

Subjetividades disidentes y basura en *Manual práctico del odio* de Ferréz *

Olivia Margarita Villegas Cabrera
<https://orcid.org/0000-0002-2807-4496>
Universidad de Concepción, Chile
olvillegas@udec.cl

RESUMEN

Este artículo analiza, desde un enfoque transdisciplinario, la novela *Manual práctico del odio* de Ferréz, inscrita en el Movimiento de Literatura Marginal brasileña. Se propone que la mayoría de sus personajes se constituye como *sujetos endriagos* (Valencia), es decir, subjetividades producidas en contextos neoliberales donde la violencia (extrema) opera como mecanismo de producción de valor y de poder. En este marco, los personajes procuran resignificarse a través del dinero y consumo obtenidos mediante prácticas necropolíticas. Asimismo, dichos sujetos habitan una favela figurada como un *lugar-basura* (Pardo), entendida en tanto un espacio de relegación social donde se concentran sujetos y formas de vida expulsados de la centralidad simbólica.

Palabras clave: sujetos endriagos, capitalismo gore, favela, lugar-basura

* Esta investigación forma parte de mi tesis de Magíster en Literaturas Hispánicas, Universidad de Concepción, Chile.



Dissident subjectivities and garbage in *Manual práctico del odio* by Ferréz

ABSTRACT

This article analyzes, from a transdisciplinary approach, the work Ferréz's *Manual práctico del odio*, situated within the Brazilian Marginal Literature Movement. It is argued that most of its characters are configured as *endriagos subjects* (Valencia), that is, subjectivities produced in neoliberal contexts where (extreme) violence operates as a mechanism for the production of value and power. Within this framework, the characters seek to resignify themselves through consumption and money obtained through necropolitical practices. Furthermore, these subjects inhabit a favela represented as a *garbage-place* (Pardo), understood as a space of social relegation where subjects and ways of life expelled from symbolic centrality are concentrated.

Keywords: endriagos subjects, gore capitalism, favela, garbage-place

1. INTRODUCCIÓN

Manual práctico del odio ([2003] 2017) es la segunda novela publicada por Ferréz¹, escritor oriundo y actual residente de Capão Redondo, una favela de San Pablo en Brasil. El autor paulista ha sido el iniciador y organizador del *Movimiento de Literatura*

¹ Ferréz es el nombre literario de Reginaldo Ferreira da Silva, el cual está formado a partir de la combinación de nombres de dos héroes populares brasileños: Virgulino Ferreira da Silva, el famoso cangaceiro Lampião – conocido como el “Robin Hood” del siglo XX, pues robaba a los hacendados, políticos y coroneles de la época para darle a los pobres del sertón–, y Zumbi dos Palmares, el líder del Quilombo de los Palmares (nordeste del país) en el siglo XVII; siendo “Quilombo” la denominación de las comunidades autosustentadas formadas por esclavos prófugos (una de las formas de resistencia negra durante la esclavitud). La elección de estos personajes se explica por su relación con ciertos aspectos de la literatura marginal: la influencia de la literatura del cordel, práctica propia del nordeste de Brasil (siglo XIX) vigente y reiterada en los *saraus* de poesía de la periferia, y de la cultura negra, una de las temáticas sociales abordada en el movimiento (Tennina 2014). El autor no posee estudios universitarios ni educación escolar completa. Actualmente, además de escritor, es compositor y rapero.

*Marginal*² (2001) en el que se inserta el presente objeto de estudio. Esta literatura, como bien la describe Lucas Amaral de Oliveira (2018), es aquella que *habla* de la periferia y, al mismo tiempo, la que *proviene* de la periferia. La denominación *marginal* no funciona aquí como una etiqueta externa, sino como una autodenominación asumida por los propios escritores que conforman este campo literario. Influenciados por el hiphop, la literatura del cordel, la cultura negra, la esfera política, y el universo retórico y experiencial de las iglesias cristianas en la periferia de San Pablo (Tennina 2014), estos nuevos escritores también se dirigen a los individuos que habitan los mismos espacios sociales y que comparten trayectorias de vida similares (Oliveira 2018). Esto se vuelve evidente al observar las temáticas abordadas en crónicas, novelas, cuentos y, sobre todo, en la poesía, que establecen constantes aproximaciones e identificaciones con la realidad social en la que autor y lector están insertos: la violencia policial, el sexo, la pobreza, la política, las luchas sociales, la desigualdad, el desempleo y el racismo son asuntos centrales para esta producción estética (Oliveira 2018). Ahora bien, es necesario subrayar la pluralidad interna del movimiento tanto en su arista estética –expresión performática, musicalizada, oral y política; p. ej. los *saraus*³– como en su dimensión temática, que no se limita

² De acuerdo con Érica Peçanha do Nascimento (2006), el término *literatura marginal* en Brasil ha tenido usos múltiples desde el siglo XX, abarcando tanto producciones situadas al margen del sistema editorial y del canon como textos que tematizan sujetos y espacios marginalizados o que son escritos por autores pertenecientes a estos sectores. Su genealogía puede remontarse a las primeras décadas del Novecientos con Lima Barreto, quien agrupó bajo la noción de *Marginália* textos centrados en temáticas populares y en géneros considerados menores, aunque sin ocupar él una posición marginal en los circuitos letrados (Estupiñán 2014). Nascimento explica que en los años sesenta emergen autores como João Antônio, Plínio Marcos y, de manera decisiva, Carolina Maria de Jesus. Durante la dictadura militar (1964-1985), el término se asocia a circuitos alternativos o “marginales” de producción y difusión culturales: en el teatro, la música, el cine y en la literatura (con la difusión de textos en libros mimeografiados). Fue un grupo de poetas, al que siguieron escritores de otros géneros, el que reinventó las formas de difusión, exponiendo sus textos en hojas mimeografiadas, luego en paredes, periódicos y camisetas, y vendiéndolos en bares, cines, playas y otros espacios públicos de sociabilidad.

³ “Encuentros abiertos en diferentes locales públicos de las periferias de São Paulo (principalmente bares o botecos), en los que diferentes ciudadanos se encuentran para

únicamente a los elementos antes mencionados, sino que también explora las raíces africanas, la pedagogía o el erotismo –Allan da Rosa– (Oliveira 2018). De hecho, la propia trayectoria de Ferréz evidencia una heterogeneidad que atraviesa su producción literaria, verbigracia *Deus Foi Almoçar* (2012) es una novela con acercamiento al esoterismo y ocultismo⁴ (Oliveira 2018).

El *Movimiento de Literatura Marginal* tiene sus orígenes a fines de la década de los años 90 con la publicación de la novela *Cidade de Deus* (1997) de Paulo Lins, la que “puede tomarse como una especie de marco inaugural de este movimiento de autores periféricos. Su importancia está directamente relacionada con el hecho de que se trata de la primera experiencia literaria de un autor que vive en una favela y que utiliza su propia experiencia marginal para producir un discurso que une testimonio y ficción, dando lugar a una nueva mirada sobre la escalada de violencia en las favelas de Rio de Janeiro⁵” (Patrocínio 2013: 13). El camino abierto por Paulo Lins propició, en el escenario editorial y en las esferas letradas –incluido el ámbito universitario–, la proyección

recitar poesía, intercambiar libros o simplemente debatir sobre la vida pública de la ciudad. La palabra *sarau* tiene su origen en encuentros poéticos realizados por diferentes grupos intelectuales, como los encuentros de los poetas modernistas en los salones de las elites paulistanas (Nascimento 2006: 32). En un interesante ejercicio de antropofagia periférica, los poetas y escritores periféricos se apropian de este término y lo adoptan para designar sus encuentros, que presentan características algo diferentes a los encuentros de la burguesía. En estos encuentros, la práctica literaria adopta una dimensión lúdica y festiva, donde la soledad y recogimiento de la lectura silenciosa individual se sustituye por la exposición corporal del «poeta-ciudadano» que, al hacerse presente junto a su público, se ve obligado a trabajar la dimensión performática de lo literario. El grupo pionero que debe tomarse como referencia para este tipo de encuentros es el *sarau* de la Cooperifa, movilizado principalmente por el poeta Sérgio Vaz y un grupo cercano de colaboradores” (Salom 2014: 254).

⁴ *Amanhecer Esmeralda* (2005), otro ejemplo, pone atención en la esperanza y la memoria.

⁵ La traducción es mía. Cita original: “pode ser tomada como uma espécie de marco inaugural desse movimento de autores periféricos. Sua importância está diretamente ligada ao fato de ser a primeira experiência literária de um autor residente em uma favela que lança mão de sua própria vivência marginal para a produção de um discurso que une testemunho e ficção, resultando em um novo olhar sobre a escalada da violência nas favelas do Rio de Janeiro” (Patrocínio 2013: 13).

y visibilización de una cierta producción textual proveniente de sectores tradicionalmente excluidos del sistema literario brasileño, especialmente como sujetos de la escritura, que en sus textos se dedican a producir representaciones literarias de la experiencia de sus propias comunidades (Rodríguez 2011).

