



*Posar como marginal*¹

por Marissel Hernández Romero

RESUMEN: Este trabajo propone que el escritor brasileño Ferréz y sus personajes sean vistos como *poseur*. Para reflexionar sobre la pose del marginal este trabajo usa como base teórica la propuesta de Sylvia Molloy en su libro *Poses de fin de siglo*, donde Molloy, entre otras cosas, argumenta que los autores usan los cuerpos para representar declaraciones culturales y testimonios. El análisis principal de este trabajo será basado en las primeras dos novelas de Ferréz, *Capão Pecado* (2002) y *Manual Prático do Ódio* (2003). Asimismo, planteamos que posar es una táctica mucho más adecuada como proyecto para negociar, reclamar y articular una identidad individual o colectiva por aquellos que son marginados. Este trabajo examina las poses para comprender mejor el mundo del marginal. En el trabajo se mostrará cómo los personajes de la Literatura Marginal de Ferréz conversan en mayor parte mediante su apariencia, vestimenta, gesticulaciones. El cuerpo del marginal se entenderá como una manifestación visible del autogobierno.

PALABRAS CLAVE: posar; literatura marginal; Ferréz; marginalidad; marginal.

ABSTRACT: This work proposes that the Brazilian writer Ferréz and his characters should be seen as *poseur*. To reflect on the pose of the marginal, this work uses the proposal of Sylvia Molloy in her book *Poses de fin de siglo*, where Molloy, among other things, argues that the authors use the bodies to represent cultural statements and testimonies. The main analysis of this work will be based on the first two novels by Ferréz, *Capão Pecado* (2002) and *Manual Prático do Ódio* (2003). Likewise, this work proposes that posing is a

¹ Este artículo está basado en mi disertación "(Sub)versions of Banditry. Ferréz's Reappropriation and Redefinition of the Marginal Identity" (2016) y en la traducción de uno de los capítulos realizada por Teresa Córdova Rodríguez. La mayoría de las traducciones de las citas fueron hechas por la traductora o por mí.



much more appropriate tactic as a project to negotiate, claim and articulate an individual or collective identity for those who are marginalized. This work examines the poses to better understand the marginal's world. In the work it will be shown how the characters of the *Literatura Marginal* of Ferréz talk mostly through their appearance, dress, gestures. The body of the marginal will be understood as a visible manifestation of self-government.

KEY WORDS: stike a pose; marginal literature; Ferréz; marginality; marginal.

En una entrevista el escritor brasileño Ferréz declara que tomó el término peyorativo *marginal* y lo transformó en un símbolo positivo de poder: “[...] eu semper fui chamado de marginal pela polícia y quis fazer como o pessoal do hip hop que se apropriou de termos que ninguém queria usar [...] quis me autodenominar marginal”² (Ferréz, *Entrevista*). Al elegir el término *marginal*, Ferréz no solo advierte al consumidor cultural sobre su posición social, sino que también, por la historia del término en el imaginario brasileño, explica cómo es percibido en la sociedad. El *marginal* brasileño, además de significar estar lejos del centro, pertenece a la misma familia semántica en portugués de *bandido*, criminal. En Brasil, el uso de manera intercambiable de ambos términos, arraigado desde el origen del Estado brasileño, se fundamenta en los pensamientos positivista y evolucionista del siglo XIX.³ Desde entonces los modelos explicativos de la sociedad y el Estado brasileño han construido una identidad criminal y manifestación de sospecha sobre la imagen del hombre negro y pobre como la “clase peligrosa”.⁴ De esta manera, reconocerse como *marginal* significa reconocerse a sí mismo como hombre⁵ negro, joven y pobre que a su vez es hostigado por el Estado; es reconocerse un *bandido*.⁶

² “Siempre me han llamado *marginal*, así que quise hacer como la gente de hip-hop que se apropió de términos que nadie quería usar [...] quise autodenominarme *marginal*” (mi traducción).

³ Otros nombres utilizados para referirse al *marginal* en Brasil son *bicho-solto*, *malandro*, *vagabundo* y *bicheiro*.

⁴ “Clases peligrosas” fue un término acuñado por Mary Carpenter a mediados del siglo XIX para referirse a grupos sociales formados en los márgenes de la sociedad civil. Los políticos brasileños adoptaron la expresión durante la represión de 1888. Es un concepto que vincula la pobreza con el vicio y el crimen y ve a cada persona pobre, sin distinción, como una amenaza.

⁵ Ser *marginal* no es exclusivo de los hombres. Más adelante en este artículo menciono a Anita como arquetipo de las mujeres que sufren una doble marginalización en la sociedad de hoy en día.

⁶ Revisito aquí el concepto de *bandido* social descrito por primera vez por el historiador Eric Hobsbawm en su ya clásico libro *Bandits* (1969), y más tarde aplicado a la literatura latinoamericana por Juan Pablo Dabove en su libro *Nightmare of the Lettered City* (2007). El concepto de *bandido* social se ha utilizado principalmente en estudios culturales y literarios para describir al marginado, que como ciudadano de segunda clase resiste las imposiciones de ciertas normas o de la falta de estas.



Este trabajo propone que el escritor brasileño Ferréz y sus personajes sean vistos como *poseur*. Para reflexionar sobre la pose del marginal es necesario recuperar el cuerpo en el que, según argumenta Sylvia Molloy en su libro *Poses de fin de siglo*, se manifiestan las normas. El cuerpo del marginal se convierte en una plataforma llena de sistemas de signos culturales en el que coexisten varios discursos, que también pueden diferir entre sí de acuerdo con las circunstancias que rodean el espectáculo de la violencia urbana. De esta manera, habría que entender al marginal como abyecto, no solo porque la elite está disgustada por su existencia, sino también porque el marginal representa el pivote sobre el que la sociedad basa sus regulaciones morales.

