

Amanecer esmeralda.
Literatura marginal periférica de São Paulo¹

Bright at Sunrise.
Peripheral Marginal Literature of São Paulo

MARY LUZ ESTUPIÑÁN SERRANO

Pontificia Universidad Católica, Instituto de Ciencia de Literatura y Ciencias del Lenguaje (ILCL-PUCV),
Departamento de Literatura. Correo electrónico: maryluzestupinan1@gmail.com

Este ensayo tiene tres objetivos: primero, presentar la denominada “literatura marginal periférica” de São Paulo y el movimiento al que da lugar con el fin de dar cuenta de la disputa literaria que dicha modulación instala. Aquí es crucial el papel jugado por Ferréz. Segundo, explicitar una de las particularidades de esta escritura y que hemos designado como “apalabramiento periférico”. Y, finalmente, proponer que con estas producciones asistimos a una verificación de la democracia atribuida a la literatura en los términos propuestos por Jacques Rancière.

Palabras claves: movimiento de literatura marginal periférica, Ferréz, São Paulo, democracia.

This essay has three purposes: first, to present the so-called “peripheral marginal literature” of São Paulo and the movement it produces in order to point out the literary dispute that this modulation establishes. Here the role played by Ferréz is crucial. Second, to specify one of the peculiarities of this writing that we have designated as “the taking of the peripheral word”. And, finally, to propose that with these productions we attend to a verification of the democracy attributed to Literature in the terms proposed by Jacques Rancière.

Key words: Movement of marginal peripheral literature, Ferréz, São Paulo, post- democracy.

¹ El presente texto se enmarca dentro del proyecto postdoctoral Fondecyt N° 3150589: “Escrituras de la diferencia: “raza”, género y marginalidad en la literatura brasileña. Siglo XX e inicios del XXI”, a cargo de la autora.

*La revolución será silenciosa y determinada como leer un libro a la luz de las velas
en plena madrugada*

Ferréz, “Contestación (Acto III-2004)” (2016: 219)

*La democracia de la escritura es el régimen de la letra en libertad, que cada uno puede retomar
por su cuenta, ya sea para apropiarse de la vida del héroe o de la heroína de la novela, para
hacerse escritor uno mismo, o para participar de la discusión sobre los asuntos en común*
Jacques Rancière, *Política de la literatura* (2011)

1. TERRORISMO LITERARIO

“Literatura marginal” es ya una convención en la actual escena literaria brasileña. Su denominación surge con las ediciones especiales de la *Revista Caros Amigos*,² denominadas *Literatura Marginal: a cultura da periferia*, Acto I, II y III, publicadas durante los años 2001, 2002 y 2004, respectivamente, bajo la coordinación de Ferréz,³ nombre al que la etiqueta quedará indiscutiblemente asociado. Sabemos que fue gracias a la publicación de *Capão Pecado*, en el año 2000, que el autor recibe la invitación de Casa Amarela para escribir en su revista. Y es él quien da el punta pie inicial para promover y articular formas heterogéneas de escribir, y con ello visibilizar formas de hacer, de sentir y de saber protagonizadas por los pobladores de las periferias urbanas de São Paulo, principalmente.⁴

Ante una estructura de sentimiento que sabe de marginación, exclusión y estigmatización. Terrorismo. Ante un cuerpo gravado con sangre, azotes y prejuicios. Terrorismo. Ante una lengua que habla de genocidio, esclavitud y olvido. Terrorismo. Pero no el terrorismo al que nos ha acostumbrado el orden policial o la prensa. Cual Próspero que se apropia de la lengua del otro para maldecirlo, el terrorismo del que aquí hablamos no es otro que el de la letra.

² Revista de tiraje nacional, perteneciente a la Editora Casa Amarela. Para mayores detalles sobre la circulación de estos números especiales ver Peçanha (2009).

³ Seudónimo de Reginaldo Ferreira da Silva (Capão Redondo, São Paulo, 1975). Autor de *Capão Pecado* (2000), *Manual prático do ódio* (2003), *Deus foi almoçar* (2011) y *Os ricos também morrem* (2016). Dentro de su producción también está un libro de cuentos *Ninguém é inocente em São Paulo* (2006) y dos textos infantojuveniles: *Amanecer Esmeralda* (2005) y *O pote mágico* (2012). A excepción de la última novela y del último texto infantojuvenil, todos los demás han sido publicados por la editorial argentina Corregidor, en traducción de Lucía Tennina.

⁴ Si bien se reconoce que es la publicación de *Cidade de Deus* de Paulo Lins (1997) la que inaugura esta inflexión, es Ferréz quien sistematiza a un buen número de escritores bajo esta categoría. Para saber más sobre esta denominación, sus tensiones y divergencias ver los trabajos de Peçanha (2009, 2012); Tennina (2011, 2013, 2014, 2016); Tennina *et al.* (2015); Tonani do Patrocínio (2013) y Rosa (2011).

Terrorismo literario es el título del segundo manifiesto que acompaña la publicación de *Caros Amigos* en el año 2002⁵ y que presenta las marcas de una disputa: “La revista está hecha *para y por* personas que fueron dejadas al margen de la sociedad” (Ferréz 2016: 215. Énfasis agregado).⁶ Este “para y por” que hemos resaltado, más que confirmar la distancia entre un “ellos” (los del puente para allá) y un “nosotros” (los del puente para acá) y seguir de este modo afirmando la segregación, lo que hace es nombrar a ese segmento desconsiderado que entra en pugna con los modos restrictivos de administrar el orden de la escritura. Pero es el tono de guerra el que mejor expresa la afrenta: “Gran satisfacción en agredir a los enemigos nuevamente” (215). Violencia se responde con violencia pareciera afirmarse en un primer plano. Buena parte de la literatura marginal está articulada por las metáforas bélicas, o “palabraras”, en términos del mismo Ferréz. Sin embargo, esta actitud agresiva es una actitud característica del *hip hop* y que ahora ritma esta escritura.

