

CONVIVENCIA, SUBJETIVIDAD Y VIOLENCIA EN LA NOVELA BRASILEÑA ACTUAL*¹

COEXISTENCE, SUBJECTIVITY AND VIOLENCE
IN THE CONTEMPORARY BRAZILIAN NOVEL

HORST NITSCHACK

Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Av. Capitán Ignacio Carrera Pinto 1025
Ñuñoa
Santiago de Chile
Chile
hnitschack@u.uchile.cl

RESUMEN

A medida que los cambios sociales se aceleran en Brasil, que se agudizan las contradicciones económicas y se agrava el patrón de vida de los grupos sociales subalternos, esta realidad nacional problemática se convierte en uno de los temas privilegiados

* Este artículo fue traducido por Pablo Concha Ferreccio.

¹ Este artículo es un resultado de la investigación del proyecto fondecyt 1085021 “La Bildungsroman o narrativa de formación en Brasil y Chile durante la segunda mitad del siglo xx y principios del xxi: jóvenes, subjetividad y ciudad”.

de la literatura brasileña. En este artículo se estudia cómo la narrativa urbana, desde los años setenta, reaccionó ante este fenómeno; se analizan los cambios en las perspectivas de los narradores, en la representación de la violencia y en las subjetividades confrontadas con estas experiencias cada vez más desafiantes. Si para la modernidad el “vivir” humano siempre fue un vivir que se concretó en la realización de la subjetividad de cada individuo, aquí se argumenta que el mero “sobrevivir”, al que tantos están reducidos en las actuales condiciones, hace renunciar a cualquier expectativa de cultivar y de vivir la subjetividad propia.

Palabras claves: *Novela brasileña, narrativa urbana, convivencia, violencia, subjetividad.*

ABSTRACT

As social changes accelerate in Brazil, as economic contradictions worsen and the standard of living of subaltern social groups deteriorates, this problematic national reality becomes one of the privileged themes of Brazilian literature. This article studies how the urban narrative, since the seventies, reacted to this phenomenon. The changes in the perspectives of the narrators in the representation of violence and in the subjectivities confronted by these increasingly challenging experiences are analyzed. If, for modernity, human “living” was always a life that was concretized in the development of the subjectivity of each individual, it is argued here that the mere “survival,” to which so many are reduced under the present conditions, makes one renounce any expectation of cultivating and living one’s own subjectivity.

Key words: *Brazilian Novel, Urban Narrative, Coexistence, Violence, Subjectivity.*

La argumentación antropológica del “deseo de (sobre)vivir” no es bien vista en la crítica cultural, y con razón. Una argumentación basada en constantes antropológicas corre el riesgo de descontextualización, tanto histórica como social, de los problemas y preguntas a los que intenta responder. Además, privilegiar en las interpretaciones una dimensión antropológica ahistórica implica olvidar o reprimir la dimensión de la subjetividad. Al mismo tiempo, sin embargo, no podemos olvidar que la referencia a conceptos antropológicos nos permite un diálogo con otras culturas, o sea, es la condición para una comparación con ellas y, en definitiva, abre la posibilidad de elaborar propuestas para un sistema de valores —aun siendo muy abstracto— capaz de exigir el reconocimiento y el respeto de todos.

El deseo de vivir y sobrevivir es probablemente una de las constantes que pueden ser aceptadas por todos, al menos en su forma abstracta. No obstante, nunca se manifiesta en esta forma abstracta, ahistórica y liberada del contexto cultural. Siempre asume una forma concreta y escoge sus objetos de deseo en dependencia de la realidad social, cultural e histórica donde se articula. Individuos deseantes del capitalismo, del mundo posindustrial, del mundo del consumo, son diferentes de los sujetos deseantes de una sociedad patriarcal o agrícola y sus deseos de vivir, por tanto, son también bastante distintos de los de otras culturas. Ellos responden a estilos de vida que propone, desenvuelve y exige ese mismo mundo, aun cuando para un grupo cada vez más importante —y aquí nos enfrentamos al absurdo de nuestra realidad— la economía del capitalismo neoliberal ofrece cada vez menos las condiciones para cumplir los deseos que ella misma crea. Esta contradicción es perceptible sobre todo en las megalópolis latinoamericanas a partir de los años setenta del siglo pasado, donde se libra una lucha constante entre incluidos y excluidos, entre los que tienen las condiciones de gozar de las abundancias producidas por una economía cada vez más neoliberal y los que viven en la miseria. La consecuencia es una lucha entre los que tienen las condiciones para participar del mundo de consumo y disfrutar de sus ofertas (trabajando duro para ello, claro) y los otros, que aun si quisieran no hallarían trabajo, o bien apenas un

trabajo mal remunerado que tampoco les permitiría adherir a este mundo que los invita y rechaza a la vez.