Asimismo, *Cidade de Deus* fue una inspiración para la primera novela de Ferréz, *Capão Pecado*⁶, publicada en 1999 (Nascimento 2006, Patrocínio 2013), cuya gran notoriedad le sirvió al escritor para impulsar otros proyectos. En el año 2000, Ferréz empezó a colaborar mensualmente con la revista *Caros Amigos*, lo que supuso una importante conexión para que el escritor se diera a conocer a nivel nacional y consiguiera patrocinio para dar cabida a otros autores con el mismo perfil sociológico (de clases bajas y residentes o ex residentes de las periferias urbanas brasileñas) en el proyecto de “literatura marginal” en revista (Nascimento 2006).

La autodenominación *Movimento de Literatura Marginal* data del año 2001, cuando se publicó en la revista *Caros Amigos* una antología de textos producidos por escritores de la periferia, ideada y organizada⁷ por Ferréz. Se trató de una edición especial, *Caros Amigos/Literatura Marginal. A cultura da periferia*, que tuvo tal repercusión que acabó teniendo tres números: 2001, 2002 y 2004⁸ (Nascimento 2006, Patrocínio 2013, Tennina 2014, Botton 2023).

⁶ *Capão Pecado* relata la historia de Rael, un adolescente que quiere salir del medio atroz de violencia donde creció. Se esfuerza por tener un buen empleo; sin embargo, su destino está a punto de cambiar cuando se enamora de Paula, la novia de un amigo.

⁷ Según Ferréz, la idea de organizar una colección de textos producidos por escritores de la periferia surgió a raíz de la buena acogida de su novela (*Capão Pecado*) y de *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, como una posibilidad de desmitificar las imágenes de ambos como “excepciones” surgidas de contextos sociales vinculados a la violencia y la pobreza (Nascimento 2006).

⁸ En total, los tres números reúnen 80 textos de 48 autores. En la primera se incluyeron textos de Alessandro Buzo, Ertton Moraes, Paulo Lins, Ferréz, Jocenir, Garrett, Edson Véoca, Atrés, Sérgio Vaz y Cascão. En la segunda, textos de Além de Ferréz e Cascão, Zeca, Klévisson, Maria da Conceição Paganete, Dona Laura, Cláudia Canto, Ridson Mariano da Paixão, Subcomandante Marcos, Saraiva Júnior, Professor Marquetti, Jonilson Montalvão, Jorge Cavlak, Marco Antônio y Robson Ferreira. Y en la tercera, textos de Alessandro Buzo, Jonilson Montalvão, Dona Laura, Ridson Mariano, Dugueto Shabazz, Atrés, Gato Preto, Preto Ghóez, Tico, Clóvis de Carvalho, Allan Santos da

Dichas publicaciones “visibilizaron en aquel momento una escena literaria dispersa y desconocida incluso por los mismos colaboradores y le dieron un nombre para identificarla. Cada uno de estos números abre con un manifiesto donde se va dando forma y consistencia a la categoría «literatura marginal» con la explícita intención de hacerle un lugar en el campo literario brasileño” (Tennina 2014: 10). Buscando tener una voz propia, el objetivo de estos escritores se fue encauzando en la necesidad de contraponerse a representaciones ya fijadas en la tradición literaria y, al mismo tiempo, reafirmar la legitimidad de su propia construcción, es decir, defender la importancia de dejar de ser ese retrato hecho por los otros y asumir la construcción de la propia imagen (Dalcastagnè 2012).

Ahora bien, pese a la vitalidad y a contar con un público lector amplio, la producción de esta literatura continúa siendo sistemáticamente desvalorizada por la crítica académica y el periodismo cultural, desatención evidenciada en dos eventos internacionales emblemáticos (Salom 2014). En la Feria del Libro de Frankfurt de 2013, año de homenaje a la literatura brasileña, el comité curatorial seleccionó mayoritariamente autores jóvenes, blancos y de clase media, lo que generó cuestionamientos sobre la representación racial y social del país y motivó la crítica pública de Paulo Lins. Un año después, en la Feria del Libro de Buenos Aires, aun cuando hubo apoyo institucional, una gran presencia artística de los *saraus* periféricos junto con varias traducciones al español de obras de dicho colectivo, la prensa brasileña mostró escaso o nulo interés. Ambos casos dan cuenta, así, de que el campo literario brasileño reproduce desigualdades raciales, de clase y simbólicas más amplias. Desde esta perspectiva, la distancia entre la literatura dominante y la producción periférica no responde solo a criterios estéticos, sino a mecanismos de legitimación cultural estrechamente ligados a los parámetros de las clases hegemónicas (Salom 2014).

Manual práctico del odio (en adelante, *Manual práctico*) narra la planificación y realización de un asalto bancario consumado por los personajes principales, una cuadrilla de jóvenes delincuentes: Régis, Lúcio Fé, Neguinho da Mancha na Mão, Aninha, Celso Capeta y Mágico. Esta banda, de manera sincrónica, compite por el poder y territorio del barrio contra aquella liderada por Modelo, la cual opera en asociación con dos policías militares: Aires y Mendoza. La historia del asalto se ve fragmentada y acompañada de las narraciones sobre la vida, recuerdos, hazañas y confesiones de los personajes principales y secundarios: Nego Duda, José Antônio, Paulo (entre otros). Si bien la novela ha sido examinada desde las ópticas del odio, el documentalismo, la representación de la violencia⁹, el espacio social, el patriarcado y la etnografía, ¿cómo se desenvuelven o actúan los personajes en su cotidianidad y espacio? ¿a qué aspiran realmente? ¿cuáles son las particularidades de sus acciones y entorno? De acuerdo con estas interrogantes, la presente investigación propone demostrar que la mayoría de sus personajes se constituye como *sujetos endriagos*, es decir, subjetividades producidas en contextos neoliberales donde la violencia (extrema) opera como mecanismo de producción de valor y de poder. En este marco, los personajes procuran resignificarse a través del dinero y consumo obtenidos mediante prácticas necropolíticas. Asimismo, dichos sujetos habitan una favela figurada como un *lugar-basura*, entendida como un espacio de relegación social donde se concentran sujetos y formas de vida expulsados de la centralidad simbólica. Empleando un enfoque transdisciplinario que integra campos como la filosofía, la sociología, la historia y la psicología, este artículo toma como ejes analíticos los conceptos de *capitalismo gore* de Sayak

⁹ La representación de la violencia en *Manual práctico del odio* puede situarse dentro de una tradición brasileña que ha explorado modalidades “brutalistas”: mientras que en la narrativa de Rubem Fonseca la violencia se inscribe en una estética brutalista que enfatiza la crudeza de la vida urbana, en Ferréz esta brutalidad se vincula de manera más directa con las condiciones estructurales de la periferia y el modo de supervivencia que atraviesan las experiencias de los personajes. En ese sentido, su propuesta presenta ciertas consonancias parciales con la de Ana Paula Maia, cuya obra también aborda formas extremas de violencia y marginalidad, aunque desde registros narrativos y contextos sociales distintos.

Valencia y de *lugar-basura* de José Luis Pardo, utilizados como herramientas interpretativas que permiten iluminar otras dinámicas de violencia y exclusión presentes en la novela, sin pretender agotar la complejidad de su universo narrativo.

2. TÁ-TÁ-TÁ-TÁ: EL HIMNO DE LOS SUJETOS ENDRIAGOS

Sayak Valencia, en *Capitalismo gore* (2010), plantea una nueva reflexión sobre la función y el carácter vertebrador que cumple la violencia en la deriva del capitalismo y su desembocamiento en lo *gore*. Este último término lo adopta del género cinematográfico que refiere “a la violencia extrema y tajante” (2010: 15), y, al unirlo con el concepto de *capitalismo*, remite a una reinterpretación de la economía hegemónica. Es una “transvalorización de valores y prácticas” (2010: 16) hecha por los *sujetos endriagos*, quienes contrarían las lógicas de lo admisible y lo reglamentario como secuela de la toma de consciencia de ser “redundantes en el orden económico” (2010: 20). Más precisamente, el *sujeto endriago*¹⁰ es un tipo de individuo que se caracteriza a nivel identitario por ser “anómalo, transgresor, quien combina la lógica de la carencia (pobreza, fracaso, insatisfacción) y la lógica del exceso, de la frustración, de la heroificación, pulsión de odio y estrategia utilitaria” (2010: 92), y que utiliza la violencia extrema como una “forma de vida, de trabajo, de socialización y de cultura. Reconvierte la cultura del trabajo en una especie de protestantismo distópico, donde el trabajo y la vida forman una sola unidad [...] hacen una reinterpretación de la noción de trabajo y de su práctica donde la deidad del protestantismo ha sido plenamente desplazada por el dinero” (2010: 93).