Las primeras dos novelas de Ferréz, *Capão Pecado* (2002) y *Manual Prático do Ódio* (2003), se componen de testimonios de diferentes referentes culturales, sociales y políticos. Cada texto expone la lucha de las personas desfavorecidas para obtener acceso social y espacial a los recursos y la plena participación en la vida social. Asimismo, este trabajo plantea que *posar* es una táctica mucho más adecuada como proyecto para negociar, reclamar y articular una identidad individual o colectiva por aquellos que son marginados. Este trabajo examina las poses, la ropa y las pertenencias para comprender mejor el mundo del marginal.

Nombrarse es una forma de poder que impugna quién puede usar el término (Galinsky *et al.*). Ferréz ha hecho lo que Castells afirma que otros actores sociales han hecho en el pasado; ha internalizado las características que le asignaron otros y ha desarrollado su sentido de identidad en torno a esta internalización (Castells, *rise* 29). El auto-etiquetarse con un término “despectivo” se considera una acción desafiante contra una restricción estigmatizante. En este sentido, las declaraciones de Ferréz instan a los marginales a redescubrir sus identidades negadas y a usarlas para transformarse.

Ferréz, siendo un marginal él mismo, habla sobre la vida en los márgenes de la sociedad desde la posición única de las personas que la experimentan todos los días. Autonombrarse marginal es una forma de empoderamiento. Se podría afirmar que, desde un punto de vista performativo, este acto de autonombrarse es a su vez una invitación a actuar como tal. En otras palabras, para llevar a cabo este proceso de empoderamiento hay que también “posar como marginal”. En ese sentido, posar como marginal es un acto intrínseco en el reclamo de reconocimiento de la identidad, así como un reclamo de sus derechos humanos. El acto de posar no encasilla a un individuo, sino una actitud, que se asume y se representa en un sentido teatral. El epíteto marginal escogido por Ferréz incita a otros escritores y a los residentes de la periferia a *atuar* (actuar), a asumir una “actitud” y su identidad marginal periférica.

El llamado a posar (*strike a pose*) viene de la práctica del *vogue*, popularizado por la cantante Madonna a inicios de la década de 1990 con su éxito musical “Vogue”. La letra de la canción invita al oyente a posar: “Don't just stand there, let's get to it. Strike a pose, there's nothing to it” (Madonna, “Vogue”). Las reinas del *drag* neoyorquino de Harlem de los años sesenta, quienes actuaban en clubes nocturnos imitando –con gesticulaciones, vestimentas y poses extravagantes– el caminar de las mujeres ricas y glamurosas, al posar como mujeres ricas pasaban de los márgenes invisibles a un sitio de visibilidad general. La canción de Madonna desafió y reformó los códigos sociales confiando en la práctica del travestismo. Lo que vincula principalmente la canción de Madonna con este estudio es la manipulación y resistencia a los límites de identidad.



Como hicieron en su época las *drag queens*, el marginal critica los estereotipos de masculinidad, raza y clase a través de un proceso de reapropiación política y estética de su identidad. Claramente, el objetivo de Ferréz es hacer visible aquello que debería mantenerse escondido. Al igual que las reinas del *drag*, estos marginales enfrentan una exclusión desmesurada de la sociedad, de ahí la tensión para emerger y escapar de la amenaza del olvido.

El escritor brasileño problematiza la cuestión de la marginalidad y de la invisibilidad del marginal en términos de la imagen corporal. Posar (*striking a pose*) es sostener el cuerpo en una posición en particular para causar una impresión: es una acción intencional. Como todo *performance*, la *pose* es una creación premeditada para consumo público. La pose de marginal obliga al público a mirar. El papel del marginal es derribar, por incomodidad, el valor de las normas y el orden social. A pesar del esfuerzo de mantenerlo en las sombras, el marginal se ha dado a conocer en el mundo y ha tenido la capacidad de “salir del clóset”.⁷

HERMANDAD DE PERSONAS PELIGROSAS

Si bien es cierto que la figura del marginal en el imaginario brasileño no es nada nueva, pues escritores como Paulo Lins ya habían escrito sobre la vida en la periferia y sobre los marginales, hay que reconocer que la propuesta hecha por Ferréz y el movimiento *Literatura Marginal* sobre este sujeto sí lo es. Las historias narradas en los textos de Ferréz revelan una vida cotidiana marcada por la exclusión social en la periferia de São Paulo, específicamente la comunidad de Capão Redondo. El Capão Redondo, ficticio y real, es un lugar que ofrece refugio a quienes no cumplen con los estándares impuestos por la sociedad. El distrito de Capão Redondo pertenece a las afueras de São Paulo. Dentro de esta misma periferia, hay segmentos de la población que sufren una exclusión social extrema, lo que algunos planificadores urbanos llaman *hiperperiferia*; un lugar con gran carencia de infraestructura, alta concentración de personas negras y desempleadas. Al leer el trabajo de Ferréz, es esencial tener en cuenta que no hay una, sino varias periferias, incluidas las gradaciones entre ellas.

