y define la entrada de las clases superiores, del extranjero como organizador del medio, la raza y la clase. En cambio, en el *cortiço* antiguo, marcado por imágenes orgánicas, era desorganizado y se dirigía hacia el mundo orgánico de la naturaleza que precisaba ser domado y por eso, en el texto de Aluísio, "la visión fisiológica se transforma en voluptuosa y también obscena" (147). Para Aluísio, la naturaleza que circunda al *cortiço* condiciona el modo de relacionarse de los diversos grupos raciales donde blancos, negros y mulatos eran igualmente explotados por el portugués capitalista, que era el que establecía los caminos de la ascensión social y económica de las ciudades. Entretanto, no existe en la novela el sentimiento de injusticia social, sino el de un nacionalismo y una xenofobia, que ataca el abuso del inmigrante que llega a Brasil para explotar a los hijos de la tierra. De este modo, la ascensión del personaje João Romão nos revela la historia del surgimiento de una nueva clase en Brasil, así como la llegada del liberalismo capitalista al país. En palabras de Candido, "la perspectiva naturalista ayuda a comprender el sistema del *cortiço*, porque está descrito y regido por un determinismo estricto, que muestra a la naturaleza (el medio) condicionado por un grupo (la raza) y ambos definen las relaciones humanas en la habitación colectiva" (140).

Por otro lado, el error del naturalismo como camino, según Luckács, fue no reflejar de modo correcto la realidad, y sí utilizarla como una visión reificada (cosificada) y deformada, llegando a la alegoría. Candido responde a este presupuesto advirtiendo que la alegoría no se encuentra en las novelas naturalistas como en la obra de Verga o de Eça de Queirós, pero sí está presente en Zola, y tal vez sea esa la gran influencia hallada en los textos de Aluísio Azevedo, donde se encuentra el elemento de fuerza y no de debilidad de la obra:

están acá en juego lo espontáneo y lo dirigido, concebidos, no como pares antinómicos, sino como momentos de un proceso que sintetiza los elementos antitéticos. Espontáneo, más como tendencia que como organización difusa, la manera de sociabilidad inicial en el *cortiço*, fuertemente marcada por el espíritu libre de un grupo. Dirigido, que es la acción de un proyecto nacional.

Pero entra en escena un juego de mediaciones que modifican las relaciones entre ficción y realidad, porque, como se ha dicho, los hechos narrados tienden a portar un segundo sentido, de origen alegórico. Visto desde este ángulo, el *cortiço* también pasa a representar Brasil

[...]. Pero en el libro de Aluísio, entre la concreta representación particular (*cortiço*) y nuestra percepción de la pobreza se interpone Brasil [...] como intermediario. (151-2).

Es por esta vía que el naturalismo puede esbozar de modo aparentemente uniforme una identidad nacional. Pero no es lo que ocurre en las narrativas contemporáneas neorrealistas, aunque se reconocen entre ellas algunas estrategias enunciativas –la transparencia y la visión fisiológica, por ejemplo–, se percibe una vez más el intento de buscar “el Principio” o de intentar instituir una continuidad y una comunidad a partir de él. Ahora bien, esto se alcanza a concretar solo en una memoria dispersa, en un recorrido caótico que se refleja y encuentra su posible razón de ser en un discurso nuevo, oblicuo en relación a cualquier lógica historicista. La nación, en palabras de Finazzi-Agrò, “busca este glorioso trabajo de reinvención de un continuo, así como la costura de un tejido (crono)lógico con el cual cubrir su desnudez” (1).

Además, cuando se reflexiona acerca de literatura brasileña contemporánea, sobre todo la urbana relacionada con el paso de ciudad a megaciudad, de cultura urbana a multiculturalidad, la búsqueda de una identidad homogénea y segura no tiene sentido. No es posible buscar identidades nacionales como tampoco metafísica a través de la literatura. La identidad en este caso se enrarece y el foco de atención recae sobre las tensiones entre lo local y lo global, acerca de cómo son trabajadas la desterritorialización y la desreferencialidad en las narrativas.

La búsqueda por la mínima mediación que modifica la relación entre ficción y realidad de la que habla Antonio Candido, encontró en los años noventa un territorio fértil para su expansión, obviamente destituida por el intento de alegoría que el naturalismo de Azevedo traía. Y son los agentes hegemónicos del campo literario (y cinematográfico) los que patrocinan los relatos de las víctimas que denuncian las desigualdades en las grandes ciudades. Eso se evidencia en el momento en que los sujetos, sometidos a las imposiciones globales de la sociedad, tienen la posibilidad de desviarse de ellas a través de su habla, de estrategias de singularización, que funcionan como contrapunto frente a la experiencia de desterritorialización y de los efectos de homogeneización. La vertiginosa multiplicidad de representaciones se contextualiza en la ciudad global, promoviendo una gran libertad en relación con el localismo, el espacio de origen.

