

2014

# Abriu

n.º 3

Estudos de textualidade do Brasil, Galicia e Portugal



U



B

Universitat  
de Barcelona

## TABLE OF CONTENTS

### MONOGRAPH.

#### NOIR AND CRIMINAL: FAVELA NOVELS AND OTHER FRACTURED GENRES

*Issue Editor: Elena Losada Soler*

Patrícia Melo. «Novela de favela» y novela criminal. Género(s) <i>Elena Losada Soler</i> .....	9
Da escala de cinza da escrita <i>negra</i> brasileira <i>Alva Martínez Teixeira, Carlos Paulo Martínez Pereiro</i> .....	29
Rubem Fonseca e o policial <i>noir</i> <i>Pere Comellas</i> .....	51
<i>Nove Noites e Lourenço Marques</i> : labirintos criminais no romance contemporâneo <i>Adenize Franco</i> .....	71
Artur Cortez, detetive de Modesto Navarro: um «lançador de alertas» antes da hora <i>Pierre-Michel Pranville</i> .....	85
Novela negra ou hibridación do xénero?: a cara máis íntima do mal en <i>Todo é silencio</i> de Manuel Rivas <i>María Xesús Lama López</i> .....	97

### MISCELLANY

Dentro e fóra: a narrativa do espazo e do corpo na obra de catro autoras galegas <i>M.ª dos Anxos García Fonte</i> .....	113
---	-----

Relatos feministas e literatura nacional: o <i>amor fati</i> da crítica <i>María do Cebreiro Rábade Villar</i> .....	133
---	-----

#### REVIEWS

Náusea, escritura y libertad: una lectura de Clarice Lispector <i>Matías Adam</i> .....	149
--	-----

El bell desafiament d'antany <i>Jordi Cerdà Subirachs</i> .....	153
--	-----

Um encontro intempestivo: Llansol, Pessoa e Bach <i>Paula Cristina Costa</i> .....	157
---	-----

Sobre a tradución da literatura galega contemporánea e a súa proxección internacional <i>Martín Veiga</i> .....	159
---	-----

CALL FOR PAPERS .....	163
-----------------------	-----

AUTHOR GUIDELINES .....	165
-------------------------	-----

# PATRÍCIA MELO. «NOVELA DE FAVELA» Y NOVELA CRIMINAL. GÉNERO(S)

ELENA LOSADA SOLER  
Universitat de Barcelona

RESUMEN: El artículo se propone reflexionar sobre dos cuestiones: ¿la «novela de favela» es novela criminal? y ¿es posible detectar aspectos de género en las «novelas de favela» de Patrícia Melo? En nuestra opinión, la «novela de favela» es literatura de la violencia, para ser más exactos de la representación de la violencia, pero, aunque a veces la frontera sea muy tenue, no responde a los paradigmas de la novela criminal. Por otra parte, y a partir del análisis de la construcción de los personajes Máiquel y Reizinho (*O Matador e Inferno*), creemos que sí es posible afirmar un sesgo de género en los textos de Patrícia Melo.

PALABRAS CLAVE: Patrícia Melo, violencia urbana, novela de favela, novela criminal, violencia de/contra las mujeres.

PATRÍCIA MELO. “FAVELA NOVEL” AND CRIME NOVEL. GENRE/GENDER

ABSTRACT: This article reflects upon two questions: is the “favela novel” a crime novel? And, is it possible to detect aspects of gender in Patrícia Melo’s “favela novels”? Arguably, the “favela novel” is a literature of violence, to be more precise, it is about the representation of violence. However, while the difference between the two may sometimes be tenuous, these novels do not fit the paradigms of a crime novel. Additionally, from the analysis of the construction of the characters Máiquel and Reizinho (*O Matador and Inferno*), it is indeed possible to interpret a gender bias in Patrícia Melo’s texts.

KEYWORDS: crime novel, favela novel, Patrícia Melo, violence, Brazilian narrative, gender.