La economía neoliberal y su cultura —eso es lo absurdo— produce necesidades y un deseo de vivir que, al mismo tiempo, no está dispuesto a satisfacer. Así, para los excluidos el deseo de vivir está siendo reducido a un deseo de sobrevivir que se manifiesta en la lucha por la sobrevivencia; o sea, el deseo de vivir no satisfecho produce la disposición a la violencia que se une —en el caso extremo— con otra constante antropológica, con el deseo de la muerte o se convierte en el deseo de la muerte.² Este encuentro sus manifestaciones más notables en la dependencia de las drogas, por un lado, y en el gozo de la violencia pura, por el otro. La cercanía de la muerte, la muerte como consecuencia ‘natural’ de la disposición a la violencia, la *morte* de los otros como la propia, es una realidad permenente en las novelas aquí presentadas.

Concentraré mis reflexiones en las páginas siguientes en el deseo de (sobre)vivir, sin entrar en una discusión acerca de su relación con la pulsión de muerte, a pesar de que en las biografías de varios protagonistas de los textos abordados esta relación es obvia. Si el de la violencia es uno de los fenómeno más salientes y discutidos en las novelas contemporáneas, cuyo espacio narrativo es la metropolis brasileña contemporánea, él encuentra su razón en esta situación perversa, conforme a la cual el deseo de vivir producido por la sociedad y al mismo tiempo no satifecho por ella, casi inevitablemente se transforma en un deseo de violencia.

Presentaré algunos ejemplos de la literatura brasileña de las últimas décadas para comprobar esta afirmación sobre la relación íntima entre el deseo de (sobre)vivir y la violencia bajo las condiciones de la marginalidad.

La primera novela, *A hora da estrela* (1977) de Clarice Lispector, parece particularmente importante en nuestro contexto porque releva un problema fundamental, el problema del narrador y su dilema de hablar

² La necesidad de constatar una pulsión de muerte (*Todestrieb*) se presenta para Freud desde el ensayo “Más allá del principio del placer” de 1920.

de una experiencia que nunca será suya: la experiencia de sobrevivencia de una joven mujer del Nordeste de Brasil en Rio de Janeiro. El narrador, Rodrigo, se pregunta: ¿quién tiene el derecho de contar las historias de los marginados, que ellos mismos no pueden narrar? Él sabe que varias razones les impiden contarla, como en esta novela es el caso de Macabéa, migrante del Nordeste y auxiliar de oficina. Macabéa no puede contar su propia historia porque no puede conceptualizar sus experiencias en un mundo que va más allá que todo lo que ha conocido antes. No puede contarla porque no hay nadie para escucharla. Y tampoco sabe sustituir la palabra narrada por la escrita, al no estar familiarizada con aquel medio de expresión de sus sentimientos.

Quien relata en su lugar es el narrador Rodrigo. En el texto, este se pregunta incesantemente qué es lo que lo legitima a contar la historia de la nordestina en busca de una manera de (sobre)vivir en Rio de Janeiro. Macabéa, por lo menos en la historia de Rodrigo, se encuentra dividida entre sus sueños de una vida mejor, la cruel realidad de su situación de trabajo y su humillante relación sentimental con un hombre que la desprecia. Al final, soñando con un futuro mejor, en que un norteamericano de pelo claro llegará para salvarla de este mundo (augurio de una cartomante), será víctima de un accidente automovilístico.

Lo que distingue la novela de Clarice Lispector de todas las otras es esta autorreflexión literaria, en la figura del narrador, sobre la legitimidad de dar voz a los excluidos y desfavorecidos, que tienen las experiencias más desesperadas pero no la condición de hablar por sí mismos. Lo que esta novela comparte con otras narrativas urbanas de esas décadas es el hecho de que los personajes se tornan víctimas de las circunstancias en que están viviendo. Todavía no cambia la perspectiva literaria: los textos escogen como protagonistas a los que sufren y no a aquellos que reaccionan violentamente contra sus circunstancias vitales.