Con todo, no resulta ocioso preguntarse ¿quién es el enemigo?, pues la respuesta está sugerida: todo aquel que les niegue su parte en la cultura, entendida como un modo de vida en común, pero cuyas formas han sido convencionalmente atribuidas a un segmento minoritario y excluyente. Veamos los términos de la contienda: “un día el pueblo iba a tener que valorizarse, entonces aquí estamos en las líneas de la cultura, llegando despacio, sin querer agredir a nadie, pero también sin querer aceptar desafueros ni contemporizando con la hipocresía ajena” (216). Ahora bien, ¿qué se entiende aquí por cultura? En principio, la cultura es asumida como sinónimo de productos culturales: literatura, arte, música, de guisa que disputar sus formas implica a su vez disputar su parte (su aporte) en ese modo de vida en común. Entonces, más que una definición de cultura, lo que se pone en juego es el deseo de tomar parte de un común llamado literatura, y por extensión, cultura, una cultura que sepa de desigualdades sociales.

Aclaremos que la disputa que nos interesa no es la disputa por los contenidos, sino la que interpela el reparto que determina bajo qué condiciones se participa en la cultura y sus formas. Las fórmulas que lo explicitan están dadas por la diferencia marcada en las expresiones “cultura *en* la periferia” y “cultura *de* la periferia” (Ferréz 2016: 215; 219), en las que la segunda preposición cifra un desplazamiento, el de una idea predefinida de cultura que, desde las oficinas de gobierno o de las Organizaciones No Gubernamentales (ONG) o, incluso, desde algunas agendas universitarias, reclama su presencia “*en* la periférica”, hacia una “cultura *de* la periferia”, que lo que busca es cuestionar y tensar precisamente esa idea. Cuando se afirma una “cultura *de* la periferia” lo que se reivindica no son formas culturales promovidas *por* pobres *para* pobres, sino su deseo de participar en la configuración de

⁵ Pero también del texto que abre el volumen *Literatura marginal. Talentos da escrita periférica*, que fue organizado por Ferréz en el año 2005 y que reúne algunos de los textos publicados en las ediciones de *Caros Amigos*. Esta segunda versión presenta algunas modificaciones con respecto a la anterior. Buena parte de los autores citados en este ensayo están reunidos en la antología realizada por Lucía Tennina, en sus versiones 2014 y 2016.

⁶ Las traducciones disponibles en español corresponden a Lucía Tennina (2016). Las citas tomadas del portugués son traducción propia.

un común. Y cultura no desde un punto de vista antropológico –al menos no la versión etnográfica que se centra en las prácticas cotidianas o en el folclor de la periferia–, sino desde el punto de vista de las *prácticas artísticas*, tal como las define Jacques Rancière: “maneras de hacer’ que intervienen en la distribución general de las maneras de hacer y en sus relaciones con maneras de ser y formas de visibilidad” (2009: 10). Aquí la literatura surge como una de las prácticas artísticas más relevantes. “Ya no es más la capoeira, ahora actuamos con la palabra, porque poco ha cambiado, sobre todo para nosotros” (Ferréz 2005: 9). La capoeira que, como la samba y el fútbol, fungió como espacio de legitimación y visibilidad de modos de hacer “populares”, ya no ocupa ese lugar incómodo que socaba los límites simbólicos y materiales. Ahora el arma empuñada es la letra y lo que pretenden con ello es modificar esos marcos que establecen quiénes pueden escribir y quiénes no. “Quién inventó la cosa no separó entre buena literatura/hecha con pluma de oro y mala literatura/escrita con carbón, la regla es solo una: mostrar las caras. No somos el retrato, por el contrario, cambiamos el foco y nos sacamos nosotros mismos la foto” (Ferréz 2005: 9). Y no necesariamente para proponer una literatura “alternativa”, sino para, insistimos, operar un desplazamiento de una Literatura administrada por las instituciones a una literatura de la que cualquiera pueda tomar parte, leyendo o escribiendo.

Si bien Ferréz es uno de los escritores a quien se atribuye la “paternidad” del nombre,⁷ esta literatura obviamente lo excede. Pues por esos mismos años, inicios del 2000, se empezaron a organizar lo que se dará en llamar *saraus*. Y es en torno a esta dinámica que las prácticas artísticas se van a diversificar y ampliar para dar lugar a un movimiento que, aunque proponga nuevas nominaciones para sus escrituras (literatura periférica, divergente, suburbana, *hip hop*, entre otras), terminará aunado gracias a la convergencia entre quienes promueven un lazo afectivo con la escritura y la lectura.

2. EL SARAU COMO AGÓRA DE LA PERIFERIA

El denominado *movimiento de literatura marginal periférica*⁸ está integrado por poetas, escritores y productores culturales que operan especialmente en la ciudad de São Paulo. Se habla de movimiento no tanto por la cantidad de “artistas”⁹ que lo integran, sino

⁷ Para ver las diversas opiniones de los escritores y las escritoras en torno a la figura de Ferréz, consultar Tennina *et al.* (2015).