Una de las críticas que hace el escritor es a las barreras, que, aunque ahora hay algunas áreas de lujo en la periferia de la ciudad, éstas tienen muros y seguridad para excluir al “Otro”. Como señala Teresa Caldeira en su libro *City Of Walls: Crime, Segregation,*

⁷ Aunque la invisibilidad es una consecuencia de la opresión, hay momentos en los que la invisibilidad es una condición necesaria, ya que las autoridades son quienes hostigan a los bandidos. Recordemos, por ejemplo, el caso de las *drag queens* y el debate que se produjo en la comunidad después del momento en el que se dio a conocer la existencia de los *balls*. El asunto de estar *underground* era parte del atractivo de ese espacio. Muchas veces defender el espacio de la visibilidad era también parte de aceptar ser marginal para las *drag queens*. Ferréz describe la incomodidad que siente Rael, personaje principal de Capão Pecado, por el prejuicio y la discriminación que sufre cuando está fuera de la periferia: “Ele [Rael] tinha nojo daqueles rostos voltados para cima” [Él tenía asco de esas caras hacia arriba] (Ferréz, *Capão* 35). Rael incluso tiene un sentido de repulsión física después de haber sido sometido a las miradas de juicio de la gente del centro de la ciudad. Cuando llega a su casa, corre hacia el tanque de agua para tratar de limpiar las apariencias perjudiciales. “Entregó el dinero para su madre, corrió hacia el tanque, lavó el rostro como una forma de desahogo, como si se lavase de las miradas de aquellas personas hipócritas” (35).



and Citizenship in São Paulo, la ciudad de São Paulo ha producido desde 1940 un nuevo patrón de segregación urbana generado por el aumento del crimen en la ciudad, que llevó a buscar nuevas estrategias de protección mediante la construcción de muros (1-2). Como reflexiona uno de los personajes, "Tentam proteger a sociedade dele" (Ferréz, *Capão* 15) desarrollando un territorio "fortificado" que refuerza la separación como medida contra el hombre de la periferia. Ferréz, un bandido él mismo, usa las palabras como su arma para embestir contra los que están en una posición de privilegio. Al escribir, el autor representa una marginalidad que transgrede los roles rígidos aceptables por el guión principal.

Los textos de Ferréz también resaltan la diversidad cultural del barrio. Capão Redondo fue construido y establecido predominantemente como vivienda para grupos empobrecidos y perseguidos. El autor honra esta diversidad en sus textos a través de personajes como Maria Bolonhesa (*Capão Pecado*) y Alemão (*Manual Prático do Ódio*). El escritor también incluye personajes de origen nordestino que han estado inadecuadamente representados en la literatura brasileña. Ferréz muestra cómo los entornos urbanos, especialmente los de la periferia, reúnen a individuos muy diferentes. Sin embargo, también muestra la homogeneidad social de la población, especialmente en sus experiencias: situaciones que amenazan la vida, dificultades financieras, desempleo, relaciones sociales inestables y muerte prematura.

Capão Redondo es esencialmente un espacio masculino donde se fomenta un código de honor varonil y amor fraternal. Las relaciones fraternales se desarrollan entre los *manos* (hermanos) cuando forman un grupo que reconoce su complicidad. La hermandad da a cada *mano* un grupo de personas que entienden una idea de parentesco en el sentido de capacidad para construir un esquema de alianzas basado en la necesidad de intercambio y apoyo mutuo entre los individuos.⁸ Todos estos personajes, incluyendo a Ferréz, comparten los efectos de su posición socioeconómica. Por ejemplo, han tenido una educación deficiente o nula. Se reúnen para jugar videojuegos, fuman un poco de *baseado* (porro) o planean un robo, lo que esperan que les ayude a salir de la miseria. Vale la pena señalar que sus historias tienen el mismo principio, medio y final; los marginales experimentan una secuencia de tragedias y luego su propia muerte prematura. Como personajes dentro de la exclusión, sus elecciones personales se basan en trabajar o unirse a los delincuentes, vivir o morir.

En ambas novelas, *Capão Pecado* y *Manual Prático do Ódio*, los personajes centrales son dos *manos*, Rael (*Capão*) y Regis (*Manual*), cuyas vidas se cruzan con las de los otros personajes; dado que son los únicos personajes que tienen relaciones con todos los demás, le dan estructura a la novela y vinculan a los otros personajes dispersos a lo largo de la novela. Rael, el marginal cuya historia se cuenta en *Capão Pecado*, es un adolescente inteligente descrito como un "crânio-de-ferro" (*nerd*) debido a sus grandes gafas negras y su pasión por la lectura. Posee las virtudes estereotipadas del "niño bueno": es honesto y trabajador. En ocasiones, Rael es presentado como si fuese especial o diferente a los otros jóvenes de la quebrada. De niño, se muda con su familia a una de

⁸ Incluso Ferréz tiene su hermandad de escritores: Gaspar, Mano Brown, Casacão, Outraversão y Negrodo e Conceito Moral. Los textos de estos escritores aparecen en la novela *Capão Pecado*. Luciana Mendes Velloso ha apodado los nombres de esta camaradería "ex de Quilombolas" (Ejército de Maroons) porque forman una comunidad que reacciona a sus condiciones de vida a través de la literatura (46).



las quebradas en el barrio de Capão Redondo porque era “onde seu pai pôde comprar um barraquinho” (Ferréz, *Capão* 26).

Si bien Rael es diferente en muchos aspectos, su vida es muy similar a la de los otros niños que crecen en la quebrada. El final de la trayectoria de Rael es el mismo que el de cualquier otro marginal. Esto parece probar lo que sus *manos*, Narigaz y Matcheros, anticiparon: que el conocimiento y la dedicación de Rael para estudiar y trabajar no producirían ningún resultado diferente.