El autor, cuyo nombre está asociado al surgimiento de la moderna novela urbana brasileña, es Ignácio de Loyola Brandão. Su primera novela, *Zero*, fue publicada originalmente en Italia (1974, traducida por Antonio Tabucchi), por no encontrar editor en su país. El lanzamiento en Brasil se

realizó un año después, pero al año siguiente el libro fue prohibido por el gobierno militar.

En esta novela, Loyola Brandão retoma técnicas vanguardistas, buscando una forma literaria que convenga al contenido, para mostrar el caos y la violencia del espacio urbano a través de la propia composición del texto: montajes de distintas voces urbanas en distintos lugares y circunstancias que chocan y se superponen, complementando y enriqueciendo el texto con elementos gráficos. El protagonista de la novela, José Gonçalves, que comienza su carrera como un matador de ratas en un viejo cine, será finalmente víctima de todas las atrocidades históricas, sociales y políticas que marcan —según el autor— a América Latina. Junto con técnicas vanguardistas destacadas que Loyola no repetirá en ningún otro texto tan consecuentemente, esta novela supera los límites del horizonte nacional y busca incorporar una perspectiva transnacional: la ciudad es una metrópoli de América Latina y los medios de represión son los de cualquier dictadura latinoamericana. José es un ciudadano que reivindica sus derechos de ciudadanía: ser capaz de alimentar decentemente a su familia y a su hijo. Debido a que las circunstancias le impiden alcanzar este objetivo, se comienza a rebelar contra las autoridades, aunque sin cometer actos criminales. Finalmente, José acaba preso y el texto evoca toda la represión que América Latina sufrió en el pasado:

Súplicas y gemidos que suben de los subterráneos de las prisiones, de las salas de tortura, de las tumbas frescas, del pueblo aterrorizado y de la herida del pecho de Gê, Artigas, Che, Simón Bolívar, Sucre, Tiradentes, Peredo, José Martí, presencias venturosas en nuestras almas miserables, en nuestras heridas abiertas, que buscan apoyarnos, nosotros los ‘latindio-americanos’ salidos de dentro de los africanos. (Traducción HN, p. Súplicas e gemidos que sobem dos subterrâneos das prisões, das salas de tortura, das covas frescas, do povo amedrontado e a ferida do peito de Gê, Artigas, Che, Simon Bolívar, Sucre, Tiradentes, Peredo, José Martí, venturosas presenças junto as nossas almas miseráveis, feridas abertas, procurando atender, nós, latíndioamericanos, saídos de dentro dos africanos. (Loyola Brandão, Zero 288)

La novela termina con un llamado a la lucha política y armada: “<ouve-se uma prece / desta gente audaz / que não teme as guerras / mas deseja a paz // *Deus salve a América*” (291).

En su próxima gran novela urbana, *Não verás país nenhum* (1981), de Loyola Brandão abandonará este tono abiertamente politizado. Loyola Brandão abandonará este tono abiertamente politizado. Se trata de una novela utópica, mejor una distopía, la visión pesimista de una apocalíptica São Paulo de inicios de este siglo. Todos los niños han sido evacuados, pero el barco con el hijo de Souza —es decir, del “yo” narrado— y de su esposa ha naufragado. Un sistema de control estatal totalitario, que recuerda *1984* de George Orwell, administra con rigurosos métodos la constante falta de agua y de energía, así como toda la catástrofe ecológica causada por la contaminación ambiental, por los accidentes en los reactores nucleares y por las enfermedades asociadas con la alimentación artificial. En este mundo infernal, el protagonista está implicado en una lucha pasiva contra el sistema, lucha que finalmente lo lleva al submundo de las periferias en cuyos vertederos viven seres humanos completamente deformados y degenerados. Toda resistencia eficiente contra el régimen parece entonces inviable. Sin embargo, la novela de Loyola Brandão no termina en un pesimismo absoluto. El viento sopla, hay un aroma de lluvia en el aire, se anuncia un cambio. Y la novela acaba con una cita de Galileo: “E pur si muove” (357). No obstante, es importante constatar que las señales de cambio y esperanza no vienen de un movimiento social, sino de una mudanza en el clima (viento, lluvia) que podría (eventualmente) ofrecer un futuro mejor.