⁸ Ante las disputas que surgieron por la denominación *marginal* y ante la pluralidad de las alternativas emergentes, Érica Peçanha do Nascimento (2012) propuso adjetivar doblemente esta literatura. Seguimos aquí su propuesta pues contornea el escenario y nos permite pasar de una fase descriptiva a una analítica.

⁹ El cuestionamiento de la idea de artista no es nuestro, sino de los propios escritores. Al respecto Sérgio Vaz aclara cuál es la noción de artista que les incomoda y cuál la que promueven, como queda explícito en el “Manifiesto de antropofagia periférica”:

“Contra el artista sordo mudo y la letra que no habla.

por la diversidad de actividades que articula, por las dimensiones que ha tomado y por el público involucrado en más de una década de accionar. Dentro de las actividades podemos destacar las intervenciones urbanas, como la denominada *postesia*¹⁰ y la *bicicloteca*; los espacios de reuniones comunitarias, como los *saraus* y talleres; la creación de sellos editoriales como Selo Povo y Edições Toró; la producción de eventos culturales como ferias de libros; y el activismo virtual, con la creación de blogs, producción de videos y la participación en programas de radio y de televisión. Pero en esta pluralidad hay un elemento bisagra: el *sarau*, instancia que puede definirse como encuentro nocturno en diferentes barrios periféricos de São Paulo y en el que se habilita un espacio con micrófono para que los asistentes lean o declamen sus propias producciones o las de otros. Aquí poeta es sinónimo de participante, pues el micrófono es habilitado para que cualquiera disponga de él.¹¹

Un aspecto no menor es que tales encuentros tienen lugar en bares. Al respecto, el organizador de uno de los primeros *saraus*, Sarau da Cooperifa, en entrevista con Lucía Tennina, afirma que es el bar el espacio que el Estado reserva para ellos, pues en la periferia

[...] no hay museos, no hay teatros, no hay cines, no hay lugares para reunirse. El bar es nuestro centro cultural, donde las personas se reúnen para discutir los problemas del barrio, donde se reúnen después del trabajo, después de jugar a la pelota, para festejar cumpleaños, para escuchar y tocar samba; entonces el bar es nuestra ágora, nuestra asamblea y nuestro teatro. El bar es todo lo que el Estado nos dejó, entonces, nosotros lo ocupamos. El bar es todo lo que tenemos, y es eso lo que vamos a transformar (Tennina 2013:12).

Estos encuentros son modos de ocupar e intervenir el espacio del que disponen y cuando éste es obstaculizado, se acude a estrategias itinerantes para mantener la dinámica de los encuentros. Lo crucial no es tanto el bar como la práctica que este alberga.

Como queda explícito en las palabras de Sérgio Vaz, los *saraus* han sido fundamentales para la conformación y consolidación del movimiento. Desde sus primeras realizaciones, a inicios del año 2000, estos no paran de multiplicarse por las zonas suburbanas de São Paulo e incluso han tenido repercusiones en otras ciudades. Es un espacio en el que la música, la declamación y la performance, más que modos de entretención, son modos de

Es necesario sacar del arte un nuevo tipo de artista: el artista-ciudadano. Aquel que con su arte no revoluciona el mundo, pero que tampoco contemporiza con la mediocridad que imbeciliza a un pueblo desprovisto de oportunidades. Un artista al servicio de la comunidad, del país. Que, armado de la verdad, por sí mismo ejercita la revolución” (Vaz, 2015: 223).

¹⁰ Literalmente, *postes con poesía*. Fue una iniciativa de Binho Padial, quien también organiza el Sarau do Binho, que consistió en intervenir las superficies de la publicidad que las campañas políticas instalaban en los postes de las periferias. De este modo, en las inscripciones de los postes, hay una constante referencia a él.

¹¹ Para mayores detalles, antecedentes y modos de organización ver Peçanha (2009, 2012); Tennina (2013, 2014, 2015, 2016); Salom (2014).

autoafirmación y, sobre todo, de intervención en el sentido que permiten un acercamiento a un orden literario que, por diversos motivos, les ha sido restringido o negado. En otras palabras, el *sarau* es una suerte de taller literario en el que por medio de un ejercicio lúdico y abierto se busca disponer la literatura para quienes hasta entonces no leían y menos aún escribían literatura.

En cuanto a la especificidad de la “literatura marginal periférica”, esta radica en que apelan a categorías, formas, y prácticas asociadas convencionalmente a la literatura. Esto es, apelan a los géneros literarios conocidos (poesía, cuento, novela), y apuestan por modos de visibilidad y circulación a ellos asociados (editoras, libros, revistas), solo que estos contienen una marca particular: son editoras autogestionadas, la circulación es por mano y los circuitos se crean entre *saraus*. Pero también porque inventan una tradición literaria en torno a un conjunto de nombres asumidos como marginales, ya sea por la temática, ya sea por el lugar de enunciación: Plinio Marcos, João Antonio, Solano Trindade, Carolina María de Jesús. En este sentido, la llamada literatura de cordel es una de las formas que reconocen como antecedente y ello tiene que ver con la fuerte presencia nordestina en las periferias paulistanas.

En cuanto a las prácticas literarias que se despliegan en los *saraus*, se trabaja, en ocasiones, sobre lo ya escrito, ante todo en poesía y música, pero, tal como ya ha sido mencionado, el foco son las producciones de los escritores y poetas que allí se forman. Estas combinan otros formatos como afiches callejeros, grafitis y la música *rap*. Tal como puede ser observado en la antología *Brasil Periférica* (Tennina, ed. 2016), la poesía, otras veces, funciona como versificación humorística, como en *Luna* de Giovanni Baffo: “En la casa de los niños de la calle / El último en dormirse / Apaga la luna” (208). O, incluso, como versificación de noticias, como en el siguiente fragmento: “Encontrado muerto José da Silva Brasileiro / en su residencia debajo de la autopista / en la calle 13 de marzo, esquina con Brigadero / Una causa la policía abrió / y en el peritaje se verificó / un vacío en el vientre: / homicidio, sospechas de hambre” (201).