Régis (protagonista de *Manual Prático do Ódio*) es un personaje que entiende de manera crítica el odio de las personas de las áreas urbanas marginadas; este personaje representa el odio fuerte y el resentimiento que sienten los residentes de la quebrada; se rebela contra los que tienen todo aquello de lo que él carece. Régis y sus compañeros están furiosos por las condiciones en las que nacen y sobre las cuales no tienen control. Desde niño sufre el estigma social de la pobreza. Aprende muy joven que el valor y el poder de un individuo están directamente relacionados con el lugar económico que ocupa en la sociedad. Ferréz usa el personaje de Régis para hablar en contra de la opresión de la clase social de la que todos sufren, y para echar un vistazo crítico a las acciones –o la inacción– del Estado. Régis tiene confianza e inteligencia, lo que lo diferencia de los otros personajes de la novela. Es conocido y respetado por los residentes del barrio. Otros bandidos lo buscan y le piden consejo sobre las mejores maneras de cometer crímenes. Pertenece a una pandilla cuya actividad sigue el paradigma de robar, gastar el dinero robado y luego robar nuevamente. Régis sueña con integrarse en el mundo del consumo, una sociedad donde la igualdad y la ciudadanía se miden con dinero. Se convierte en bandido porque ese es el único camino para la ascensión que está abierto a los niños pobres de la quebrada.

En ambos libros, el lector también aprende sobre las sagas de otros marginales, como Matcheros en *Capão Pecado*, que duerme todo el día porque ha estado desempleado durante mucho tiempo; Carimbê, presentado en el Capítulo 10 y descrito como “aquella bosta” (un bueno para nada) (Ferréz, *Capão* 98), quien emigra a São Paulo después de perder su trabajo como ayudante de albañil en Río de Janeiro; y Burgos, el asesino del barrio. Por otro lado, Régis, que es miembro de una pandilla, tiene muchos amigos y colegas que tienen una “profissão perigosa” (profesión peligrosa) (Ferréz, *Manual* 14). Así conocemos a Lúcio Fé, uno de los miembros de la pandilla de Régis, que asiste a la iglesia todos los domingos, pero “diziam por aí que o bicho tinha pacto com o cão” (decían por ahí que el muchacho tenía un pacto con el diablo) (26); Aninha, el único personaje femenino, más influyente en *Manual Prático de Ódio*, es una mujer joven en un ambiente masculino que lucha por mejorar su estatus social y económico; Celso Capeta, “malandro respeitado”, que se presenta como una figura contradictoria que a veces actúa con serenidad y sutileza, pero que en otras ocasiones comete actos inmensamente irreflexivos (17); y Mágico, que asciende a la clase media y se convierte en un enlace entre los “quem detinha realmente uma parte da riqueza nacional” (que poseía realmente una parte de la riqueza nacional) (14).

Los personajes se mueven en una ciudad desigual, dividida, separada entre ganadores y perdedores, empleadores y trabajadores, *manos* y *playboys*, periferia y



centro, *asfalto* y *quebrada*.⁹ Son adolescentes que caminan sin rumbo buscando. Estos jóvenes bandidos urbanos son considerados enemigos de la autoridad estatal y fuente de todo mal.

LA MARGINALIDAD COMO PERFORMANCE

Decir que la marginalidad es performativa es argumentar que, de modo parecido a la *performance* del género, la marginalidad es real solo en la medida en que se representa.¹⁰ La marginalidad es una construcción social y es por esto que hay que examinarla como una *performance* que se adapta en función del contexto social e histórico donde se lleva a cabo. La condición marginal se construye a través de la acusación moral. Es una narrativa diseñada por la clase dominante para demonizar a los oprimidos. Es así como nace *el mito de la marginalidad*.¹¹ En este sentido, la marginalidad sirve como el discurso continuo del *status quo* sobre la norma y el miedo a su transgresión. *El mito de la marginalidad* ayuda a mantener las condiciones existentes y refuerza el sentido de superioridad de unos pocos (Perlman, *myth* 9). También sirve para:

- 1) proporcionar un acusado o una víctima para una amplia selección de problemas sociales, y permitir que algunos se sientan superiores, al mismo tiempo que legitiman las normas dominantes;
- 2) "purificar" la autoimagen del resto de la sociedad al considerar a los marginados como la fuente de todas las formas de desviación, perversidad y criminalidad;
- 3) dar forma a la autoimagen de aquellos etiquetados como marginales; estas personas sufren las consecuencias de la internalización de rasgos negativos. (Perlman 8-9)

El discurso de la marginalidad apoya el etiquetar a los individuos como marginales y culparlos por ser incapaces de adaptarse a la vida urbana en la que se supone que están integrados. El discurso de la marginalidad pretende explicar las razones por las cuales estos individuos no se integran en la vida urbana: posiciones sociales, culturales, económicas y políticas. Las poses de los marginales se ven en el marco de un acto performativo que se deconstruye y reconstruye según sea necesario. De hecho, parte de la construcción del carácter marginal es la necesidad de flexibilidad. La definición de marginal es compleja, ya que es sumamente polisémica y, a menudo, se usa con ambigüedad cuando se relaciona con formas de arte. En un sentido general, las producciones artísticas marginales desafían al canon rompiendo las reglas de los paradigmas estéticos dominantes de los privilegiados. La elite es al mismo tiempo

⁹ Asfalto es una metonimia que se refiere a áreas bien servidas, con calles pavimentadas, escuelas, clínicas de salud y servicios públicos como iluminación, agua y alcantarillado, y que sirve como opción de los territorios de la favela/quebrada. Por otro lado, *playboy* es utilizado para referirse a aquellos hombres que tienen dinero, usan ropa de moda, sin mucha preocupación.

¹⁰ Como no hay estudios o teorías sobre la performatividad de la marginalidad, este trabajo está informado por teorías de género y las teorías *queer*, específicamente se basa en las ideas de Judith Butler sobre la performatividad del género.