Otra novela distópica, también muy bien recibida por el público literario de la década de los ochenta, fue *Blecaute* (1986) de Marcelo Rubens Paiva. Una vez más la escena es fatal: tres jóvenes —una chica y dos chicos— por azar han sobrevivido a un ataque o un accidente que ha afectado a todo Brasil —¿a todo el mundo?— y cuyo efecto ha sido la transformación de todos los seres humanos en una masa sin vida. A pesar de ello, los animales y las plantas se han salvado y toda la infraestructura urbana permanece intacta. Ya recuperados del estado de *shock* inicial, los protagonistas comienzan a vivir un momento de absoluta libertad y

omnipotencia, que por tanto se transforma en un terrible lucha entre ellos. Los dos jóvenes huyen de São Paulo; uno de ellos, el narrador, persiguiendo al otro, que al ser encontrado se suicida. Años después, el narrador regresa a esta São Paulo devastada donde todavía vive la joven, quien en el intertanto ha dado a luz a un hijo.

La novela constituye otra utopía negativa y una alegoría altamente pesimista y desesperada sobre la humanidad y la naturaleza humana. En este sentido, el pesimismo es incluso más radical que el de *Não verás país nenhum*, en que finalmente el viento se levanta. Los tres jóvenes que tienen todo el mundo, con todas sus potencialidades y posibilidades a su disposición, no logran construir una nueva convivencia, no consiguen establecer una nueva humanidad, inhibidos por la pulsión de agresión y destrucción que los marca profundamente. Por casualidad sobreviven al desastre, pero después convierten sus propias vidas en un nuevo infierno. *Blecaute* tuvo mucho éxito, pero es, literariamente hablando, una novela bastante tradicional, una suerte de *Bildungsroman* (novela de formación) en el sentido contrario, con actores completamente convencionales (tres adolescentes de clase media).

A medida que los cambios sociales se aceleran en Brasil, que se agudizan las contradicciones económicas y se agrava el patrón de vida de los diferentes grupos sociales, sumado al crecimiento de los conflictos sociales, esta realidad nacional problemática se convierte en uno de los temas privilegiados de la literatura brasileña. Esto significa que los suburbios y las favelas se vuelven, cada vez más, los espacios ficcionales preferidos. Los actores son desempleados, marginales y delincuentes. El tema es la descomposición y la disociación de los lazos sociales tradicionales (principalmente la familia, pero también los lazos de amistad), la pérdida de valores éticos (lealtad, honestidad) y su reemplazo por las relaciones sociales definidas por la violencia y la represión.

El autor más ilustre de esta narrativa que algunos críticos llamaron “híperrealismo” es Rubem Fonseca. Sus textos, cuentos y novelas son los primeros de la literatura brasileña en que el submundo de las ciudades está presente en sus manifestaciones más violentas. Ya el primer cuento de *Feliz*

Ano Novo (1975), que narra un asalto a una casa de clase media alta el día de año nuevo, lo muestra claramente: para los protagonistas no se trata tan solo del deseo de sobrevivir en la miseria, sino del deseo de participar de la buena vida que la sociedad expone en las grandes tiendas y que aparece en la publicidad comercial y en las series de televisión, una vida a la que apenas una minoría tiene acceso real. Así, en los asaltantes que viven en las condiciones más precarias imaginables se combina el deseo de tener acceso a esta vida que se puede comprar con dinero —dinero robado, por supuesto— y un odio ilimitado contra todos aquellos que disponen de aquellas riquezas. Consecuentemente, el asalto, descrito por Fonseca, no es solo un simple robo, sino además un acto de venganza. Solo así podemos explicar la violencia extrema, que sería innecesaria si el único propósito fuera el robo. Los marginales con sus cuerpos feos —sus diálogos dejan claro que ellos son concientes de su propia fealdad— encuentran placer en violar y destruir los cuerpos bien cuidados de los hombres y mujeres asaltados, que representan para ellos los cuerpos que observan todos los días en las pantallas de televisión. Sus víctimas no poseen solamente lo que ellos no tienen (bienes, riqueza, mujeres bellas) y no solo son lo que ellos no son (bellos y felices), sino que ellos los hacen sentir, además de todo eso, su propia miseria y fealdad. La existencia pura del mundo de los ricos es experimentada por los asaltantes como una agresión contra la cual reaccionan con un placer sádico de destrucción.