Como puede apreciarse aquí se apela a una noción convencional de literatura. Valga recordar que la literatura en su versión europea es entendida como una “práctica definida del arte de escribir” (Rancière 15) que, si asumimos su genealogía francesa, tiene poco más de doscientos años, y cuya especificidad histórica “no depende de un estado o de un uso específico del lenguaje”, esa *literariedad* adjudicada por los estructuralistas, ni de la mayor o menor autonomía de la representación, como se entendió desde el paradigma modernista, sino que “depende de un nuevo balance de sus poderes, de una nueva forma por la que ésta actúa dando a ver y a escuchar” (20). Aquí la literatura es invocada y teatralizada “en tanto arte de escribir” y en tanto “régimen de visibilidad” de los cuerpos y de las voces, pues mientras buscan apropiarse de la letra, realizan lecturas colectivas y recitales acompañadas con expresiones musicales, corporales y con intervenciones visuales.

En lo que se refiere a la idea de *marginal*, que, como ya vimos, fue promovida por Ferréz, esta poco tiene que ver con la noción que algunos cineastas, artistas y poetas pusieron en circulación en tiempos de la dictadura brasileña. Dicha noción tenía que ver más con

los problemas que aquejaban a la clase media de las grandes ciudades (Río de Janeiro, São Paulo) y menos con la miseria y la exclusión social. En aquella acepción había un propósito de constituir una *contracultura*, como bien afirma Heloísa Buarque de Hollanda. Este grupo se caracterizó por la producción artesanal de libros, la producción de películas de bajo costo y por una clara posición en contra de los sistemas establecidos en la época, para lo cual el humor y la bohemia fueron sus mejores recursos. Y, sobre todo, su marginalidad era estratégica o, como afirman algunos críticos, “por opción ideológica y literaria” (Buarque de Hollanda 2016: 258).

A inicios del año 2000, su invocación es diferente, tiene que ver más bien con la definición que se le da al término en las mismas periferias, pues allí marginal es asociado a un calificativo negativo, es prácticamente sinónimo de delincuente. De modo que lo que aquí se busca es revertir el estereotipo, similar a como lo hicieron los afronorteamericanos de los años 60 y 70 con su “Black is beautiful”. “Povo lindo, povo inteligente” [“Pueblo lindo, pueblo inteligente”], reza una de las consignas del Sarau da Cooperifa y apuesta justamente por la inversión de una representación negativa. En definitiva, lo que se afirma con *marginal* es que en la periferia se escribe. Volvamos a las palabras de Ferréz:

La idea de *marginal* tiene que ver con nosotros, con el tipo que trabaja y que escribe. Tiene que ver con eso: la literatura de la gente que está al margen de la sociedad, y que hace un texto diferente, con un lenguaje propio y con otra circulación, no con una editorial grande, sino con una pequeña, y mientras va diciendo sus poesías en cualquier barsucho, en cualquier lugar pequeño, y no el la Casa das Rosas (2016: 254).

Como bien ha indicado recientemente Frederico Coelho (2017), en Brasil el vocablo marginal todavía está activo en la escena cultural, de manera general, y en el medio literario, de manera en particular, manifestando un desdoblamiento más:

Libre ya de sus marcas ‘contraculturales’, se desplazó del adjetivo o de la representación de la marginalidad urbana para aportar al ámbito de la producción letrada y su relación vivencial con espacios denominados de periferia en las grandes ciudades del país. Los ‘escritores marginales’ del siglo XXI son representantes directos de las experiencias al margen (358).

Dicho de otro modo, los “escritores marginales” son narradores en primera persona. Es lo que podemos denominar *apalabramiento*, pero no por sustracción, esto es, no porque se resten de las formas literarias conocidas, sino todo lo contrario, porque las toman para sí y en este gesto las tensionan. “Son escritores conectados con la cultura letrada muchas veces por la música –el rap y el funk– y con acciones de la sociedad civil que se comprometieron con la literatura y con la poesía como espacios productivos de sociabilidad de las juventudes periféricas del país” (358).

Algo similar ocurre con *periférica*, cuya noción básica está asociada a la segregación urbana. Es periférica entonces por la referencia al territorio estigmatizado, pero también por los temas a él vinculados: desigualdad social, racismo, violencia policial, entre otros. En este punto, un elemento en común es esa pretensión de suspender, a través del orden poético, las asociaciones estereotipadas atribuidas por el orden social, insistiendo en la afirmación de la negritud y de los símbolos asociados a la presencia nordestina.

3. ¡SEA MARGINAL, SEA ESCRITOR!

Como ya hemos señalado con la literatura marginal periférica asistimos a un desdoblamiento de la idea de marginal. Sin embargo, este tercer movimiento no desconoce el uso anterior de marginal y en los guiños que a él hace –como también en los intentos de diferenciarse–, se evidencia lo que hemos venido refiriendo como la instalación de una pugna por tomar parte de un común que responde la mayoría de las veces al significativo literatura, y, en otras, al del arte.