Dichas subjetividades disidentes ejercen una *necropolítica*, ese poder social que dictará y decidirá la vida y, sobre todo, la muerte de los otros. La necropolítica es ejecutada a la par por el Estado y por los sujetos endriagos (2010: 145), y es definida como una pugna

¹⁰ Sayak Valencia utiliza el término “endriago” de la literatura medieval que se refiere al monstruo que debe enfrentar el protagonista del libro *Amadís de Gaula* (1508).

bélica de fuerzas donde hay “fuertes y débiles, pícaros e ingenuos, vencedores y vencidos, y todos son sujetos actuantes libres” (2010: 143). Al tener prácticas propias de poder y empoderamiento en su territorio, edifican un “Estado paralelo”, en el que transforman la biopolítica de un Estado-nación haciendo uso de *necropolíticas*, es decir, prácticas radicales focalizadas en infringir daño corporal: el asesinato, la tortura, el secuestro, entre otras. El término *necropolítica* fue explorado en profundidad por el filósofo camerunés Achille Mbembe en su artículo bajo el mismo nombre. Con este concepto se refiere a “la política como un trabajo de muerte” ([2006] 2011: 21). De modo más amplio, Mbembe plantea la hipótesis de que la expresión última de la soberanía reside ampliamente en el poder y la capacidad de decidir quién puede vivir y quién debe morir. Hacer morir o dejar vivir constituye, por tanto, los límites de la soberanía, sus principales atributos. Esta consiste en ejercer un control sobre la mortalidad y definir la vida como el despliegue y la manifestación del poder ([2006] 2011: 19-20). Así, la soberanía se relaciona con la deshumanización y la desechabilidad de ciertas vidas o pueblos donde la violencia se constituye como un factor clave.

Por su parte, Sayak Valencia retoma este concepto, pero no como su elemento central, sino como uno de los “componentes” del capitalismo gore. Aunque la noción de necropolítica formulada por Mbembe se construye a partir de una lectura colonial del presente –con especial atención a la Palestina contemporánea–, Valencia desplaza este marco y reinscribe el concepto explícitamente en la época actual al vincularla con el capitalismo neoliberal, donde violencia y muerte son mercantilizadas. De esta manera, la diferencia radica en quiénes son los actores que detentan el poder soberano. Laura Chacon y Carlos Umaña también retoman el concepto mbembiano para leer así “la lógica contemporánea de la violencia de la inmensa población desecho que habita múltiples regiones principalmente no eurocéntricas” (2018: 61). Explican que la reflexión planteada por Mbembe en África no es lejana a la realidad de Latinoamérica, “principalmente para los barrios de mayor expulsión psicosocial de los centros urbanos [...] México,

Colombia, Brasil [...] topografías [que] tienen en común habitar en la pobreza o en la extrema pobreza, y se han transformado en las últimas décadas, en espacios donde impera la paralegalidad. Y, la decisión de dar vida o dar muerte pasa a manos de grupos de micro-poder, pandillas o maras entre otros” (2018: 59).

En la segunda edición especial de 2017 de *Manual práctico*, publicada por Corregidor, cuya portada se analiza a continuación, la propuesta paratextual introduce desde el inicio una estética vinculada a lo *gore*: la imagen de una mano sosteniendo firmemente una pistola con el dedo en el gatillo, construida en una gama cromática oscura –negro, escala de grises–, configura un conjunto visual asociado al poder, la autoridad y la muerte. Asimismo, el título se presenta en color rojo, remitente a la sangre, y utiliza una tipografía de trazo manual, recurso que refuerza la dimensión corporal y violenta de la retórica visual. De acuerdo con Valencia, los sujetos marginalizados que se ven “afectados por las demandas de hiperconsumo tienen la posibilidad de devenir endriagos, ya que para los endriagos su representatividad se basa en el poder adquisitivo [...] busca[n] perfilarse desde [...] el crimen” (2010: 88-89) y estos sujetos que participan de forma activa en el capitalismo probablemente provienen de contextos marcados por una diáda de pobreza y violencia compleja, donde “los actos de violencia evidencian también, en gran medida, la expresión del malestar social” (2010: 108-109). Para Régis, por ejemplo,

[los] dueños de locales, banqueros, doctores, sobrevivientes a costa de la miseria ajena, toman el 20 por ciento de la doña que tanto necesita ese dinero, sacan dientes que podrían salvarse, pero como la doña que está en la silla come harina, entonces no tiene importancia, el Estado protege las sociedades contra los delinquentes, pero para Régis lo correcto sería aceptar que él y los que conoce son delinquentes por necesidad, por también querer participar de las mejores cosas de la vida, al fin y al cabo siempre sentía que lo peor no era no tener, y sí saber que nunca tendría varios autos, algunos con calcomanías, ‘derecho’, ‘odontología’ y debajo el nombre de la facultad (Ferréz [2003] 2017: 162).

La delincuencia responde, en efecto, como una maniobra indispensable en su condición de ser marginalizado y, al mismo tiempo, como un medio expresivo de descontento, de fracaso y de denuncia por injusticias sociales. Además, los jóvenes de las capas sociales desfavorecidas “reivindican la delincuencia como una forma de vida normal en un universo percibido como una jungla en la que ellos no pueden vivir «como todo el mundo»” (Lipovetsky [2006] 2022: 184-185).

La expresión (general) de disgusto manifestada por Régis también se percibe a nivel personal con el caso de Aninha, cuando recuerda una de sus vivencias en un centro comercial ubicado en un distrito acomodado, Morumbi:

se acuerda del último paseo en el shopping Morumbi y de las miradas de los de seguridad, que siempre estaban cerca, cuando entraba ya la observaban, y hasta en el baño había un seguridad siguiéndola. Andaba bien malandreada, es verdad, pero no se hallaba tan extraña, debían saberlo por la cara, sin dudas mostraba todo el sufrimiento que pasó en Bahía. Aninha sabía que el estilo de bandido no se puede esconder, a Aninha le gustaba ostentar, y un día iba a tener mucha plata para que no la miren más así. Dejó de recordar, estacionó el auto que tomó prestado de Mágico frente a una clínica estética, preparó el arma, entró en el negocio de ropa de enfrente y ordenó a todo el mundo tirarse al piso [...] (Ferréz [2003] 2017: 66-67).

Aninha está bajo la vigilancia constante de los guardias, cuyo acecho fundan en su apariencia, es decir, en el “estilo de bandido” que se caracteriza –como es posible entender a lo largo del relato– por una vestimenta específica: prendas costosas, de marcas de lujo (por ej. London Fog, Nike). Esta imagen de boato, que actuaría como distinción simbólica dentro de su colectivo, viene acompañada de una actitud particular, una actitud agresiva o prepotente (“bien malandreada”) que también es causa de sospecha para el personal de seguridad. Dicho comportamiento podría deberse no solo a la necesidad de “mantener el respeto que a un gran costo

había conseguido en la *quebrada*¹¹ (Ferréz [2003] 2017: 52), sino también al impulso apremiante por crear un blindaje ante su sufrimiento en Bahía durante su infancia.

Aninha es consciente de que una gran suma de dinero puede cambiar su vida y, en consecuencia, la imagen que proyecta. A través de la delincuencia y con la mira en la riqueza, busca instalarse a sí misma como un “sujeto válido, con *posibilidades de pertenencia y ascensión social*” (Valencia 2010: 20) que le permita desechar la apariencia que la encauza en el estatus de marginalizada; busca el consumo, pues este en la contemporaneidad “se tiene asimismo por algo que permite librarse del desprecio social y de la imagen negativa de uno mismo [...] al individuo le importa cada vez más no sentirse rebajado” (Lipovetsky [2006] 2022: 183), por ello, “un día iba a tener mucha plata para que no la miren más así”.

El dinero no solo es deseado con vehemencia por Aninha: los otros personajes también manifiestan un elevado interés por él. A Régis, por ejemplo, los “servicios que le tocaban casi siempre eran para matar a alguien, lo que le interesaba al fin y al cabo de toda esta historia era que el bolsillo estuviese siempre lleno” (Ferréz [2003] 2017: 63) o Lúcio Fé que “hacía algunos 121¹² para vivir, o sea, cada dos por tres mataba a alguien por dinero” (Ferréz [2003] 2017: 36). Celso Capeta y Neguinho da Mancha na Mão están igualmente envueltos en una vida criminal con el binomio violencia-dinero; y, por último, Mágico, que busca justificar este actuar a su padre en una futura carta:

Dios le bendiga, papá, ¿cómo está? Yo todavía estoy acá, luchando por el dinero de cada día, ¿sabe, papá? San Pablo no perdona al que no gana dinero a cualquier costo, ciertamente es a cualquier costo, papá, muchos por ahí dicen que estoy rico, que desaparecí por eso, que no los llamo... no es verdad, papá, la verdad es que cuando tenemos algo, después tenemos que mantenerlo, y usted sabe que Priscila y los chicos siempre necesitan algo más. Peleo todo el día

¹¹ “*Quebrada*: usado para referir lugares de difícil acceso, pero suele usarse para hacer referencia al barrio donde se vive en la periferia” (Tennina 2017: 261).

¹² Artículo del Código Penal brasileño vinculado a homicidios.

para darles comodidades a Priscila y a las pequeñas [...] (Ferréz [2003] 2017: 173-174).