En los cuentos de Rubem Fonseca, lo que en una primera lectura puede aparecer como violencia gratuita o estetización de la violencia se transforma, en una lectura más cuidadosa, en una fuerte acusación de una realidad que destruye los lazos sociales entre sus miembros. El subjetivismo radical de delincuentes que satisfacen sus deseos sin ninguna consideración hacia el otro corresponde al subjetivismo de las capas dominantes que, asimismo, satisfacen sus deseos sin consideración hacia los otros, los excluidos. Una vez que esos criminales y marginales se sienten desprovistos de cualquier tipo de reconocimiento por parte de los grupos dominantes, reaccionan de forma inversamente simétrica: también hipotecan cualquier reconocimiento de los derechos de los otros. En una sociedad donde la

legalidad no debe preguntarse por su legitimidad, parece “natural” que aquellos que se sienten excluidos no tengan ninguna necesidad de respetar tal legalidad.

La venta del volumen de cuentos *Feliz Ano Novo* fue prohibida después de su lanzamiento, en octubre de 1975. Rubem Fonseca interpuso acciones legales contra el gobierno, el que recién en 1989 se decidió a su favor y permitió la libre circulación del libro. Los textos de Fonseca se caracterizan por un realismo extremo, a momentos realmente chocante, por ejemplo en *A grande arte* (1983). Frecuentemente —como en el cuento citado— asumen la perspectiva y la lógica de los reprimidos, de los excluidos y delincuentes, pero —a pesar de todo— no son textos de ellos. Muchas veces, como en el cuento recién citado, asumen la perspectiva y la lógica de los oprimidos, de los marginales y de los delincuentes, pero a pesar de todo —y lo que es evidente— no son textos escritos por ellos. Son textos de un escritor de clase media (según las investigaciones, uno de los autores con mayores ganancias económicas de Brasil), quien por su formación anterior (oficial de investigación policial) dispone de gran conocimiento sobre este mundo, a pesar de no pertenecer a él: sus textos siempre se ubican desde una posición exterior.

La primera novela de un autor que proviene del ambiente de las favelas y que, por tanto, podía reivindicar un grado elevado de autenticidad fue recibida por la crítica y por el público con mucha atención: se trata de *A Cidade de Deus* (1997) de Paulo Lins. Aquellos que vieron la película del mismo título, cuyo guión está basado en la novela, y conocen también aquella, no dudarán en confirmar que el libro es mucho más violento que el filme. La propia narrativa refleja el espacio caótico donde acontece: cientos de personas que, al aparecer por primera vez, no se sabe cuándo ni cómo desaparecerán; cientos de historias diferentes vinculadas solo por un lugar: la favela *Cidade de Deus*, la miseria y la escasez en que viven sus habitantes, y el deseo de un grupo de escapar o de superar esa pobreza, su voluntad de resistir y de no asumir el papel de víctimas.

Debido a la incapacidad de participar del mundo del consumo a través de su propio trabajo y, como en el caso de los marginales de

Fonseca, frente al hecho de que el único medio que permite la participación social es el dinero, los jóvenes (la mayoría de los protagonistas lo son) deciden apropiarse de este bien de cualquier manera: el medio es la violencia; el fin, la satisfacción de sus deseos. No obstante, cada vez más nos encontramos con el fenómeno de la autoindependización de la violencia y del placer en la violencia pura. La violencia se convierte —por lo menos, esta es la tendencia— de medio en fin. Esta opción por la violencia como fin en sí mismo parece la respuesta más radical que pone en entredicho a la sociedad y sus valores, tanto los materiales como los ideales, de los cuales los marginales están excluidos. Optar por la violencia como fin en sí es la manera más desesperada de exigir reconocimiento de los otros, un reconocimiento como agresor, que ubica al otro (la víctima) en una absoluta y fatal dependencia.