En los ya mencionados manifiestos que acompañan la compilación de la revista *Caros Amigos*, ese juego es explícito por parte de Ferréz:

Tampoco vamos a olvidarnos de que en São Paulo, en el gueto Boca do Lixo, y en Río de Janeiro, en los despojos de la generación Paissandu y del elitismo etílico de Ipanema, se hacía un cierto cine marginal, en la periferia de los grupos de vanguardia del *cinema novo*. De ese tiempo también es el manifiesto “Sea marginal, sea héroe” de Helio Oiticica (2016: 216).

Estas referencias a la obra de Helio Oiticica, “Seja marginal, seja herói” –que en 1968 realiza en honor a Cara de Cavalo, un marginal abatido en 1964 por haber matado a un policía, y que le valió la acusación de hacer apología al crimen–, y al grupo de cineastas independientes que entre los años 60 y 70 operó en Boca do Lixo, no hacen sino explicitar que más que estar en contra del arte, lo que quieren es formar parte de él.

Sin embargo, este guiño no es realizado por todas las figuras visibles del movimiento.¹² Allan da Rosa, por ejemplo, se distancia de esta acepción de marginal: “El significado que le damos no es el mismo que le da la elite, que la relaciona con la literatura marginal de los años 70, no se trata de un margen alternativo, no se trata de artistas marginales en relación con el sistema de museos, etc., tiene otro significado” (2016: 255). Y continúa, “Se trata de ser marginal en la calle” (255). Aquí vemos que las antinomias que Rosa coloca son elite *versus* calle, margen alternativo reconocido *versus* margen excluido y ello tiene que ver con el contenido que se le da a cada nominación marginal, pero estas antinomias no necesariamente hablan del objeto en disputa, y sí de las fuerzas que lo disputan.

¹² Visibles en tanto participan y lideran más de un espacio dentro de este movimiento.

Los vaivenes, las contradicciones también dan cuenta de las diferencias internas, pues el énfasis depende del lugar que cada quien ocupe dentro de la misma periferia. Pero en lo que sí coinciden es en la disputa por la letra que los escritores de este movimiento colocan y con la cual producen una alteración de los marcos establecidos que podría resumirse en la siguiente declaración: ¡Sea marginal, sea escritor! Este desafío tiene que ver con poner a disposición de cualquiera una técnica para dar forma a la materia de la cual disponen: el archivo cotidiano. Ello significa que la fuente que alimenta sus ficciones son tramas, personajes, lugares y ocupaciones identificables en el día a día de las periferias paulistanas.

En lo que respecta a Ferréz, él no solo comparte con Oiticica la cita al manifiesto “Sea marginal, sea héroe”, comparte también una fascinación por el crimen. Así queda manifiesto en *Manual práctico del odio* y en “Pensamientos de un Choro”, cuento publicado en *Folha de São Paulo*, el 8 de octubre de 2007 y compilado en *Brasil Periférica*:

Si el asalto no salía bien, tal vez una silla de ruedas, la cárcel o el cajón, no tendría forma de recurrir al seguro ni tendría una segunda oportunidad. El choro decidió actuar. Pasó, pasó, intimidó y se lo llevó.

Al fin de cuentas todos salieron ganando, el asaltado se quedó con lo más valioso que tenía, que era su vida, y el choro se quedó con el reloj.

No veo motivos para reclamos, al fin y al cabo, en un mundo indefendible, hasta el rollo fue justo para ambas partes” (2016: 68-9).

Este cuento también le valió a Ferréz un juicio por hacer “apología al crimen”.

4. LITERATURA & LITERATURA

Como bien se puede advertir hasta aquí, lo que asistimos es a un desplazamiento en las formas de entender y significar la escritura que parte desde una apropiación de la literatura y sus formas, en su versión convencional, y se mueve hacia la producción que denominan marginal periférica, y ello en virtud del archivo cotidiano sobre el que gravitan sus creaciones. La escritura, la poesía, la música y el performance son “maneras de hacer” que buscan en primer lugar suspender la codificación de periferias de São Paulo como lugares reducidos al crimen, al tráfico de drogas y la miseria. En segundo lugar, buscan visibilizar modos de hacer que dan a ver la periferia y a sus pobladores como agentes de palabra.

Si bien dentro del movimiento hay quienes levantan reivindicaciones identitarias sustentadas en la idea de “ser y escribir desde, sobre y para la periferia” o “literatura del gueto para el gueto” (Ferréz 2016: 217), tampoco buscan establecer un cerco –pese a que se use la palabra gueto–, pues también hay quienes han ingresado a la universidad con el fin de realizar incluso estudios de postgrado. El propósito fundamental del movimiento es acercar la lectura y la escritura literaria a los pobladores. Así lo ha expresado Ferréz en algunas ocasiones en relación a Flaubert, Kafka, Dostoievski y Hesse. Otros escritores lo

manifiestan en sus epígrafes tomados de autores que responderían a la denominación clásica de “literatura universal”. Es el caso de Caco Pontes quien abre *Sociedade Vertical*, publicada en 2014, con un epígrafe de Rimbaud: “El poeta se hace vidente por un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos”.

Ese objetivo también queda bien explícito en el siguiente fragmento del poema *Cuidado con los poetas*, de Rodrigo Moreira Campos:

Desconfíe de los poetas y de las poetisas,
esas personas juegan con las palabras,
te envuelven, te seducen,
y atacan astutamente, sin que lo percibas.

Es casi imposible huir de sus rimas,
y ellos son osados,
hay algunos que escriben versos en placas y las atan a los postes.
No se engañe, basta con espiarlos que en seguida...
¡Estará con un libro de Clarice Lispector bajo el brazo! (2016: 148).