¹¹ Janice Perlman utilizó el concepto del "mito de la marginalidad" por primera vez en su libro *Myth of Marginality. Urban Poverty and Politics in Rio de Janeiro* (1979).



atraída y rechazada por el/lo marginal. En la literatura brasileña, los escritores marginales se pueden clasificar en una de estas dos categorías:

1. Aquellos que usaron tecnologías de publicación fuera de las vías de publicación convencionales durante un tiempo de censura, por ejemplo, produciendo trabajos mimeografiados, fanzines, folletos fotocopiados, etc.
2. Aquellos cuyos temas representan el discurso de los excluidos; por ejemplo, la selección de perspectivas, personajes y temas relacionados con el mundo de la "marginalidad social": pobreza, prostitución, crimen, etc. (Souto)

Según los actuales escritores marginales, los escritores que pertenecían a la primera categoría no eran verdaderamente marginales en el sentido de que formaban parte de la elite letrada.¹² Los escritores marginales de hoy no consideran que los primeros sean marginales y, de hecho, el escritor marginal Ferréz se ha referido a ellos como *boyzinhos* (malcriados).

El concepto de marginalidad también se deriva de una noción de posición, que ubica al marginal en el lado opuesto o en la periferia. Esta asociación con un espacio distante u opuesto nos permite imaginar que los límites reales y simbólicos ayudan a frenar el movimiento de todo lo que está en contra de la norma, o amenazan la estabilidad y el orden. La diseminación del marginal a través de la ciudad se restringe y se mantiene alejada del centro. Esto permite la estigmatización y excluye a los marginados de la integración en el sistema de clases con privilegios. Por otro lado, el marginal se mueve, en ocasiones sin darse cuenta, de la periferia al centro del escenario. Los que se encuentran en una posición poderosa, como la elite brasileña, basan su control en la idea de que el buen ciudadano debe ser protegido de los abyectos. Lo que es de interés particular es el acto de mirar al Otro.

Para poder atraer la atención del lector, Ferréz exagera los aspectos negativos de la narrativa de la marginalidad. Este es un tema constante en sus textos: la mayoría de los personajes son etiquetados y vistos como potenciales criminales, por lo que sus poses son una reacción a este estereotipo. Un ejemplo es la siguiente cita de la segunda novela *Manual Prático do Ódio*:

Un día, durante una conversación entre la patrona y su madre, la patrona le preguntó de qué barrio eran, su madre le dijo el nombre del barrio, la patrona pasó la mano por la cabeza del pequeño y dijo: —¿Entonces es éste el muchacho el que un día va a crecer y me va a robar? (Ferréz, *Manual* 5)

Las culturas les asignan papeles y características a las personas de acuerdo con varios factores. Algunos ejemplos de esto podrían ser el género, el estatus socioeconómico, el peso y la edad. Por lo tanto, la primera pose asumida por el marginal es la que le es dada por la estructura normativa de la sociedad. La narrativa de la marginalidad actúa como un signifiante de dos maneras: visiblemente identifica a alguien como un marginal, algo que luego se refuerza y fortalece por cómo otras personas responden a ello. El marginal es, en palabras de Butler, "en sí mismo un

¹² El escritor Allan da Rosa usa el término "marginal alternativo" para referirse a esta primera categoría y reserva el término "marginal" para aquellos escritores que realmente provienen de la periferia de la sociedad.



proceso, un devenir, una construcción que no puede ser propiamente dicho que origina o termina. Como práctica discursiva continua, está abierta a la intervención y resignificación” (Butler, *Gender* 43). Usualmente, la pose que asumen los residentes de la periferia es una reacción a la mirada sospechosa de alguien.

LA(S) POSE(S) DEL MARGINAL

La pose del marginal intenta incorporar aspectos tanto positivos como negativos. Dicha pose brinda visibilidad a un estilo de vida alternativo (aunque forzado) y también instruye a los otros miembros marginales en nuevas formas de ser inconformistas. Por lo tanto, su historia de visibilidad es una historia sobre cómo ellos se ven a sí mismos. Ferréz es consciente del potencial que se tiene de cambiar las fronteras y la situación del marginal. En su enfoque, en las características físicas y sociales de los personajes como el cuerpo, las maneras y el nombre, ser un marginal implica ser excesivamente visible. El complejo retrato del marginal fluctúa entre ser visto como una víctima o un victimario. Los personajes de Ferréz combinan el terror y la crueldad con la dignidad y la humanidad. Esta siguiente imagen es un balance entre estos dos extremos. La foto en la portada de la primera edición de *Capão Pecado* es la de un niño que está posando como un criminal.

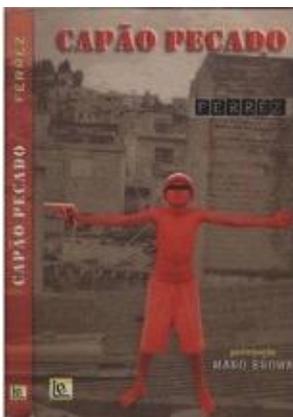


Fig. 1. Portada de *Capão Pecado*, primera edición. Labortexto. São Paulo, 2000.

La imagen de este niño y su pose desafiante de bandido tienen la intención de perturbar a los de fuera de la periferia. Esto está claro en su mensaje a los lectores corrientes de *Capão Pecado*: “Querido sistema, hasta puede no leerlo, pero no importa, por lo menos vio la portada” (Ferréz, *Capão* 19). Ferréz sabe que muchos cogerán su libro y después escogerán no leerlo, así que declara una pequeña victoria en el hecho de que por lo menos han visto la portada. La foto de la portada es una imagen inquietante de un niño pequeño con un arma. Con el montaje de esta imagen, parecería que Ferréz pretende proponer que *Capão Pecado* puede ser la historia de la niñez –y en particular, de un niño– que intenta sobrevivir en Capão Redondo.