Con todo, hay también otro cambio importante que se refleja en estas últimas novelas: la emergencia y expansión del tráfico de drogas y, junto con ello, del tráfico de armas, que se vuelve el medio más eficaz para obtener este medio privilegiado de vida: el dinero. La novela *Inferno* (2000) de Patrícia Melo narra la historia de José Luís Reis, mejor conocido como Reizinho, un niño de 11 años ya adicto al crack (una droga barata y de pésima calidad), que posteriormente llega a ser el jefe del tráfico del Morro de Berimbau. Los lazos familiares de Reizinho son casi inexistentes: el padre está ausente, la madre lo agrede físicamente y las relaciones con la hermana y la abuela son en extremo perturbadas. La escuela, como institución del Estado, no logra compensar la falta de apoyo familiar. Como consecuencia de la ausencia de la autoridad estatal, la pandilla de traficantes es el único poder que garantiza un cierto orden y seguridad social en la favela. El jefe de la pandilla impone, de forma arbitraria y como “sujeto absoluto” (Nitschack 2005: 311-331), sus propias leyes. Así, hasta cierto punto, las pandillas de traficantes asumen la función del Estado y se convierten en instituciones que aseguran el orden y despiertan una cierta simpatía, respeto y lealtad de parte de los habitantes de la favela, por lo menos hasta el momento en que bandos distintos luchan por el poder, lo que no pocas veces acaba en una situación de guerra civil. Un

síntoma de ese proceso es que la posesión de armas —y de armas cada vez más sofisticadas— se torna uno de los objetivos principales de los jóvenes marginales, pues les permite mostrar y confirmar su masculinidad, exigida y cuestionada al mismo tiempo por el mundo donde viven.

En *Inferno*, Patrícia Melo describe uno de estos momentos extremos: una especie de guerra civil no declarada devasta la favela y produce un escenario de miedo y de terror para la mayoría de sus habitantes. Sin embargo, más importante que la representación realista de la vida en la favela es la crítica a la sociedad civil. En la novela domina un tono y una visión altamente moralistas. Este es un texto sobre el fracaso del Estado, de la sociedad civil y de las instituciones civiles y democráticas, más que sobre el mundo de los favelados.

Si las novelas de Paulo Lins y Patrícia Melo son escritas desde la favela, aunque con una distancia, los textos autobiográficos de Luiz Alberto Mendes *Memórias de um sobrevivente* (2001) y *Às Cegas* (2005) son realmente escritos desde la perspectiva de las víctimas y de los agresores. *Memórias de um sobrevivente* tiene la estructura de un *Bildungsroman* invertido, esto es, de una antinovela de formación: Luiz Alberto Mendes escribió esta novela en prisión, donde tuvo que cumplir una condena de más de treinta años por asalto y homicidio.

Aun cuando el narrador y autor provengan de condiciones sociales muy modestas y de una relación conflictiva con su padre, él no considera esas condiciones como la principal razón para haber iniciado su carrera como delincuente. Esta razón es escandalosa y completamente subjetiva, y en ello consiste la provocación del libro y también su diferencia respecto de los otros textos comentados: lo que fascina al narrador es el atractivo del crimen en sí, el acceso fácil al dinero con el que se puede comprar todo, el gozo de la violencia, incluso de la violencia sexual, la atracción de ejercer poder sobre otro. Y aunque deba pagar caro cada vez que es apresado y sometido a las torturas más dolorosas, para traicionar a sus cómplices o por simple venganza de la policía, su decisión de resistir a tal tortura —él se autopresenta con una voluntad de resistencia inquebrantable y con un autocontrol fuera de lo común— nunca será vencida. En definitiva, se

torna un sujeto completamente reducido a sí mismo, lo que recuerda la famosa frase de Hemingway en *El viejo y el mar*: “El hombre puede ser destruido, pero no derrotado”.

Basado en estas experiencias, y con la perspectiva de tener que pasar treinta años en prisión, comienza el proceso de repensar su propia historia, lo que tiene como consecuencia su transformación subjetiva. Sensibilizado por la lectura de las obras de la literatura universal, Mendes decide escribir su propia historia, una novela de formación: *Memórias de um sobrevivente*. Una vez libre, continúa escribiendo, al punto que ya ha publicado varios otros textos autobiográficos.

El éxito de las narrativas brasileñas que tienen a las favelas como escenario y que explotan el mundo marginal de la violencia y de la lucha desesperada por la sobrevivencia no se detiene con Mendes. Los críticos han destacado sobre todo a Ferréz (seudónimo de Reginaldo Ferreira da Silva), entre otros con su *Manual prático do ódio* Rio de Janeiro (Objetiva), 2003 y MV Bill e Celso Athayde: *Falcão. Meninos do tráfico* (2003), y a MV Bill y Celso Athayde con *Falcão: meninos do tráfico* Rio de Janeiro (2006) (2006).