En este caso, Lins consigue hacer que las palabras de ese territorio transiten por los diversos ejes de la ciudad, dramatizándolo con elementos del pasado. Para ello utiliza una tradición localista (relacional e histórica) que le da una cierta textura identitaria. Lins asume en su texto un posicionamiento más democrático en relación a la violencia, aunque en el ámbito de la representación la narrativa presente un carácter más antropológico que estético y político. Sin embargo, mientras modula el punto de vista, Lins también desplaza el foco, así hace posible el cambio de lugar de enunciación, del discurso, y consecuentemente de los efectos del poder que él pone en movimiento.

Modulaciones aisladas: *Homo homini lupus*

Ferréz, por otro lado, en narraciones como *Manual práctico del odio* adopta un tono militante de la escritura, lo que empobrece demasiado la calidad del relato. Sin embargo la novela, aunque presenta clichés, intenta romper con la jerarquización lingüística entre narrador y objeto de la narrativa, y redimensionar su propia posición de sujeto periférico oriundo también de la favela, e intenta denotar al diferente, al marginal, optando por el descentramiento. No hay ilusión de pertenecer al llamado centro político, económico, social y cultural de la ciudad o del país. La idea es delinear el territorio de la exclusión, ya asimilada por el sujeto de la periferia que percibe la falencia del proyecto humanista de la modernidad.

Son pocos los momentos en que los personajes dejan su territorio (el barrio de la periferia). La crónica de la pobreza trasciende el problema del hambre. El caos de la vida no logra ser sublimado por el arte, por eso la ficción se desliza hacia la realidad, diluyendo las fronteras entre una y otra. Las propias relaciones de los enunciados están marcadas por redes asimétricas de dominación y subordinación, lo que imposibilita el tránsito de las palabras; estas se quedan aisladas en un territorio marcado por un conjunto de códigos específicos, conocidos solamente entre los habitantes del lugar. En este sentido, en relación con el arte en la ciudad contemporánea, Nelson Brissac ha dicho que ella "solo puede aludir a lo que allí se nos escapa, a lo que allí no tiene lugar". ¿Sería, entonces, posible recorrer un camino que va desde la *gran ciudad* al dominio urbano del no-lugar? Este dominio son los espacios –no-lugares– de la ciudad contemporánea y que son dramatizados en los textos cuando revelan, por ejemplo, que la ciudad puede ser también un territorio de palabras incommunicables (aisladas) y que, en definitiva, cualquier espacio también puede ser ningún espacio. En ese sentido, es interesante la declaración de Ferréz en su prefacio "Terrorismo literario" para el libro *Literatura marginal*: "No somos más retratados, por el contrario, cambiamos de foco y nosotros mismos nos sacamos la foto" (9). El escritor festeja la publicación de su habla, su voz, lo que finalmente puede decir de sí mismo controlando el uso de su imagen y de su lenguaje, lo que lo hace afirmarse como sujeto del deseo y del lenguaje, y marcar un territorio.

Lo que está en juego son los lugares en tránsito y plurales, donde los discursos se alteran, siendo reconfigurada la identidad y los territorios de poder. La representación no es un campo pasivo, donde solo se registran las expresiones de los significados existentes. Los diferentes grupos sociales utilizan la representación para constituir sus identidades y las identidades de los otros. Por esta vez, el sentido de identidad se hace de una cadena discursiva de diferencias, lo cual hace concluir que identidad y diferencia son construidas a partir de la representación y del poder que le confiere su carácter activo y legítimo. Eso se hace evidente cuando los personajes pasan a usar la lógica del mercado liberal para delimitar su territorio de poder. Sin embargo, esta es una lógica que desconoce la idea de acción comunitaria o de individuo, el cual desaparece completamente por el mercado de la droga y es consumido por la guerra. Zé Miudo, de *Ciudad de Dios*, y Régis, de *Manual del odio*, encarnan la lógica del neoliberalismo, por lo tanto, lo que les interesa es la acumulación del capital a partir de la disputa por el mercado de drogas

y de armas: "la única certidumbre está en las armas", subtítulo de *Manual práctico del odio*.

En esos territorios el Estado no protege al individuo, sino a través de la policía, al mismo tiempo destituida de autoridad porque comparte con el tráfico los intereses del mercado. Así, cuando no hay relaciones sociales que garanticen el mínimo de identidad personal, se hace justicia con las propias manos, por medio de otra legalidad, constituida por los líderes que controlan el territorio. Por eso, en ambas novelas, los grupos sociales que viven en las favelas se muestran incapaces de cualquier reacción organizada contra el dominio impuesto por los líderes del tráfico, contra la violencia y la delincuencia, porque entre ellos no existen sentimientos de identidad y de comunidad que los unan. Además, se sienten alejados de la estructura jurídica y de poder del Estado, es decir, están exiliados de su condición de ciudadanos, no pueden transitar y quedan aislados en su territorio.