Gilles Lipovetsky señala que los jóvenes de barrios periféricos absorben las normas y valores consumistas; no obstante, su vida precaria les coarta participar enteramente en las actividades de consumo, por lo que, a partir de esta contradicción, surge “con fuerza un chorro de sentimientos de exclusión y de frustración, al mismo tiempo que comportamientos de tipo delictivo” ([2006] 2022: 184).

Las prácticas delictivas destinadas a incrementar o preservar su poder adquisitivo —que alcanzan su máxima expresión en el asesinato— convertirían, por tanto, a los personajes mencionados en *sujetos endriagos*; dicha violencia opera entonces en cada uno de ellos como un modo de trabajo/vida individual. También se lleva a cabo la “socialización” al crear una especie de colectividad concertada para un mismo fin, el divino dinero, que se obtendría con la ejecución del asalto bancario: “la unión con Lúcio Fé, Neginho da Mancha na Mão, Aninha, Celso Capeta y Mágico le daba muchas esperanzas [a Régis] de hacer un buen dinero juntos” (Ferréz [2003] 2017: 24); Neginho, asimismo, “tenía en la cabeza la convicción de que ese laburo sería bueno” (Ferréz [2003] 2017: 75-76). Los personajes, en resumidas cuentas, serían efectivamente sujetos endriagos que, a través del uso de la violencia como herramienta, estrechan “los márgenes entre el poder de consumo y el nivel adquisitivo [...], ya que todo se unifica a través del consumo y éste se interpreta como la reafirmación de la identidad, como la consagración a través de la compra y la reafirmación de un status” (Valencia 2010: 91-92).

El asalto al banco es considerado inmensamente esperanzador, pues es visto como un gran medio para procurar, a través del dinero, su búsqueda de resignificación:

[Celso] [e]mpujó al vigilante y lo pinchó con el arma por algunos instantes, ambos subieron los escalones apresuradamente, entraron en la central de alarmas, sacó el video que contenía las filmaciones, ése era el momento de dejar un patrimonio, si un día tuviese un hijo,

él no iba a hacer la fila de la sopa del centro, no aspiraría pegamento para calmar el hambre, ése era el momento de cambiar su vida y no tenía ganas de cambiar todo el sueño del dinero por la realidad de una celda llena [...] (Ferréz [2003] 2017: 178).

Este personaje tiene, entonces, la certidumbre de que la gran suma de dinero robada al banco es la escapatoria de la categoría de marginalizado, para él y sus posibles herederos. La certeza expresada por Celso Capeta es igualmente experimentada por Lúcio Fé durante el asalto:

no veía la hora de salir, los ojos y los rostros de las personas tenían expresión de terror, todo por el maldito dinero [...], continuó apuntando con el arma, estaba concentrado en su papel, sabía lo que tenía que hacer, tenía que comprarse una moto, no iba a ser uno más en pedir una máquina de hacer pañales distribuida en el Programa de Ratinho, no iba a llamar a algún conductor y a ganar una casa así como si nada, su historia no interesaría, su vida, una sucesión de engaños, no conmovería lo suficientemente al público, solo el banco le haría ganar dinero para comprar la mirada de las mujeres, la moto sería su triunfo y con ella sin dudas iban a ver que él está vivo, que está en actividad (Ferréz [2003] 2017: 176-177).

Lúcio Fé no está dispuesto a participar en un programa que, además de tener un sorteo de máquinas de hacer pañales, por un lado, hablaba de crímenes, y por otro, invitaba a vecinos de la periferia para solucionar sus conflictos en vivo, como si los habitantes de la periferia se tratasen de “juguete[s] de alma pecadora” (Ferréz [2003] 2017: 163). La relación que tiene con el “maldito” dinero implicaría una relación ambivalente: lo necesita/desea para su satisfacción de consumo material y su satisfacción personal (proyección de una imagen positiva y poderosa hacia los demás, en especial las mujeres), pero, al mismo tiempo, lo condena/abhorrece porque su obtención involucra (siempre) un crimen, por ende, un peligro para él y su libertad. Con los ejemplos de Lúcio Fé y Celso Capeta se observa que ambos se constituyen como sujetos endriagos, ya que hacen uso de violencia con el fin de convertirse y mostrarse como seres opulentos y admirables. La violencia actúa “como herramienta,

para hacerse con el dinero que les permitirá costearse tanto bienes comerciales [y materiales] como valoración social” (Valencia 2010: 52), por tanto, el capital recaudado puede y tiene un doble propósito.

En el transcurso del asalto igualmente se conocen los pensamientos de Aninha y de Régis, los que convienen en el hecho de arriesgar su integridad física por el dinero: “nunca vendería su cuerpo, moriría tiroteándose por el dinero que el seguro cubría” (Ferréz [2003] 2017: 177); “se tirotearía con cualquiera que quisiese pasar el límite” (Ferréz [2003] 2017: 179). Para los sujetos endriagos y su necropolítica, el cuerpo es crucial, puesto que se concibe como mercancía principal; sin embargo, paradójicamente y al mismo tiempo, estos “tienden a desacralizar el cuerpo, tanto el ajeno [...] como el propio, [tienden a] apostar y renunciar a éste adhiriéndose a una lógica kamikaze que indudablemente les llevará a la destrucción corporal y la pérdida de la propia vida, como un precio a pagar, indefectiblemente, dentro de la lógica del enriquecimiento gore” (Valencia 2010: 141). Por tanto, la lógica kamikaze de ambos personajes, alentada por lo que se podría llamar una “pulsión de muerte”, respondería a una especie de nuevo sincretismo nacido en el marco del capitalismo contemporáneo, donde los dictados de la economía –del hiperconsumo– prevalecen, están dispuestos a morir y matar por dinero.

Ahora bien, el uso arriesgado y temerario que hacen los sujetos endriagos de su propio cuerpo no es únicamente por y para el dinero, sino también por el poder (Valencia 2010: 81). En *Manual práctico*, el bando de Régis entra en guerra con otro, debido al talante de tener una expedita potencia en el barrio:

Régis seguía viendo la escena, continuaba viendo todo, y ahora el problema que lo atormentaba era el bando de Modelo, al comienzo era solo un grupito de chicos que hacían laburos pequeños, pero el bando fue creciendo y llegó a lo que era hoy, un real peligro para el malandraxe más viejo, Régis ya había conversado con Neguinho da Mancha na Mão y sabía que había sido él el que mató a Guile. Neguinho [...] no pensó que Modelo le iba a dar tanta importancia a la muerte del camarada, la discusión duró, Régis terminó la conversación diciendo que en verdad Modelo estaba buscando una excusa,

y esa excusa terminó siendo la muerte de Guile, explicó a Nengunho que creía que no era por el camarada que era toda esa guerra, sino para dominar la *quebrada* [...] (Ferréz [2003] 2017: 190-191).

Se lleva a cabo, entonces, una lucha armada que, en el contexto del capitalismo gore, es definida como necropolítica:

una reinterpretación y una ejecución tajante del biopoder y su reversibilidad, basada en gran medida en las lógicas del *enfrentamiento guerrero de las fuerzas*, en tanto que ejerce una libertad, “pero se trata más bien de una libertad que sólo puede ser comprendida como *poder de arrebatarla a los otros* [...] incluso si esta libertad consiste sólo en la apropiación, la conquista y el sometimiento de otras fuerzas” (Valencia 2010: 143).

A través del actuar y del razonamiento de Modelo, es posible notar que este enfrentamiento guerrero surgido entre las dos pandillas para reinar en el territorio es un ejercicio que, para él como sujeto endriago, tiene sus referentes en las prácticas estatales:

El ya muerto imperio soviético, hace mucho enterrado, dejó un legado para algunos compradores que continúan en guerra, el legado es un rifle de asalto AK-47 [...] pero en las manos de Modelo, es solamente una manera de imponer miedo y, de ser necesario, matar más fácilmente a los que osan no pagar lo que consumen, y ya tenía algunos en la lista, era solo cuestión de tiempo, sabía que era un arma cara, pero también que el negocio necesitaba de inversiones, nada en lo que no se invierte crece, a pesar de haber cursado solo hasta séptimo grado, conocía muy bien que la forma acertada de ganar dinero era usar el método del Estado, represión y dependencia (Ferréz [2003] 2017: 83).

De este modo, la necropolítica es efectivamente reconfigurada y transformada por los sujetos endriagos, lo que muestra su “carácter múltiple, ya que es igualmente ejercida por los actores ilegítimos como por los actores legítimos de la biopolítica (el gobierno, el Estado, el discurso)” (Valencia 2010: 145). Estas subjetividades disidentes crean un *Estado paralelo* encabezado por ellos, haciendo uso de necropolíticas, entendidas como acciones encaminadas a vulnerar

corporalmente “para arrebatar, conservar y rentabilizar el poder de *dar muerte*” (Valencia 2010: 144). Además, considerando el *modus operandi* de Modelo, se le podría calificar, conforme a los conceptos de Valencia, como un *emprendedor económico* y un *emprendedor político*, ya que, por un lado, sigue y comprende las lógicas capitalistas (sabía que “nada en lo que no se invierte crece”) y, por otro lado, con los diferentes usos del rifle AK-47 (amedrentamiento y muerte), acciona la delimitación “yo/ustedes”, de manera que “tiene una considerable influencia en la presencia, la ausencia, la forma, los lugares y la intensidad de la violencia... lo que resulta de suma utilidad para el florecimiento de la economía criminal” (Valencia 2010: 46).