Como en todas las novelas de los últimos años, también en *Manual prático do ódio* de Ferréz los actores son, en la mayoría de los casos, adolescentes y jóvenes, a veces incluso niños. La narración repite los mismos escenarios del “realismo de la violencia”: los suburbios de São Paulo, la lucha de los habitantes por la vida, la lucha por ganar dinero, la falta de todo, la miseria permanente, la disposición a la violencia, la traición, la desconfianza, la ausencia de derecho y de lazos sociales estables.

La constante amenaza omnipresente no permite el desarrollo de una subjetividad diversificada e individualizada en los personajes. Paradójicamente, se podría hablar de sujetos sin subjetividad. Todas las acciones son definidas por las necesidades más básicas e inmediatas: sea la búsqueda de lo más elemental (alimento, vestuario), sea la necesidad de satisfacer los vicios (alcohol, drogas fuertes), sean las luchas de poder y las guerras entre pandillas. En estas situaciones extremas, el único valor que cuenta es la propia vida, todos los demás se “desvanecen en el aire”. En esta

contingencia absoluta de la vida de los personajes, en que no hay ningún orden estable, ninguna autoridad de confianza, todo está sometido al azar radical.

Las narraciones reflejan esa contingencia: los personajes aparecen y desaparecen sin motivo aparente; sus deseos y miedos están relacionados con lo más inmediato, sin proyecciones hacia el futuro. Los personajes son expuestos a las necesidades de la mera sobrevivencia. Este mundo es tan elemental que la posibilidad de narrarlo no es cuestionada en ningún momento, en parte porque los narradores —en contraste con nuestro primer narrador, Rodrigo, de *A hora da estrela*— se autolegitiman con el argumento de pertenecer a este mundo.

En la lectura que hemos propuesto de estas novelas se descubren dos líneas de evolución que pueden ser descritas de la siguiente manera, que además permite formular una hipótesis:

La primera línea se relaciona con el contenido: la descripción de las prácticas y estrategias que permiten a esos individuos sobrevivir y, por momentos, también vivir en estas condiciones de alta precariedad confronta al lector con una realidad cada vez más violenta y con descripciones cada vez más detalladas de todo tipo de acto violento.

A nivel de narrativa, sin embargo, se puede constatar que el movimiento o tendencia literaria sigue una línea inversa: a los textos marcados por técnicas de vanguardia, como *Zero* de Ignácio de Loyola Brandão o *A hora da estrela* de Clarice Lispector, un texto de alta autorreflexividad, corresponden en la literatura contemporánea narrativas con formas relativamente convencionales. Si la novela de Paulo Lins aún se caracteriza por cierta fragmentación, que refleja —como argumentamos— la fragmentación social, las novelas de Patrícia Melo y los textos autobiográficos de Luiz Alberto Mendes practican una narrativa completamente tradicional.

Parece que en esta aparente contradicción entre forma y contenido se expresa otro deseo: el deseo cultural de responder a los grandes cambios sociales, a las aceleraciones históricas y a las rupturas y catástrofes a través de la reposición de formas culturales relativamente estables. Con respecto a una forma narrativa altamente estable, como es el mito, Hans Blumenberg

(1979) constata que los tiempos que buscan mitos son tiempos de cambios rápidos. Y Thomas Mann, en su gran novela *La montaña mágica* describe, en la última escena, un fenómeno semejante: cuando el mundo estable de la montaña mágica entra en colapso y la guerra comienza, Hans —el protagonista— tropieza en el campo de batalla y, en medio de tiros y explosiones, se mueve con este profundo deseo de sobrevivencia, murmurando, casi como una conjuración, antiguas canciones de su infancia.

Sobre todo en el caso de Luiz Alberto Mendes parece reiterarse algo similar: al trauma de su vida violenta, torturada y al mismo tiempo extremadamente violenta, responde con una escritura autobiográfica por entero tradicional, que parece expresar el deseo de presentar esta caótica vida de la forma más ordenada posible.

La segunda línea significativa que se puede destacar en estas novelas es la tensión o contradicción entre subjetividad y convivencia: ¿qué tipo de subjetividad es producida en estos contextos de violencia urbana, marcados por la disolución y destrucción de los lazos sociales, por la pérdida de un actuar ético, la desconfianza y la necesidad permanente de responder a agresiones manifiestas y ocultas?