La pose conlleva múltiples interpretaciones posibles. Sus brazos extendidos parecen retar al lector y prometerle confrontación y venganza. Su barbilla está levantada



con confianza de una manera que parece decir: “puedo manejar esto y más”. Sin embargo, la postura también se asemeja a la crucifixión, por lo que el niño también podría percibirse como una joven víctima de la opresión. De manera interesante, el cuerpo completo del niño está coloreado de rojo. De acuerdo con Oliveira y Pellizzarro, este rojo representa el comienzo de una vida nueva que no tiene horizontes, pero que es peligrosa y está condenada a una muerte prematura (24). El niño se está comportando como un adulto, pero irónicamente podría nunca llegar a la adultez. El niño aparece descamisado y sin zapatos, y extiende los brazos mientras sostiene una pistola en la mano. Los ojos están oscurecidos por una barra negra (¿para proteger su identidad?). Cubrir los ojos del niño también le otorga una dimensión de universalidad: bien podría ser cualquier víctima joven de la injusticia.

El reconocimiento social del Otro depende, por lo tanto, de cómo aquellos en el poder lo perciben. Ciertamente, a mayor visibilidad de la periferia, mayor la angustia para la elite del centro de la ciudad. De este modo, las fronteras entre la pobreza y la riqueza no son fijas: se intersecan y mudan. Dice Sylvia Molloy que la elite latinoamericana siente ansiedad y miedo cuando se encuentra ante la presencia inquietante del Otro. ¿Cuál es el origen de este miedo? La fuente del temor de la elite a la periferia yace en ella misma. Son la voz, las maneras y el cuerpo lo que la elite considera imposible de tolerar, puesto que la cara y el resto del cuerpo reflejan cualidades y fallos internos negativos.

La pose del marginal proclama su presencia a una sociedad que la persigue y la criminaliza, y luego quiere que se mantenga invisible. La leyenda que acompaña la siguiente fotografía lee: “Atitude vem comigo” (La actitud viene conmigo). La foto, tomada por João Wagner e incluida en la primera edición de *Capão Pecado*, proclama un sentido de identidad visual que asalta el espacio público y exige que otros reconozcan la presencia del marginal. La actitud en la foto es la de una seguridad perceptible que está basada en la existencia de un grupo de apoyo.



“Atitude vem comigo”.

Fig. 2. Fotografía de João Wagner, *Capão Pecado*, primera edición. Labortexto. São Paulo, 2000.



El paso llamativo de los hombres de la foto es prueba del sentido de seguridad provisto por un grupo que también está listo para atacar si fuese necesario. Todo esto surge de la posición de ser un *chico rudo*. La agresividad pertenece a la imagen del marginal periférico a tal punto que se convierte en una forma posible para salir de la invisibilidad. Aquellos que no actúan de manera ruda y dura no sobrevivirán y seguirán siendo víctimas; y como tal, el marginal solo puede ocupar un lugar en el mundo en el que es ignorado. Para el marginal, la dureza es parte de su imagen pública. Explica Molloy que asumir la pose de cierta identidad, en este caso la de un criminal, es un acto de presencia que no necesariamente significa actuar como uno o ser uno. Asumir la pose de una identidad es una *performance* que, en ciertas ocasiones, dependiendo de las circunstancias del *poseur*, lleva a convertirse en esa identidad. Oscar Montero y Jorge Brioso vinculan este fenómeno al silencio. De acuerdo con ellos, la pose crea una serie de silencios significativos porque la pose no es ni aquello que se dice ni aquello que se calla (2).

La pose es también una manera para que el marginal periférico construya una identidad alternativa. Ferréz presenta un repertorio completo de personalidades del marginal periférico que no caben dentro de los límites aceptables de la sociedad. Régis (*Manual Prático de Ódio*) es cuidadoso del rol que juega a la hora de escoger una carrera de *profissão perigo*. Su elección es la misma que la de un miembro de la elite que escoge la pose de un banquero o de cualquier otra profesión que tiene un desenlace rentable:

Lo correcto sería aceptar que él y los que conoce son delincuentes por necesidad, por también querer participar de las mejores cosas de la vida [...] Régis se sentía como un héroe, estaba jugando bien el juego del capitalismo [...] los ejemplos que veía lo inspiraban aún más, enemigos que se abrazaban en nombre del dinero en la Cámara Municipal y en la Asamblea Legislativa [...] (Ferréz, *Manual* 165)

El trabajo de Ferréz da luz a una pose violenta de las autoridades oficiales, que también son criminales. Cuando quienes están en posiciones de autoridad cometen un crimen, no se considera como tal. Por el contrario, se acepta como una manera de preservar el orden social. Por consiguiente, la pose violenta de la elite no se cuestiona ni está sujeta al escrutinio cuando se trata de los grandes intereses detrás de preservar el *statu quo*.

Cada vez que vagan por la ciudad, la apariencia de los marginales los hace parias devaluados. Algunos de los personajes vagan por la ciudad en busca de ser tratados como *gente*, ciudadanos valorados (Perlman, *Favela* 316); sin embargo, no poseen el aspecto limpio de la *gente*. El personaje Rael (*Capão*) deberá posar cuando visita el centro de la ciudad para buscar la paga de su madre del jefe de esta, Halim: "Pero Halim se percató de algo en su rostro, algo extraño. Quizás, por un momento, Halim vio en los ojos de aquel sencillo niño periférico un sentimiento puro de odio y sintió por un instante que algún día se iba a virar la tortilla" (*Capão* 35). El reconocimiento social del Otro depende, por lo tanto, de cómo aquellos en el poder lo perciben.