Para comprender el vínculo entre poder y violencia, se puede señalar la pretérita y lóbrega relación de dependencia entre el asesinato y la política explicada por Hans Magnus Enzensberger: “[d]icha dependencia se halla en los cimientos de todo poder [...] ejerce poder quien puede dar muerte a los súbditos” ([1974] 2006: 5), adquiriendo el Estado, por su soberanía, el máximo poder, decidiendo por sobre la legislación ([1974] 2006: 7). Además, “el criminal [...] se considera un hombre que [...] «puede permitírsele todo». Con esta pretensión se coloca junto al Estado [...] el criminal es un competidor suyo: le disputa su monopolio sobre el poder [...] Tan pronto como la criminalidad se organiza¹³, se convierte, tendenciosamente, en un Estado dentro del Estado” (Enzensberger [1974] 2006: 17-18). De este modo, el Estado represivo creado por Modelo respondería a un orden regido con potencia y con una aptitud capitalista habilitadas por el uso de armas. Este personaje denuncia y aplica el “método del Estado” (represión y dependencia), el cual estaría aludiendo al actuar violento de la policía militar, actores criminalizados por implantar terror estatal contra la población favelada (lo “conocía muy bien”).

El *poder de dar muerte* ostentado por Modelo es el mismo que ejerce para conseguir el dinero robado por Régis y sus camaradas, a quienes identifica como los ejecutores del asalto debido a la prác-

¹³ “Las bandas de salteadores de las postrimerías de la Edad Media imitaban la organización feudal, y una especie de relación de vasallaje ha subsistido hasta los tiempos actuales en los *gangs*” (Enzensberger [1974] 2006: 18).

tica consumista de Celso Capeta, quien “no se contentó con comprar varias zapatillas carísimas, compró una moto que nadie en la *quebrada* había visto jamás, esa fue la pista definitiva para que Modelo tuviera la seguridad de que habían sido ellos los autores [...]” (Ferréz [2003] 2017: 241). El dinero es invertido por los personajes, sobre todo, en bienes materiales, particularmente en más armas, vehículos de alta gama y prendas “de marca”, ya que “los jóvenes de los barrios desheredados tratan de afirmarse por el *look* y los signos de consumo. El consumo, en las condiciones presentes, construye gran parte de su identidad: cuando las demás vías del reconocimiento social fallan, «sacar pasta» y consumir se imponen como objetivos preeminentes” (Lipovetsky [2006] 2022: 183). La participación de Celso en los valores consumistas y su acceso a signos emblemáticos de la sociedad del hiperconsumo para distinguirse del resto le juegan, esta vez, una mala pasada que repercute en el bando completo.

El derramamiento de sangre explícito, que a lo largo de la novela está implícito en la ejecución de asesinatos, se acentúa reciamente cuando, durante la guerra entre los bandos de Régis y Modelo, este último personaje se ensaña con el cadáver de Mágico:

Modelo ya se estaba poniendo nervioso, el cuchillo no era lo suficientemente afilado como para cortar el hueso, le pidió al primo que intentara buscar una sierrita, de esas de cortar caños, el suelo estaba todo ensangrentado, empezó a golpear con el cuchillo en lugar de cortar, pero incluso de esa forma no consiguió romper el hueso, cuando su primo llegó con la sierrita le dijo:

—Dios, Modelo, ¿dónde aprendiste eso? ¿con Jack el destripador?

Modelo echó una risotada y le respondió:

—Eso no es nada, esto es de principiantes, estoy haciendo un show, ahora sí, el mejor truco de este caído, la separación del cuerpo y la cabeza.

—¡Dios! ¿Y ahora cómo vamos a sacarnos de encima el cuerpo?

—¿Sacarnos de encima qué, amigo? ¿me estás cargando? El show empezó recién, andá a buscar la parrilla y tráela para acá.

—Esperame.

—El primo de Modelo [...] también llevó una bolsa de carbón, conocía a su primo, la maldad tenía que ver con el fuego. Mientras

bajaba con la parrilla, le gritó a su hermano que llevara alcohol y un encendedor.

Algunos minutos después el fuego ya estaba alto, los dos hermanos abanicaban el fuego y miraban lo que su primo hacía con el cuerpo decapitado, 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, pidió el alcohol y tiró todo el litro sobre el carbón, el fuego aumentó mucho y empezó a quemar el brazo.

–Modelo, ¿qué vas a hacer? ¿vas a dejar solo los huesos del amigo?

–De ninguna manera, amigo, vas a ver como enseguida el bicho se mueve.

–¿Qué se mueve?

–El brazo, bestia.

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 (Ferréz [2003] 2017: 234-235).

La cercenadura del cuerpo de Mágico realizada por Modelo corresponde a uno de los métodos cruentos utilizados en el capitalismo gore: “la instauración e implementación de una serie de técnicas para la tortura y eliminación de seres humanos que van desde la decapitación, el descuartizamiento [...]” (Valencia 2010: 105); este método, en tanto necropráctica, convierte a Modelo en un sujeto endriago creándose una amalgama identitaria entre emprendedor económico, político y también *especialista de la violencia* (Valencia 2010: 147).

Todos los personajes que participan de la política de muerte en pos de obtener dinero hacen patente, pues, su condición de sujetos endriagos. No obstante, existen excepciones de personajes que, a pesar de estar igualmente marginalizados, no son endriagos, así son los casos de José Antônio y Paulo. Este último es un muchacho esforzado que

no tenía nada, ni auto, ni bienes, pero tenía un hambre de trabajo [...] no bebía como casi todos los del barrio, y siempre estaba bien acompañado por un libro debajo del brazo, el motivo de no tener

nada se explicaba muy bien, jugaba a contramano de lo que todos querían en el barrio, no desfilaba con zapatillas nuevas, ni se interesaba por motos y cosas de ese tipo, nunca supo lo que era una ropa de marca, su sueño era bien simple, un terreno para construir una futura casa (Ferréz [2003] 2017: 89).

Y para José Antônio, a quien se le daba bien aconsejar al resto de jóvenes para que no incurrieran en actos ilícitos, específicamente en el “juego”, su dicho favorito era: “amigo que es amigo no quiere la plata del otro” (Ferréz [2003] 2017: 45). Ninguno de los dos personajes entra entonces en este juego del capitalismo, “el juego de recaudar capital a cualquier costo” (Ferréz [2003] 2017: 162), pese a tener vidas hiperprecarizadas.

Ahora bien, José Antônio se distingue de Paulo porque sí se ve afectado por la cultura del consumo, la cual lo habría vuelto incapaz de resistirse a la obtención de bienes materiales pese a su pobreza:

se sienta en el sillón, entre un tenedorazo y otro mira toda su casa, observa los ladrillos sin revoque, observa las tejas que necesitan de nueva pintura, ve los cables colgando y ya llenos de telas de araña, observa por último el piso de cemento tan desgastado ya, se levanta con calma, apoya el plato con la mano izquierda y con la mano derecha enciende la televisión, se acuerda que la televisión la pagó durante dos años, pero estaba orgulloso del aparato, qué linda era, lo mejor que tenía en su casa, 29 pulgadas, definición de cine [...] (Ferréz [2003] 2017: 48).

José Antônio en calidad de sujeto excluido está, como señala Lipovetsky, privado de participación auténtica en el mundo laboral; es *víctima de la ociosidad* ([2006] 2022: 85), “ahora lo que más veía eran partiditos, todos los días, decenas de personas en su calle, cada una con un equipo, cada una eludiéndose, intentando divertirse” (Ferréz [2003] 2017: 46), y también *víctima del hastío*, “pero un día sabe que se va a decidir [...] será un gran día, un día en que José Antônio va a mandar todo al carajo” (Ferréz [2003] 2017: 46). Es por tales razones que los individuos con menos recursos buscan resarcimiento en el consumo, en la “adquisición de servicios o bienes de equipo, aunque a veces sea en perjuicio de lo más útil. Es así como

algunos hogares pueden abonarse a la televisión de pago, aunque no tengan para pagar el recibo de la luz” (Lipovsky [2006] 2022: 185). Es así como en la balanza de José Antônio la adquisición (en cuotas) de su televisor habría alcanzado más valor que la reparación de su casa, funcionando esta compra como una forma de compensación ante el fracaso.