Lima Barreto, Guimarães Rosa, José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Jorge Amado, Carlos Drummond de Andrade son otros de los nombres que se invocan o que son leídos. Es decir, son los nombres que cierta crítica cobijaría bajo el nombre de canon brasileño, pero que aquí son asumidos de otra manera. O sea, lo que se opera es un desplazamiento de la Literatura con mayúscula a la literatura en minúscula y lo que ello indica es la destrucción de un marco que establecía sus límites, un marco que responde, cándidamente, al nombre de sistema literario brasileño. La literatura así como la cultura son producto de la compartimentación de una lengua común, la segmentación y apropiación de sus formas responde al orden del privilegio.

Con lo expuesto hasta aquí bien podemos afirmar que la literatura en su doble atribución (“marginal periférica”) es una operación. Nadie creería en verdad que esta literatura se produce solo *por y para* un segmento de la sociedad, aunque ellos así lo manifiesten. Como bien lo afirmó Raymond Williams en *Cultura y sociedad* (2001) en relación a la mal llamada “cultura de clase obrera”, la cultura no se remite únicamente a los escritos y manifestaciones artísticas agrupados bajo una etiqueta, “proletaria” en aquel caso, “marginal periférica” en el nuestro. Por supuesto, “es necesario conocer esta[s] obra[s], pero hay que verla[s] como valioso[s] elemento[s] disidente[s] más que como una cultura” (262), pues estos elementos contribuyen a redefinir una tradición compartida. “Los hombres que comparten una lengua común comparten la herencia de una tradición intelectual y literaria que se reevalúa necesaria y constantemente con cada cambio de la experiencia” (263). De modo que en el gesto de las autoras y autores de autodenominarse marginales o periféricos lo que se instala es una disputa por una revalorización de la literatura y de la tradición literaria heredada y que no tiene dueño. Y las oposiciones artificiosas (cultura popular versus cultura

burguesa, alta cultura versus baja cultura), solo pueden ser vistas como operaciones que dan lugar a tal revalorización, no pueden ser asumidas como mera expresión de la segmentación social. Para decirlo con Williams y Rancière, en ningún caso debe confundirse una cultura con los mecanismos y formas con que un grupo minoritario mantiene un reparto de lo sensible.¹³

Por último, queremos mencionar un aspecto más que la literatura marginal periférica coloca. Se trata del tema de las temporalidades de las prácticas literarias, temporalidades que están signadas por la desigualdad que constituye a nuestras sociedades latinoamericanas. Por temporalidades de las prácticas literarias, nos referimos no solo a la diferencia entre el tiempo de la producción y el tiempo de la crítica, sino entre el tiempo de las dinámicas académicas y el tiempo de la creación, pues advertimos, en este sentido, por lo menos dos temporalidades en juego. La primera es la de la academia, que viene anunciando la crisis de las formas convencionales de entender las prácticas literarias. La segunda es la de las formas estéticas autodenominadas, en este caso, marginales periféricas, que manejan otro ritmo, otras exigencias y otros propósitos.¹⁴

El desafío está justamente no en afirmar esa separación entre ellos (allá) y nosotros (acá). El desafío está puesto en el modo de leer. No en aquella simple celebración de “lo popular” –una tendencia de un cierto paternalismo que sigue operando tras el ropaje de “lo políticamente correcto”, pero tampoco en la desconsideración fácil que lleva a ese lugar sin salida al que conducen las discusiones sobre si lo que hacen es o no es literatura. El desafío está en cómo hacer dialogar esas temporalidades, sin reproducir las desigualdades que las cruzan. Es, para decirlo con Rancière, asumir la igualdad de las inteligencias y ello se da en la lectura como también en la escritura.

Es por tal razón que afirmamos que lo que aquí se verifica es la potencia democrática de la literatura, tal como la entiende el filósofo francés en el trecho que hace las veces de epígrafe: “La democracia de la escritura es el régimen de la letra en libertad, que cada uno puede retomar por su cuenta, ya sea para apropiarse de la vida del héroe o de la heroína de la novela, para hacerse escritor uno mismo, o para participar de la discusión sobre los asuntos en común” (Rancière 2011: 29). Esta democracia no necesita del reconocimiento de ninguna agenda ni de ninguna institución, solo acontece.

¹³ Por reparto de lo sensible Jacques Rancière refiere a “ese sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hacen visible la existencia de un común y los recortes que allí definen los lugares y las partes respectivas. Un reparto de lo sensible fija entonces, al mismo tiempo, un común repartido y partes exclusivas. Esta repartición de partes y de lugares se funda en un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determina la manera misma en que un común se ofrece a la participación y donde los unos y los otros tienen parte en este reparto” (2009: 9).

¹⁴ Bien lo indica Raquel Almeida, una de las organizadoras del Sarau Elo da Corrente, en relación al tema de la negritud: “[...] la cuestión de la tonalidad de piel, ellos dicen que ya pasó, pero no es así, eso puede ser para la academia donde puede estar bien formulado lo que es ser negro y lo que es ser blanco en Brasil, pero aquí en la periferia no ocurre lo mismo” (Tennina *et al.* 2015: 173).

Es necesario en este punto aclarar que el principio de la democracia en literatura “no es la nivelación –real o presunta– de las condiciones sociales. No es una condición social, sino una ruptura simbólica: la ruptura de un orden determinado de relaciones entre los cuerpos y las palabras, entre las maneras de hablar, las maneras de hacer y las maneras de ser” (Rancière 2011: 27). De manera que la igualdad no es si no la lengua de la democracia.