Es importante comprender al marginal en el contexto del control y del poder de la elite, ya que la violencia del marginal es un intento de controlar sus propias circunstancias de vida. La violencia está vinculada intrínsecamente al cuerpo humano, que a menudo sirve como un intermediario cultural, como una fuente de material



metafórico para simbolizar las relaciones de poder. Las normas del centro dictan ciertas construcciones y definiciones que resultan en la ansiedad y angustia por el cambio. Por ejemplo, la elite propone la exterminación del Otro en el desarrollo urbano. Por tanto, el temor y la ansiedad que el centro/la elite siente al contemplar al marginal puede convertirse, a su vez, en la reacción del propio marginal. De este modo, el resentimiento está presente en ambos lados del puente y se les acusa a los residentes de Capão de ser fuente de ese sentimiento de angustia.

En su trabajo, Ferréz identifica el lenguaje despectivo que la elite emplea para marginalizar aún más a la gente de la periferia. La elite se refiere a los *marginais* como *porcos* (puercos) y a las personas negras como *macacos* (monos), insinuando pues que son animales básicos que no pertenecen a una etapa evolutiva previa al desarrollo de la moralidad. El término *macaco* demuestra el racismo al que están sujetos los brasileños negros por parte del Estado y, en este caso, por la Policía:

- Vamos, carajo, vamos hablando. ¿Por qué aquí solo hay negros?
- Porque... porque...
- ¿Por qué qué, macaca? [...]
- Habla, macaca.
- Es que todo mundo en la calle es negro. (Ferréz, *Ninguém* 12)¹³

Es innegable el racismo que subyace en el desarrollo de la zona y del estado actual de existencia. Los residentes de la periferia además están sujetos al racismo que se representa en los estándares blancos de belleza. Ferréz expone el lenguaje racista que tiene como objetivo deshumanizarlos. De forma aparente y lamentable, el marginal periférico no tiene otra alternativa que no sea enfrentarse al racismo, ya que ni Ferréz ni los otros escritores *marginais* creen que acabará pronto. Se les rebaja a ser desagradables e incluso repugnantes ante los sentidos. Ferréz muestra esto en el siguiente intercambio entre un agente de la policía y un marginal:

- ¿Sabes lo que eres?
- No
- Eres basura. Mira tus ropas, mira tu cara, eres más flaco que un negro de Etiopía. (13)

La escena culmina con el policía apagando las luces para que ni él mismo vea quién es su próxima víctima. Él, el policía, ve a los *marginais* como bosta (basura) que intenta eliminar.

De manera similar, Ferréz usa la imagen del diablo para atraer la atención y demostrar cómo el marginal es demonizado por la elite. En Brasil, la Iglesia está vinculada a la alta sociedad y, por tanto, ayuda a desarrollar el discurso que demoniza a los residentes de la periferia. Además, a lo largo de la historia, la Iglesia ha usado la noción del pecado para controlar el cuerpo del Otro. Así es la historia de Tio Chico, uno de los personajes de *Capão Pecado*, quien en una visita a la Iglesia es tildado de demonio. Tio Chico tiene una conversación con un grupo de evangélicos que quieren convertirlo. Al principio, se ríe y no les presta atención, pero luego "*possou de sério*" (posó de serio) cuando se da cuenta de que son protestantes. Tio Chico va a la iglesia de ellos.

¹³ Traducción nuestra.



Sin embargo, comienza a sentirse incómodo y asustado cuando el pastor comienza a predicar sobre la necesidad de atacar al enemigo de Dios que está en ese momento en la iglesia:

Si el demonio, el sucio, el hijo de Belcebú, el canalla, el puerco, el inescrupuloso, el traidor, el impotente, el filisteo, el maldito, el afeminado, el que tiene cuernos, el que tiene rabo, el que no tiene madre, el que quema mi pueblo en un caldero caliente, el que envicia, el que droga a los hijos de los hermanos; si esa plaga está aquí, ¡que salga! (*Capão* 140)

No es este un discurso de tolerancia y redención: es un llamado a que la congregación ataque al Otro. Cuando Tio Chico intenta irse, los feligreses lo agarran y lo llevan a un cuarto para sacarle el demonio a golpes. Tio Chico es condenado por ser un demonio solo a raíz de su apariencia. Es un alcohólico y su cuerpo está "destruido parcialmente por el alcohol" (*Capão* 139). Por lo tanto, la apariencia de Tio Chico se usa para justificar una respuesta represiva y violenta. La escena demuestra de manera vívida cómo la apariencia física tiene la habilidad de evocar una respuesta emocional fuerte.

La penúltima pose del marginal periférico es la de un caníbal. Kristen Guest subraya que el canibalismo en la literatura es un llamado a la humanidad común (3), por lo que es un acto de protesta contra que se trate como un no ciudadano. El acto de canibalismo brinda atención a cómo se construyen las diferencias por un contexto social. *El manual práctico del odio* contiene una escena de canibalismo:

[...] Modelo seguía serruchando y esa vez le sacó el brazo izquierdo al cuerpo de Mágico, después de terminar de cortarlo agarró el brazo y lo lanzó a la parrilla [...] Los músculos empezaron a quemarse, y en algunos segundos hicieron que el brazo se doblara, para el espanto de los primos de Modelo los músculos pusieron el brazo en la posición de pugilista. (245)

Aunque no está claro si Modelo y sus primos llegan a comerse alguna de las partes del cuerpo, el fragmento claramente implica un acto de canibalismo. Esta escena provoca que los lectores reaccionen, pues causa un sentido de horror el acto de consumir a otros que son como ellos. Incluso cuando esta cita parece reforzar la ideología dominante de que los marginales son *salvajes*, su propósito es precisamente lo contrario. Esta escena debe leerse como un gesto radical de desafío, ya que es usualmente la elite la que *consume* y se beneficia del marginal. En este sentido, el canibalismo es una transgresión de los límites del cuerpo que perversamente han moldeado la identidad de quien reside en la periferia.