Lipovsky aclara que “los *have nots* no se sienten pobres sólo[sic] porque consumen pocos bienes y diversiones, sino también porque consumen demasiadas imágenes de felicidad” ([2006] 2022: 185), como José Antônio que, en la novela de las ocho, “comía arroz y zapallito viendo Augusto y Ángela, el matrimonio perfecto, disfrutando de un verdadero banquete” (Ferréz [2003] 2017: 48). De esta manera, la sobreexposición de José Antônio a imágenes de vida rica y consumo feliz aumentaría su malestar y exacerbaría sus deseos y frustraciones. Si bien no todos los personajes se configuran como sujetos endriagos, la mayoría de ellos (Paulo, la excepción) se ven de todas formas influidos por las demandas del hiperconsumismo.

3. VIVIENDO ENTRE DESPERDICIOS

Los personajes de la novela son subjetividades que giran en torno al dinero, crímenes de sangre y comercio de drogas ilegales, lo que convierte así su espacio en una *neofavela*¹⁴: aquella “reformada por la guerra entre narcotraficantes y la correspondiente violencia y la corrupción de la policía¹⁵” (Schwarz 1999: 163). Esta neofavela, vista a partir de los postulados de José Luis Pardo, se caracterizaría por estar compuesta de distintos tipos de *basura*. En su ensayo *Nunca fue tan hermosa* la basura, Pardo reflexiona sobre la producción de riqueza en las sociedades industriales actuales y sus secuelas, la que se presentaría hoy como una *inmensa acumulación de basuras* que se ha producido en una cantidad y velocidad nunca antes vistas lo

¹⁴ Término acuñado por Paulo Lins en su obra *Cidade de Deus* para describir la expansión de la criminalidad en la favela Ciudad de Dios, Río de Janeiro.

¹⁵ La traducción es mía. Cita original: “Reformada por entre os traficantes de droga e pela correspondente violência e corrupção da polícia” (Schwarz 1999: 163).

que, a la vez, ha conllevado una incapacidad (social) para gestionarla adecuadamente (2010: 163).

La sobreproducción de basura ha implicado que las sociedades (pos)modernas requieran espacios donde depositarla (p. ej. tierras baldías) para despejar sus terrenos, seguir desperdiciando y no asfixiarse entre sus propios residuos. Pardo denomina estos espacios *no lugares* –utilizando la terminología de Marc Augé– e incorpora lo que él llama *no lugares sociales*: “a los que pueda trasladarse la población sobrante que los sistemas productivos y consuntivos no pueden absorber (suburbios, chabolas, favelas, guetos, campamentos, etcétera)” (2010: 165). El concepto de *no lugar social* lo une a su reflexión del lugar de la basura, “lo que no está en su sitio y, por tanto, lo que hay que trasladar a otro sitio [...]” (2010: 165) y propone llamarlo *lugar-basura*. Así, los *no lugares sociales* como las favelas, espacio donde se desarrolla la trama, serían “lugares-basura”. El surgimiento de este tipo de lugares conlleva que una gran cantidad de personas en el mundo queden desplazadas desde distintas esferas de la sociedad.

Los lugares-basura están poblados por *no-empleados* (o *empleados-basura*), quienes “a menudo están fuera de la economía monetaria regular” (Pardo 2010: 174), tal como sucede con los personajes del asalto, quienes son de “*profesión peligro*” (Ferréz [2003] 2017: 24), un concepto “utilizado por los bandidos para referirse a sus actividades ilegales” (Tennina 2017: 261). Estos sujetos, además, se abastecen en *no-tiendas*, es decir, en el *mercado negro* (Pardo 2010: 174), pues están involucrados en el comercio ilegal de drogas. En la novela, una gran parte de los habitantes de la favela adquieren el atributo de *no-empleados*: “Aninha fue directo a un negocio de ropa, pasó por las decenas de vendedores ambulantes que se ganaban la vida en las calles” (Ferréz [2003] 2017: 119), actividad inscrita en la economía irregular.

Algunos de los *no-empleados* de *Manual práctico* se arropan con *no-vestimenta*¹⁶; por ejemplo, a José Antônio, “la zapatilla

¹⁶ Se propone este concepto, siguiendo a Pardo, para el tipo/estado de prendas de ropa utilizadas por estos sujetos.

agujereada no le daba más vergüenza, estaba de igual a igual con todos los de ahí, pantalones de jean gastados, camisas blancas con cuellos levemente amarillos, sin dudas producto de años de caminata en busca de empleo [...]” (Ferréz [2003] 2017: 153). La vestimenta revela una condición de deterioro común a los habitantes, la que se ve acentuada y comparada cuando se produce el asalto en el departamento de los Petrovitch:

El hombre tenía el pelo grisáceo y, a pesar de estar en una silla de ruedas usaba una bellísima ropa, zapatos marrones brillantes y un gorro de lana blanco, Celso nunca había visto a nadie en una silla de ruedas tan arreglado, los hombres de su barrio que vivían en una silla de ruedas eran bien diferentes, pantalones de jogging en general muy sucios y desgastados, manos gruesas de tanto moverse de acá para allá, moviendo las ruedas de la silla, camisas siempre empolvadas por las calles de tierra del barrio, sin afeitar, ojotas en los pies delgados y pedazos de cubierta forrando la dura silla de ruedas, la mayoría de las veces donada por una institución de beneficencia, ahora con ese señor no, la silla tenía un control del lado izquierdo, un motor lo hacía moverse sin mucho esfuerzo (Ferréz [2003] 2017: 198).

La *no-vestimenta* de los favelados se distingue, pues, por un considerable desgaste e impureza. Este estado de imperfección de la materia, para los sujetos exoperiféricos, se torna un factor de descarte para sus posesiones:

su abuela escuchaba radio todo el día, sentada en un viejo sillón, un regalo antiguo de sus ex patrones, las historias que Paulo más escuchaba de su abuela eran sobre la buena época que había tenido, sobre cómo sus patrones eran generosos y cómo ella llegó a recibir el mobiliario completo de la casa apenas los patrones decidieron cambiar la decoración, pero a pesar de escuchar todo atentamente, tenía un punto de vista diferente, sabía la diferencia social que todo eso traía, regalo para ella, pero para los patrones los muebles viejos eran basura (Ferréz [2003] 2017: 186).

Desde la perspectiva de Paulo, la supuesta bondad de los ex patrones con su abuela refleja la noción de *basura* definida por Pardo (2010): “lo que no está en su sitio y, por tanto, lo que hay

que trasladar a otro sitio con la esperanza de que allí pueda desaparecer como basura, reactivarse, reciclarse, extinguirse” (165). El despojo de los viejos muebles como un presunto regalo podría, de este modo, narrar o retratar una óptica jerárquica de los patrones basada en la correlación “basura para personas-basura”.

Pardo señala que los *no-empleados* viven en *no-casas*, “cobijos improvisados con material heterogéneo” (2010: 174), inmuebles descritos en *Manual práctico*: “[l]a mayoría de las casas de esa calle no tenían patio, el living daba a la calle [...], observaba cada detalle por encima de las rejas, se apoyaban ruedas de bicicleta o palan-ganas de aluminio en caños de hierro” (Ferréz [2003] 2017: 245). Asimismo, este tipo de casas están decoradas con *no-muebles*, “a veces simples cajas de cartón o relleno de embalaje” (Pardo 2010: 174), como la casa de Aninha: “[...] en el cajón de verduras que le servía de mesa, un tarrito de árnica, los dolores en las muñecas eran constantes [...] agarró la remera blanca que estaba colgada en un clavo [...]” (Ferréz [2003] 2017: 165), vivienda cuyo espacio interior utiliza, en efecto, elementos-basura como ornamentos. En resumidas cuentas, las *no-casas* asentadas en la periferia poseen una confección heteróclita tanto externa como interna, lo que revela una precariedad de recursos.

En la novela también se describen sitios públicos arruinados; tal es el caso de un terreno destinado a la práctica recreativa del fútbol: “[l]a canchita tenía un aspecto desolador, dos arcos hechos de madera, una cruz en el rincón izquierdo que homenajeaba a Miltinho, asesinado al final del último campeonato, tres agujeros cubiertos con escombros y arena para que nadie se lastimara durante el juego [...]” (Ferréz [2003] 2017: 78). Esta “no-canchita” se exhibe como un espacio en deterioro, pero también como un espacio de veneración y memoria para los occisos, lo cual devela el grado de criminalidad que se desborda en la (neo)favela.

Los personajes circulan tanto dentro como fuera de este *lugar-basura*, tránsitos que los afectan de distintos modos. Régis, por ejemplo, al alejarse de su barrio en dirección a distritos acomodados, aquí Morumbi, alucina con tener otro modo de vida:

agarra el celular y empieza a marcar su número, Mágico atiende, Régis le dice que está yendo a su casa y le pide que deje el garaje abierto. El lugar es bonito, en Morumbi Sur no vive cualquiera, muchos menos en una casa, en un departamento puede ser, pero una casa es solo para el que tiene, Régis sabe eso y siempre que llega a la casa de su compañero se le abren los ojos, él querría tener eso [...] sus pensamientos vuelan [...] (Ferréz [2003] 2017: 132).