El fragmento de tiempo que posibilita este gesto democrático, no son las noches de los proletarios, como en el siglo XIX. El destello de tiempo que hace posible lo imposible en las periferias de São Paulo son los amaneceres, como bien lo indica Ferréz en el primer epígrafe de este ensayo: “La revolución será silenciosa y determinada como leer un libro a la luz de las velas en plena madrugada” (Tennina 2016: 219). Esta toma de palabra y esta comunidad de lectores no hacen sino interrumpir un reparto que destina a los pobres a su mera reproducción.

5. CONSIDERACIONES FINALES

Para terminar, quisiéramos ensayar una respuesta a la siguiente pregunta: ¿Dónde radica la particularidad de esta temporalidad en la que emerge la literatura marginal periférica?

En “La literatura marginal periférica y el silencio de la crítica”, un artículo reciente de Julio Souto Salom (2014), el autor traza la genealogía del término marginal y para ello revisa la categorización aportada por Sérgio Gonzaga en 1981 sobre la literatura marginal de los años 70. Gonzaga establece tres categorías: *marginales de la edición*, *marginales del lenguaje* y *marginales que representan el habla de los excluidos*. Ante ello, Salom se sorprende de que Gonzaga sea incapaz de reconocer a Carolina María de Jesús, autora de *Quarto de despejo* (1960), como una escritora marginal que establecería una cuarta categoría. La pregunta que aquí surge es por qué eso no era aún posible en el Brasil de los años 80 y sí en el Brasil de los 2000.

Creo que lo que permite una escena como la de los 2000 en Brasil y en Hispanoamérica tiene que ver con otro orden de transformaciones. Mencionaré, a manera de hipótesis, los cuatro aspectos que a mi juicio han sido cruciales para la literatura marginal.

El primero es ampliamente reconocido por la crítica y por los escritores y escritoras que integran el movimiento marginal periférico. Hablamos de otro movimiento, el movimiento *hip hop* que adquiere visibilidad en las periferias de las ciudades brasileñas en la década del 90. Tal como afirma Sérgio Vaz, después del *hip hop* vino la literatura, primero fue “el choque cultural del *hip hop* que es actitud, fuerza”, después la literatura entregó el choque cultural que faltaba, entregó “un acto más político: ella entregó conocimiento” (Tennina *et al.* 2015: 288). Fue el *hip hop* el que primero empezó a trabajar la autoafirmación de los pobladores, en especial de los jóvenes y les ofrece el trabajo con la palabra cantada. Dicho de otro modo, es el trabajo realizado por los mismos jóvenes en las comunidades, a partir de la música, el que luego se extiende hacia otros registros y soportes culturales. El segundo

aspecto lo explicita Heloisa Buarque de Hollanda y tiene que ver con el lugar central que gana la violencia y la inseguridad entre fines de los años ochenta e inicios de los noventa en el imaginario urbano. Esta violencia genera un movimiento doble; por una lado, tenemos la intensificación de la violencia acaecida en las periferias urbanas —ejercida muchas veces por el poder policial—, violencia que interpela a la clase media, con lo cual cobraron mayor importancia las investigaciones sociológicas y antropológicas de la violencia en las favelas de Río y São Paulo, como la de Alba Zaluar (1986-1993), en la que participó Paulo Lins. Y, por otro, el aumento de la violencia en los barrios acomodados de las grandes ciudades brasileñas comienza a ser atribuido “a los guetos del otro lado de la ciudad”.¹⁵ Es en este escenario que se presenta *Ciudad de Dios* (1997), allanando el camino para las publicaciones de Ferréz y la literatura marginal.

El tercer aspecto dice relación con el ambiente académico en que las investigaciones sociológicas y antropológicas sobre la violencia tienen lugar. Este ambiente académico estaba siendo atravesado por un cambio epistemológico que posibilitó una recepción distinta de estos trabajos. Esta transformación es operada por los estudios culturales, los estudios subalternos y los estudios postcoloniales. Los primeros abrieron espacios de legitimación de las prácticas culturales “populares”, replantearon la ficción que sostenía la diferencia entre alta y baja cultura, pero sobre todo explicitaron las relaciones entre poder y cultura. Los segundos permitieron cuestionar la economía de la representación y viabilizar otros lugares de enunciación (de este paraguas emerge el testimonio hispanoamericano). En este sentido, se da visibilidad a prácticas y reivindicaciones que llevaban tiempo operando, como es el caso del movimiento negro. Y los terceros hacen explícita esas matrices coloniales que aún nos constituyen y que fueron cruciales para la estructuración social de nuestras sociedades.

Por último, como cuarto aspecto, tenemos transformaciones del orden político que crearon condiciones favorables para promover la cultura como un derecho. Recuérdese que fue en la ciudad São Paulo donde se crea la primera Secretaría Municipal de Cultura del Partido de los Trabajadores en el año 1989 y fue dentro de este marco que se intenta definir una política cultural orientada hacia el desarrollo de la ciudadanía cultural, desde donde se entenderá “la cultura como un derecho de los ciudadanos y como trabajo de creación” (Chauí 2013: 79). El diseño de esta política cultural tendrá como uno de los propósitos expresos: “desmontar la separación geográfica que opera en San Pablo como estigma social y cultural, la división entre el centro y la periferia”. Y continúa:

Desmontar esta división será el punto de partida para tratar de desarmar el estigma sociocultural que acarrea, para integrarla a una visión cosmopolita de la ciudad para hacerla intervenir activamente en el proceso de transformación de la cultura política de la ciudad, promoviendo el encuentro de lo que se hace en el centro con

¹⁵ Para saber más sobre los episodios que desde fines de los años 80 colocarán la violencia en primer plano, ver Buarque de Hollanda (2011) y Camillo Penna (2013). Dentro de los registros literarios de estos episodios violentos tenemos *Cidade partida*, de Zuenir Ventura (1994) y *Estação Carandiru* de Drauzio Varella (1999).

lo que se hace en la periferia, mezclando el campo de la experimentación cultural y el de la resistencia que caracteriza, en lo fundamental, a la cultura popular (84).