La pose final sucede cuando el lector ha sido testigo de la desintegración del cuerpo del marginal: cuando se convierte en un cadáver: "Si el cuerpo quedara expuesto, se le acercan los moscardones, pondrían huevos, y dos horas después las larvas crecerían y se volverían nuevos moscardones, como el cuerpo fue enterrado, fueron las llamadas moscas de cajón las que ganaron el alimento" (*Manual* 245). Muerto o vivo, el cuerpo del marginal siempre es repugnante; no por una falta de limpieza o salud, sino porque su presencia trastoca el sistema. Por consiguiente, su cuerpo expone su fragilidad. Las drogas o el alcohol consumirán los cuerpos, o un agente de seguridad del Estado u otro marginal le disparará a matar. La *objetivización* del marginal se completa y él se elimina por completo. El marginal, al que se le considera basura, reclama sus derechos y expone



el hecho de que las acciones y la falta de estas por parte de la elite condena a los residentes a una vida en la periferia.

Los marginales adoptan su pose para visibilizar su falta de derechos, ya que son tratados como no ciudadanos. Su pose revela una escasez de las necesidades básicas de supervivencia, así como un nivel básico de dignidad. La pose del marginal declara su estatus de forastero/bandido: declara que no es un ciudadano. En ese sentido, el marginal está posando tácticamente para interrumpir las realidades sociales y culturales. El marginal no es solo un bandido, sino que también es un *poseur*, figura que, al igual que el marginal, es el producto de ideas normativas sobre qué pertenece o no al imaginario. Ser un marginal, un bandido o un *poseur* por lo regular significa *estar en sociedad* y, sin embargo, vivir en la periferia y ser ignorado. Equivale a una existencia sin nombre porque aquellos que controlan la cultura establecida se niegan a nombrarles. Cuando el marginal posa, se convierte en una fuerza desestabilizadora. Desestabilizan las certezas de la normatividad proclamando la individualidad como un producto construido por ellos mismos.

BIBLIOGRAFÍA

- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge, 2006.
- . *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*. Routledge, 2011.
- Caldeira, Teresa Pires Do Rio. *City Of Walls: Crime, Segregation, and Citizenship in São Paulo*. University Of California Press, 2000.
- Castells, Manuel. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge, 2006.
- . *The Rise of The Network Society: The Information Age: Economy, Society, and Culture*. Vol. 1, 2a. ed., Wiley-Blackwell, 2009.
- Ferréz (Reginaldo Faria da Silva). *Capão Pecado*. Labortexto Editorial, 2000.
- . *Manual Prático do Ódio*. Objetiva, 2003.
- . "Entrevista Ferréz." Realizada por Léo Pinheiro. *Revista Paradoxo*. 2005.
- . *Ninguém É Inocente em São Paulo*. Objetiva, 2006.
- Galinsky, Adam D., et al. "The Reappropriation of Stigmatizing Labels: Implications for Social Identity." *Identity Issues In Groups*, vol. 5, 2003, pp. 221-256.
- Guest, Kirsten, editor. *Eating their Words. Cannibalism and the Boundaries of Cultural Identity*. State University of N. Y. Press, 2001.
- Hernández-Romero, Marissel, "(Sub)versions of Banditry: Ferréz's Re-appropriation and Redefinition of the Marginal Identity." CUNY Academic Works, 2016, https://academicworks.cuny.edu/gc_etds/1488. Consultado el 20 jul. 2019.
- Madonna. "Vogue." *I'm Breathless: Music from and Inspired by the Film Dick Tracy*. Sire, 1990.
- Mendes Velloso, Luciana. "Capão Pecado: Sem Inspiração para Cartão Postal." Tesis Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.
- Molloy, Sylvia. *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Eterna Cadencia, 2012.



Montero, Oscar, y Jorge Brioso. "Apuntes para una crítica 'invertida'." *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, núm. 2, 2000, <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v01n02/Montero-Brioso.htm>. Consultado el 20 may. 2019.

Oliveira, Rejane Pivetta De, y Tiago Pellizaro. "Alessandro Buzo and the Literary Engagement of Periphery." *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, núm. 41, 2013, pp. 99-118.

Perlman, Janice. "The Myth of Marginality Revisited: The Case of Favelas in Rio de Janeiro, 1969-2003." *Becoming Global and the New Poverty of Cities*, editado por Lisa Hanley et al., Woodrow Wilson International Center for Scholars, 2005, pp. 1-36.

---. *Favela: Four Decades of Living on the Edge in Rio de Janeiro*. Oxford University Press, 2011.

Souto Salom, Julio. "La literatura marginal periférica y el silencio de la crítica." *Revista Chilena De Literatura*, vol. 88, 2014, pp. 253-264.

Marissel Hernández Romero posee un doctorado en estudios hispánicos y luso-brasileños de The Graduate Center, CUNY. Actualmente es profesora auxiliar visitante en Middlebury College, Vermont, donde imparte cursos de portugués, español y cultura latinoamericana y caribeña. Su investigación aborda diversos temas sobre masculinidades negras, la ciudad y planificación urbana a través de la literatura contemporánea y la música de Brasil, Cuba y Puerto Rico. Asimismo, desarrolla una investigación sobre afrofuturismo en América Latina y el Caribe. También ha colaborado como traductora de textos del portugués al español de los autores brasileños Machado de Assis, Roberto de Sosa Causo y Lu Ain Zaila.

mhernandezromero@middlebury.edu