Claire Calogirou en su estudio sociológico analiza los mecanismos utilizados por los habitantes para escapar de la identidad negativa atada al barrio y señala que “ir a sitios chic permite forjarse, por una tarde, una identidad fantástica igual a la de los jóvenes de barrios «burgueses»¹⁷” (1989: 67), constructo imaginario que le permite a Régis satisfacer un deseo (casi) inalcanzable.

La caminata, en concreto, es una actividad que, por un lado, auxilia a Nego Duda para eludir las imágenes de marginalidad de él y de su familia:

Caminaba todo el día, iba para otros barrios y volvía tarde, cuanto más tarde llegaba a su casa, mejor era, ver a su padre tirado en el piso, ya totalmente alcoholizado, su hermanito menor, de apenas cuatro años, siempre al lado de su padre, jugando con el paquete de cigarrillos, apilaba los cigarrillos y después los dejaba rodar por el piso lleno de agujeros, pasar hambre no era la meta de vida de Nego Duda, ver a su hermano en ese estado mucho menos, pero nadie pensaba en trabajar, porque el empleo no iba a aparecer tan rápido y hasta las changas que solía hacer habían resultado tan concurridas, que el dinero ganado con ellos era insuficiente para lo básico (Ferréz [2003] 2017: 49).

El personaje se abandona prolongadamente al paseo de manera consciente y deliberada con el fin de “dejar en suspenso [...] sus problemas familiares, escolares y/o económicos¹⁸” (Calogirou 1989:

¹⁷ La traducción es mía. Cita original: “aller dans les endroits chic permet de se forger, le temps d’une après-midi, une identité fantasmatique égale à celles de ces jeunes des quartiers «bourgeois»” (Calogirou 1989 : 67).

¹⁸ La traducción es mía. Cita original: “Ils mettent entre parenthèses, le temps d’une promenade, leurs problèmes familiaux, scolaires et/ou économiques” (Calogirou 1989 : 64).

64), es decir, como forma de evadir su realidad precaria y tormentosa en la que ve profundamente afectadas sus necesidades fisiológicas, en especial la alimentación, y las relaciones interpersonales de su núcleo familiar, todas ellas causantes de una aflicción que pretende eludir por el mayor tiempo posible.

Por otro lado, el andar por las calles, para Celso Capeta, va en un sentido opuesto al impulso apremiante de obviar la existencia y se torna más bien en una actividad placentera:

A Celso Capeta le gustaba mucho caminar, y a la mañana, generalmente estando solo, no sabía explicar los sentimientos que se le aparecían de vez en cuando, le salían unas ganas de ver rosas, prestar atención a los jardines, a veces se paraba frente a casas con jardines que siempre habían sido bien cuidados, de alguna forma la bondad del ser humano se encendía dentro suyo, un nombre siempre le venía a la cabeza, Marcia, un rostro que siempre se le aparecía (Ferréz [2003] 2017: 28).

Calogirou explica que los pandilleros pasan la mayor parte de su tiempo vagando y explorando el mundo, imaginando algunas visiones románticas solo para escapar, aunque sea por un momento y mediante el pensamiento, de su estrecho mundo (1989: 64). Así, la caminata para Celso Capeta –y al contrario de Nego Duda– resulta ser un modo de crear una realidad paralela sentimental y soñadora.

Ahora bien, el mal estado de la favela, saturada de basura (in) material, se vuelve un factor de desprecio y rechazo para algunos personajes. Este hecho se podría comprender con el estudio de psicogeografía de Colin Ellard, quien analiza la arquitectura de los entornos cotidianos y su influencia positiva o negativa en la psique humana. En la novela, se conoce, verbigracia, los pensamientos de José Antônio ante su espacio socio-geográfico:

fue al bar a comprar leche, en el camino notaba la degradación, su visión fue siempre muy afilada, el padre llevando a su hijo en el pecho, totalmente alcoholizado, ese era el mayor pecado que alguien podría cometer, embriagarse y desfilarse con el hijo, hacer toda esa vejación. Se despertó nervioso esa mañana, cuando abrió el portón se puso más nervioso todavía, papeles de caramelo, vasos

descartables, bolsitas de pochoclos y papa fritas, todo tirado, una montaña de basura, miró para arriba, se sentó frente a la basura e imaginó que era un gigante, un gigante con más de diez metros de altura, su mano levantando su casa, imaginó su mano por debajo de la casa, levantándola y poniéndola en otro lugar, un lugar donde no hubiera basura, un lugar donde la zanja estuviese canalizada, un lugar sin ruido fuerte y con grandes árboles que le dieran sombra a sus hijos (Ferréz [2003] 2017: 136).

Ellard señala que en los paisajes urbanos, a diferencia de los paisajes naturales, los movimientos oculares se desplazan con más lentitud, fijando nuestra atención en los pequeños detalles que caracterizan a este tipo de entornos ([2015] 2016: 38-39); por ello, José Antônio identifica uno a uno los desechos dentro de la montaña de basura. El énfasis que se percibe en el desplazamiento de su mirada por entre el descuido y la degradación a nivel humano de su entorno se explicarían porque los seres humanos somos animales predominantemente visuales y que, aun cuando los cuatro otros sentidos cumplen también su función al momento de hacernos sentir sumergidos y conectados con un lugar, “es la mirada la que define de un modo más potente las fronteras del espacio construido” (Ellard [2015] 2016: 27). Por lo tanto, José Antônio marca, a través de esta, una distancia ética entre él y los demás; “la intimidad constante con los residuos ajenos es una de las divisiones sociales más profundas¹⁹” (Davis 2006: 138).

El afecto negativo que genera el paisaje de la favela se percibe más intensamente con el comportamiento de Paulo, quien:

ya estaba cansado de llegar a una parada de ómnibus y que enseñuida le preguntaran hacia dónde iba, si estaba trabajando, si estaba estudiando, ya conocía toda la rutina de preguntas [...], pero Paulo ya estaba vacunado y cortaba el tema al momento de empezar, a veces hasta fingía que se había olvidado de las llaves, teniendo que irse de la parada para ir a buscarlas a su casa. A veces ni eso servía, porque al volver la persona lo estaba esperando para terminar la conversación, sabía que para todos eso era una cosa normal, pero

¹⁹ La traducción es mía. Cita original: “Constant intimacy with other people’s waste, moreover, is one of the most profound of social divides” (Davis 2006: 138).

para él era el fin del mundo, tenía conciencia de que vivía en un lugar donde si motivás una charla y caminás al lado de una chica la pregunta más adelante fatalmente será:

—¿Te la estás cogiendo, no?

Odiaba todo eso, odiaba vivir en ese lugar, el mismo lugar que llevó a su padre a la tumba e hizo que su madre huyera con el patrón y lo abandonara todavía de niño, pero sabía que el lugar tenía un ritmo, y él otro, sabía que no debía entrar en el ritmo del lugar y sí seguir el suyo propio (Ferréz [2003] 2017: 85).

La irritabilidad de Paulo ante el funcionamiento de su entorno se produciría porque “nuestras vivencias cotidianas de los lugares no acostumbran a ser tan sublimes” (Ellard [2015] 2016: 15) e incluso, para él, su cotidianeidad se vuelca completamente en una ruin vivencia, “el fin del mundo”. El aborrecimiento que manifiesta hacia las dinámicas de su espacio se sustentaría por el hecho de que: “qué y a quién vemos y cómo entendemos nuestra propia visibilidad ante los otros es el factor más determinante en nuestro comportamiento en el entorno construido” (Ellard [2015] 2016: 27). De este modo —y al igual que para José Antônio—, su mirada panorámica le confiere una rectitud cívica, lo que lo aparta de las prácticas comunes y habituales surgidas en los suburbios.

El historiador Mike Davis, en *Planet of Slums*, explora y ofrece un panorama temático del auge de los barrios marginales en el Tercer Mundo contemporáneo, un mundo inestable y empobrecido. Davis revela que la geografía típica de estos asentamientos se define por tener una ubicación peligrosa y por poner en riesgo la salud de los habitantes, cuyas casas son arrastradas por las inundaciones todos los años (2006: 121), tal como se relata en la novela de Ferréz:

la lluvia caía sin piedad, e incluso viviendo en un lugar considerado por la prefectura como zona de riesgo estaban en calma y concentrados, sacaban el lodo ordenadamente [...] José miraba el mueble y recordaba las cuotas que todavía tenía que pagar [...] después de una gran lluvia siempre limpiaban todo con paciencia, la rutina era la misma, después de tanto trabajo, esperaban que la lluvia disminuyese y salían de la casa, miraban los estragos de los vecinos, y

casi siempre lloraban con ellos, principalmente cuando el caso era de pérdida total de la casa, el morro se deslizaba, la casa resbalaba y con ella los sueños de un lugar donde vivir, pero ese día de lluvia era más fuerte que otros, la falta de plantación en el morro esa vez iba a costar caro, José miró por la ventana y el tanque de lavar ropa ya se había deslizado, pensó en comentarlo con Juliana, pero decidió esperar a que ella terminara de poner a los chicos sobre la cama y pasarles alcohol por las piernas para que no se agarraran enfermedades de las ratas (Ferréz [2003] 2017: 209-210).