En este sentido, la respuesta de nuestros textos es muy clara. Ante la imposibilidad del individuo de identificarse con una subjetividad tradicional, producida y confirmada en el amor, la amistad y el trabajo, valores que posibilitan convivencia, hay dos reacciones:

1. La negación de la subjetividad, tanto por las condiciones objetivas históricas y sociales que la vuelven imposible, como por el individuo mismo que es forzado a renunciar al desarrollo de su subjetividad.
2. La diversificación de una subjetividad “clásica” en subjetividades múltiples.

La primera línea se manifiesta en la diferencia entre los narradores de nuestro primer texto (*A hora da estrela*) y nuestro último texto (*Manual prático do ódio*): al comparar los escrúpulos del narrador de *A hora da*

estrela, en la manera como encuentra legitimidad para escribir sobre la mujer del nordeste, con *Manual prático do ódio* y la certeza casi ingenua de su narrador de que la realidad se manifiesta por sí misma en sus crímenes, su violencia y sus desastres, es obvio que en esta última novela no queda, aparentemente, ningún lugar para la subjetividad del narrador. Los acontecimientos son tan elocuentes y brutales que parecen anular cualquier consideración subjetiva. Esto se repite al nivel de los actores y del mundo donde se mueven, un mundo que los desafía y amenaza constantemente: allí se destruye cualquier espacio para reacciones basadas en la subjetividad individual. Las reacciones de todos dependen de las necesidades inmediatas; se trata de defender lo elemental, afirmarse con reacciones automáticas o con un instinto casi animal.

Respecto de la segunda línea, en estos textos la sustitución de la subjetividad clásica por subjetividades múltiples es vislumbrada en los pocos momentos o escenas cuando los personajes experimentan un sentimiento o tienen una cierta idea de felicidad: una buena comida, una experiencia agradable con los amigos, un encuentro amoroso. Son siempre momentos fugaces y volátiles, instantes y escenas aislados de la vida diaria de los personajes, en los cuales nunca están totalmente presentes. Siempre sucede como si tan solo una parte de ellos estuviera involucrada, la parte que en ese momento ha conseguido liberarse de las fatalidades de la represiva e inhumana cotidianeidad. Tales experiencias son inconexas, aleatorias e imprevisibles, por lo que no es posible formar una subjetividad coherente e integrada a partir de ellas.

Llego al final de mis reflexiones sobre convivencia, subjetividad y violencia en la actual novela urbana de Brasil. Si durante la época de la modernidad lo urbano fue inicialmente un espacio privilegiado para el desarrollo y despliegue de la individualidad y de una subjetividad que depende de esta individualidad, el crecimiento de las diferentes manifestaciones y prácticas de violencia a las que los individuos modernos están expuestos también amenaza profundamente a la subjetividad.

Si para la modernidad el “vivir” humano fue siempre un vivir que se concretó en la realización de la subjetividad de cada individuo, el “(sobre)

vivir”, al que tantos se hallan reducidos en las condiciones de la modernidad extrema, se paga con el precio de la renuncia a cualquier expectativa de cultivar y de vivir la subjetividad propia. De esta manera, por lo menos, debemos leer las novelas aquí presentadas.

BIBLIOGRAFÍA

- Bill, MV y Athayde, Celso. *Falcão: meninos do tráfico*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006. Impreso.
- Blumenberg, Hans. *Arbeit am Mythos*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979. Impreso.
- Ferréz (Reginaldo Ferreira da Silva). *Manual prático do ódio*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003. Impreso.
- Fonseca, Rubem. *Feliz Ano Novo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. Impreso.
- . *A grande arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. Impreso.
- Lins, Paulo. *A Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. Impreso.
- Lispector, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. Impreso.
- Loyola Brandão, Ignácio de. *Zero*. Rio de Janeiro: Codecri, 1982. Impreso.
- . *Não verás país nenhum*. Rio de Janeiro: Codecri, 1982. Impreso.
- Melo, Patrícia. *Inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. Impreso.
- . *O Matador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. Impreso.
- Mendes, Luiz Alberto. *Memórias de um sobrevivente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. Impreso.
- . *Às Cegas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. Impreso.
- Nitschack, Horst. “*Cidade de Deus* de Paulo Lins y *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo: el adolescente como sujeto absoluto”. Eds. Barbara Potthast y Sandra Carreras. *Entre la familia, la sociedad y el Estado. Niños y jóvenes en América Latina (siglos XIX-XX)*. Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2005. 311-331. Impreso.
- Rubens Paiva, Marcelo. *Blecaute*. São Paulo: Brasiliense, 1986. Impreso.