En la situación antes descrita, es evidente que el estado de guerra es apropiado para la legitimación de la excepcionalidad, instaurándose el proceso de disolución de la norma y revelando la "vida nuda" (Rella, *Confini* 91), que no es ni vida natural ni vida social. Este espacio político de excepción es alimentado por la soberanía, distinguiéndose de la idea liberal relacionada con los derechos del ciudadano, con el contrato social y con su libre arbitrio. En este territorio, la violencia soberana ejerce su voluntad cuando incluye con exclusividad la vida nuda en el Estado, abriéndose para el proceso de "lupificación del hombre" en que la máxima es: *Homo homini lupus* (Agamben, *Homo sacer* 113).

He aquí, que la figura del Estado es solamente reconocida cuando se evoca la palabra *delincuencia* y sus derivados, es así que los individuos marginados se acuerdan de la existencia de una ley que se aplica a la excepción *des-aplicándose*, retirándose de ella, de tal modo que la excepción es, de hecho, incluida a través de su misma exclusión por ser un acto de *ex-capere*, de tomar por la fuerza. "Estar fuera y, al mismo tiempo, pertenecer: tal es la estructura topológica del estado de excepción" (Agamben, *Estado de excepción* 57); una suerte de exilio, de aislamiento. Lo que caracteriza a la excepción, conforme Agamben, es que el objeto de exclusión no está desligado de la ley sino que la ley continúa en relación con él en la forma de la suspensión (56-7). Y ¿qué es una excepción sino una forma de exclusión? Así, el estado de excepción, que es también un estado de exilio, no es ni un derecho ni una pena, no está ni dentro ni fuera del orden jurídico, sino que constituye un umbral de indiferencia entre lo externo y lo interno, entre la exclusión y la inclusión. Dentro y fuera no se excluyen, sino conforman un estado indeterminado (39).

Esa ambigüedad es el atributo del individuo exiliado del estado de derecho (del Estado), pues su vida se conecta con la vida nuda del *Homo sacer*, ni ciudadano ni extranjero, lo que me hace recordar la frase pintada por el personaje Nego Duda en la pared de su casa, en una hermosa mañana de sábado: "Me voy a vengar, el hambre se ha vuelto odio y alguien tiene que llorar" (Ferréz 40). El muro social que todavía divide al país, alimenta la violencia, el rencor, el miedo, el dolor, y también la incomunicabilidad de la experiencia.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *Estado de exceção*. Trad. Iraci D. Poleti. São Paulo: Boi tempo, 2004.
- _____. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- Antelo, Raúl. "Los confines como reconfiguración de las fronteras". *Confines*. Buenos Aires: 17 dic. 2005.
- Augé, Marc. *Non luoghi: introduzione a uma antropologia della surmodernità*. Milano: Elèuthera, 1993.
- Bauman, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- Barthes, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Hortência dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2000.
- Candido, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- Deleuze, Gilles & Félix Guattari. *Mil platôs: capitalismos e esquizofrenia*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- _____. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Papirus, 1991.
- Fontes, Maria A. R. "Ficções do exílio: entre a voz e a letra. Os contos de Cintia Moscovitch e Livia Garcia-Roza". Helena Parente Cunha, coord. *Quem conta um conto: estudos sobre contistas brasileiras estreantes nos anos 90 e 2000*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2008. 211-50.
- Ferréz. *Manual práctico del odio*. Trad. Mario Merlino. Barcelona: El Aleph, 2006.
- _____. "Terrorismo literário". Ferréz, org. *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Agir, 2005. 9-14.
- Finazzi-Agrò, Ettore. *Em formação: a literatura brasileira e a 'configuração da origem'*. Roma: 2001. [Texto mimeo]
- Foucault, M. *Isso não é um cachimbo*. Trad. Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- _____. *A ordem do discurso*. Trad. de Laura Fraga de A. Sampaio. São Paulo: Loyola, 2001.
- Garcia-Roza, Livia. *Restou o cão e outros contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- Lins, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- Mignolo, Walter. *Histórias locais/ Projetos globais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- Rella, Franco. *Dall'esilio: la creazione artistica come testimonianza*. Milano: Feltrinelli, 2004.
- _____. *Confini: la visibilità del mondo e l'enigma dell' autorappresentazione*. Bologna: Pendragon, 1996.
- Ruffato, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Boitempo, 2001.
- _____. *O livro das impossibilidades*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- Süssekind, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- Zumthor, Paul. *A letra e a voz*. Trad. Jerusa Ferreira e Amalio Pinheiro. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. *Babele: dell'incompiutezza*. Bologna: Mulino, 1998.
- _____. *Escritura e nomadismo*. São Paulo: Ateliê, 2005.