El hecho de que los personajes estén residiendo en zonas de alto riesgo climático y hablen de una “rutina” corrobora el planTEAMIENTO de Davis cuando expresa que, por un lado, “estos lugares son el nicho de la pobreza en la ecología de la ciudad, y las personas muy pobres no tienen más remedio que convivir con el desastre²⁰” (2006: 121-122). Los personajes no solo deben habitar con frecuentes amenazas naturales, sino también con la amenaza animal y sanitaria de las ratas; este tipo de roedor asiduamente se encuentra en espacios sucios y se alimenta de desechos, por lo que su presencia en el barrio de José Antônio se explicaría a causa del atiborramiento de basura en las calles. Davis señala, por otro lado, que las favelas están ubicadas en suelos lateríticos muy erosionados, los cuales son catastróficamente propensos a la rotura de taludes y a los corrimientos de tierras; los estudios geomorfológicos realizados en 1990 revelaron que una cuarta parte de las favelas de San Pablo estaban situadas en lugares peligrosamente erosionados, y todas las demás, en laderas empinadas o en riberas erosionables (2006: 122), como es el caso de la vivienda de José Antônio:

Notó que el agua subía por las alcantarillas, levantó la cabeza y miró el morro de enfrente, notó las erosiones que se profundizaban con la fuerte lluvia [...] José no pudo creer cuando vio que la pared del living se caía entera, y bajaba por el morro, en un momento tenía la casa llena de agua y barro, en otro se estaba cayendo [...] el techo del living empezó a desmoronarse, de donde estaba ya daba

²⁰ La traducción es mía. Cita original: “Such sites are poverty’s niche in the ecology of the city, and very poor people have little choice but to live with disaster” (Davis 2006: 121-122).

para ver la zanja inundada allá abajo, colchones, cajones de cerveza, cajones de verdura, todo empezaba a pasar por ahí [...] la casa se iba deshaciendo por completo e iba cayendo por la ribera que antecedió a la zanja [...] para todos el fin de todo lo que tenían era el fin del mundo [...] (Ferréz [2003] 2017: 213-214).

Tal como la basura se desintegra, la favela, en tanto *lugar-basura*, también experimenta este proceso hacia el final de *Manual práctico del odio* con el derrumbe de las (no)casas, estructuras arquitectónicas endebles situadas en zonas geográficamente vulnerables que terminan por acumular el dolor de la multitud afectada. En suma, el barrio marginal de la ciudad de San Pablo donde se desarrolla la trama de la novela se caracteriza por ser un *no lugar social* –*lugar-basura*– que aglomera personas y casas, y deja a muchos sin lugar, “una muchedumbre de desplazados que, una vez más, no solamente lo son en el sentido físico del término [...], sino también en el sentido social, laboral, cultural, económico o familiar” (Pardo 2010: 175).

4. CONCLUSIONES

La mayoría de los personajes se desenvuelve en su cotidiano como sujetos endriagos que, de forma permanente, tienen en la mira el dinero, obteniéndolo en gran parte a través de prácticas vinculadas a la muerte, las que les otorgan poder en su territorio. Bajo estas prácticas yace la necropolítica, esta forma de poder (y su conservación) sobre la muerte que implica una lid donde se enfrentan las fuerzas de los actantes involucrados. Por el hecho de buscar enriquecimiento en todas sus actividades (ilícitas), se podría señalar que estos sujetos revelan una “ontología de negocios” (Fisher [2009] 2018: 42), es decir, administran su existencia y supervivencia sobre la base del lucro. Su poder adquisitivo es invertido principalmente en bienes materiales de alta gama/de lujo, puesto que estos representarían un medio para obtener validación por el resto de la sociedad y dejar atrás su condición de marginalizados: “exhibir un logotipo, para un joven, no equivale a ponerse por encima de los otros sino a no parecer *menos que los otros*” (Lipovetsky [2006] 2022: 45). Si bien

puede resultar paradójica la relación entre el carácter marginal de estos sujetos y su poder empresarial, esta se explica porque su vida (hiper)precaria les imposibilita participar de manera plena en las actividades consumistas, por lo tanto, buscan y transforman todos los medios posibles que les generen enriquecimiento para saldar sus deseos materiales, de identidad y de reconocimiento social.

La favela, por su parte, es en efecto un territorio que se expone como un *lugar-basura*, marcado no solo por la acumulación de basura material (desechos en las calles, las *no-casas* en sí), sino también por “basura” humana (*no-empleados*). Los barrios donde habitan y circulan los personajes son espacios degradados, timbrados por la criminalidad, la violencia extrema y la muerte. Por esta última razón, este espacio, con cada occiso, se va corrompiendo a lo largo de la narración, el cual termina por desintegrarse debido a la lluvia torrencial, la cual provoca la pérdida de todo para todos. El transitar, ya sea por dentro o por fuera de la favela, se vuelve un mecanismo de distanciamiento de la realidad para Régis, Nego Duda y Celso Capeta.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOTTON, André Natã Mello

2023 “Dos becos e vielas ao paracampo: uma história da literatura marginal das periferias”. Tesis doctoral. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. <<https://hdl.handle.net/10923/25063>>. Consultado: 23 de febrero de 2026.

CALOGIROU, Claire

1989 *Sauver son honneur : rapports sociaux en milieu urbain défavorisé*. París: Éditions L’Harmattan.

CHACON, Laura; y UMAÑA, Carlos

2018 “Para indagar cómo vivir juntos, debemos preguntar qué nos separa: reflexiones en torno al concepto de necropolítica de Achille Mbembe”. *Anuario Centro de Investigación y Estudios Políticos*. 9, 59-77. <https://doi.org/10.15517/aciep.v0i9.38463>

DALCASTAGNÈ, Regina

2012 *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Rio de Janeiro: Editora Horizonte.

DAVIS, Mike

2006 *Planet of Slums*. New York: Verso.

ELLARD, Colin

[2015] 2016 *Psicogeografía. La influencia de los lugares en la mente y en el corazón*. Trad., Gemma Deza Guil. Barcelona: Ariel.

ENZENSBERGER, Hans Magnus

[1974] 2006 *Política y delito*. Trad., Lucas Sala. Barcelona: Anagrama.

ESTUPIÑÁN, Mary Luz

2014 “Una escritura propia. Anotaciones sobre literatura marginal en Brasil”. *Revista chilena de literatura*, 88, 95-111. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952014000300006>

FERRÉZ

[2003] 2017 *Manual práctico del odio*. Trad., Lucía Tennina. Buenos Aires: Corregidor.

FISHER, Mark

[2009] 2018 *Realismo capitalista: ¿No hay alternativa?* Trad., Claudio Iglesias. Buenos Aires: Caja Negra.

LIPOVETSKY, Gilles

[2006] 2022 *La felicidad paradójica*. Trad., Antonio-Prometeo Moya. Barcelona: Anagrama.

MBEMBE, Achille

[2006] 2011 *Necropolítica seguido de Sobre el gobierno privado indirecto*. Trad., Elisabeth Falomir Archambault. Santa Cruz de Tenerife: Editorial Melusina.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do

2006 “«Literatura marginal»: os escritores de periferia entram em cena”. Tesis de magíster. Universidad de São Paulo. <<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/229357/PLIT0875-D.pdf?sequence=-1&isAllowed=y>>. Consultado: 18 de febrero de 2026.

OLIVEIRA, Lucas Amaral de

2018 “Experiência literaria e experiência urbana: notas sobre a literatura marginal”. *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, [S. l.]. 27, 24-46. <http://dx.doi.org/10.242661/2183-816x0227>

PARDO, José Luis

2010 *Nunca fue tan hermosa la basura. Artículos y ensayos.* Barcelona: Galaxia Gutenberg.

PATROCÍNIO, Paulo Roberto

2013 *Escritos à margem: a presença de autores de periferia na cena literaria brasileira.* Río de Janeiro: 7 Letras.

RODRIGUEZ, Benito

2011 “O ódio dedicado: algunas notas sobre a produção de Ferréz”. *Estudos De Literatura Brasileira Contemporânea.* 24, 53-67.

SALOM, Julio Souto

2014 “La literatura marginal periférica y el silencio de la crítica”. *Revista chilena de literatura.* 88, 235-264. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952014000300013>

SCHWARZ, Roberto

1999 *Seqüências brasileiras: ensaios.* São Paulo: Companhia das Letras.

TENNINA, Lucía

2014 *Saraus. Movimiento/Literatura/Periferia/São Paulo.* Buenos Aires: Tinta Limón.

TENNINA, Lucía

2017 “Glosario”. En Ferréz [2003] 2017: 259-262. Buenos Aires: Corregidor.

VALENCIA, Sayak

2010 *Capitalismo gore.* Santa Cruz de Tenerife: Editorial Melusina.

Recepción: 22/05/2024

Aceptación: 03/09/2025