Si bien fue una política que halló muchos obstáculos en su puesta en práctica, logró, en sus cuatro años de promoción (1989-1992), instalar la idea de la cultura como un derecho, en especial, lo que respecta al derecho a la producción cultural y al derecho a la participación. Una concepción que será minada en los gobiernos subsiguientes, pero se retomará en los gobiernos del Partido de los trabajadores de los 2000. Es ampliamente conocido que durante los tres gobiernos del PT (Luiz Inácio Lula da Silva 2003-2006 y 2007-2011 y Dilma Rousseff 2012-2016) se promovieron no solo políticas culturales sino también sociales que contribuyeron a la expansión de la producción cultural en las periferias brasileñas a través de programas con fondos concursables (para proyectos creativos y comunitarios) y creación de bibliotecas públicas.

En estos dos gobiernos también se amplió la red de universidades públicas federales (programa REUNI) y se crearon programas para promover el acceso educativo (becas de estudio universitario) para jóvenes de familias de bajos ingresos (PROUNI), y los programas de cuotas universitarias para estudiantes negros y para aquellos provenientes de las escuelas públicas de enseñanza secundaria (ENEM). Ello no transformó solo la composición de clase social de las universidades, sino que permitió que ahora los jóvenes de las periferias asuman la universidad como posibilidad. Todo lo anterior ha redundado en un agenciamiento de las periferias urbanas.

Es este el contexto en el que se levanta la literatura marginal periférica y que permite una visibilidad que otras prácticas escriturales no tuvieron en su tiempo. Este es el palco desde donde podemos exigir la inscripción de nombres antes impensados como el de Carolina María de Jesús y que, en últimas, ayuda a que estas voces se diseminen cada vez con más fuerza.

OBRAS CITADAS

- Buarque de Hollanda, Heloísa. 2016. "Marginales & Marginales". En Lucía Tennina, Ed., *Brasil Periférica*. Santiago: Cuarto Propio. 247-250.
- _____. 2011. "La literatura más allá de la marginalidad". En Lucía Tennina, Trad. y Ed., *Manual Práctico del Odio*. Buenos Aires: Corregidor. 277-288.
- Coelho, Frederico. "Contracultura no Brasil—Infraturas". *Romance Notes* 57, 3: 347-359.
- Chauí, Marilena. 2013. *Ciudadanía cultural. El derecho a la cultura*. Caseros: RGC libros.
- Ferréz. 2016. "Pensamiento de un choro". En Lucía Tennina, Ed., *Brasil periférica. Literatura marginal de São Paulo*. Santiago: Cuarto Propio. Pp. 65-69.
- Ferréz, org. 2005. *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica*. São Paulo: Ed. Agir.
- Peçanha do Nascimento, Erica. 2012. *É tudo nosso! Produção cultural na periferia paulistana*. Tesis doctoral en antropología. Universidad de São Paulo.

- _____. 2009. *Vozes marginais na literatura*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- Penna, João Camillo. 2013. *Escritos da sobrevivência*. Rio de Janeiro: 7Letras.
- Pontes, Caco. *Sociedade vertical*. São Paulo: Edições maloqueristas, 2014.
- Rancière, Jacques. 2011. *Política de la literatura*. Trad. Marcelo G. Burello, Lucía Vogelfang y J.L. Caputo. Buenos Aires: libros del Zorzal.
- _____. 2009. *El reparto de lo sensible*. Santiago: LOM.
- Rosa, Allan da. 2011. “Algunas consideraciones con miras a una lectura más reflexiva de Manual práctico del odio, más allá de la mera relamida o del fácil escupitajo”. En *Manual práctico del odio*. Buenos Aires: Corregidor. 301-311.
- Salom, Julio Souto. 2014. “La literatura marginal periférica y el silencio de la crítica”. *Revista chilena de literatura* 88: 235-262.
- Tennina, Lucía y Simone Silva. 2011. “‘Literatura Marginal’ de las regiones suburbanas de la Ciudad de San Pablo: el nomadismo de la voz”. *Ipotesi* 15: 13-29.
- Tennina, Lucía. 2013. “Saraus das periferias de São Paulo: poesia entre tragos, silêncios e aplausos”. *Estudios de literatura brasileira contemporânea, Brasília* 42: 11-28.
- Tennina, Lucía, ed. 2014. *Saraus, Movimento / Literatura / Periférica / São Paulo*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- _____. 2016. *Brasil periférica. Literatura marginal de São Paulo*. Santiago: Cuarto Propio.
- Tennina, Lucía et al. 2015. *Polifonías marginales*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- Tonani do Patrocínio, Paulo Roberto. 2012. “A volta da realidade das margens”. *Estudos de literatura brasileira contemporânea* 39: 57-75.
- _____. 2013. *Escritos à margem: a presença de autores de periferias na cena literária brasileira*. Rio de Janeiro: 7Letras/Faperj.
- Williams, Raymond. 2001. *Cultura y sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión.