Aunque las dos cuestiones que se plantean en este texto puedan parecer de distinta tesitura y de amalgama difícil, en realidad constituyen un díptico unido por una bisagra esencial: la representación literaria de la violencia en los textos de autoría femenina, ya sea analizada desde los paradigmas de la narrativa criminal<sup>1</sup> o desde los estudios de género, donde el espinoso tema de la violencia de las mujeres o, en el caso de la literatura, de la violencia na-

<sup>1</sup> Utilizo el concepto «narrativa criminal», tomado de la crítica anglosajona, porque refleja mejor que la fórmula tradicional española o portuguesa —«novela policíaca/romance policial»— la esencia del género. No todo es novela, hay excelentes cuentistas del crimen, como Rubem Fonseca, y no siempre hay un policía, pero siempre hay un crimen.

rrada por las mujeres está cada vez más presente, como afirma Arlette Farge: «Aujourd'hui, voici la violence des femmes sur le devant de la scène [...]. La réflexion avance et les faits montrent à l'évidence l'existence de cette réalité» (Farge 2012: 9). Debe quedar claro que el análisis de esta violencia «de las mujeres» no puede ni debe en ningún caso ocultar ni relativizar la realidad brutal de la violencia «contra las mujeres», ambas formas de violencia no son comparables, ni proporcionales, pero tampoco excluyentes, como recordaba Judith Butler en *Vida precaria*: «Sin duda no hay nada en nuestra constitución social como mujeres que nos prevenga de volvernos violentas» (Butler 2006: 70).

## 1. LA VIOLENCIA

Las dos novelas de Patrícia Melo *O Matador*<sup>2</sup> (1995) e *Inferno* (2000) muestran la representación de una violencia individual —la de Máiquel y Reizinho, pero también la de Érica, Suzana o Marta— alimentada, como veremos, por una violencia estructural que tiene su origen en la situación social, política e histórica del Brasil. Afirma Roberto Briceño que:

La violencia no ha sido ajena a los procesos de cotidianidad o transformación social de América Latina: violenta fue la conquista, violento el esclavismo, vio-

<sup>2</sup> *O Matador* es, como ha señalado entre otros Karl Erik Schøllhammer (2009: 42), «uma espécie de romance de formação às avessas». La novela muestra la formación pero sobre todo la Ascensión (a través del crimen) y la Caída (sin castigo proporcional) de un antihéroe, Máiquel, el sicario, el «matador», salido de un suburbio de São Paulo. A través de las dos partes de la novela, cesuradas por una importante elipsis y narradas siempre en primera persona, vemos cómo Máiquel pasa de matón de barrio a importante «empresario» de matanzas por encargo, cómo es galardonado con el premio al «Cidadão do Ano» y cómo, por un exceso de celo profesional que le lleva a matar a quien no debe —a algunos poderosos y a un chico de un barrio rico— acabará perdiendo su «imperio» y huyendo hacia un destino incierto.

*Inferno* es también un *bildungsroman* paródico, la narración, esta vez en tercera persona, de la ascensión de Reizinho de simple «olheiro» (vigilante) de punto de droga en la favela a jefe de un grupo de narcotráfico y su posterior caída en desgracia, su huida a Roraima y su regreso a la favela a esperar su destino cerrando un círculo que, de un modo u otro, no puede acabar más que en su muerte. Una novela coral con excelentes personajes secundarios como Alzira y Caroline, respectivamente madre y hermana del protagonista, tan interesantes para analizar desde los estudios de género.

lenta la independencia, violentos los procesos de apropiación de las tierras y de expropiación de los excedentes. Pero en la actualidad hablamos de un proceso distinto, singular, y que se refiere a la violencia delincuencia y urbana. [...] una violencia no política, pues no tiene vocación de poder (Briceño 2002: 35).

Esto último, la ausencia de una vocación de poder institucional, es un elemento importantísimo para desbrozar un concepto de campo semántico tan amplio como la violencia. Lo que Patrícia Melo, Rubem Fonseca o Paulo Lins «imaginan» —en el sentido estricto de crear una *imago* de la realidad— en sus textos es una violencia no revolucionaria, una violencia que no aspira al progreso del mundo ni a la construcción de una utopía, sino, como máximo, a la mejora material de una situación individual sentida como injusta. Son, pues, novelas de la actual violencia urbana. Obviamente *Inferno* es «novela de favela»,<sup>3</sup> novela del microcosmos de Berimbau, una favela imaginaria —otra vez la *imago*— que hace el texto de Melo más literario y menos documental que *Cidade de Deus*, de Paulo Lins. Pero también *O Matador*, más novela criminal, novela de suburbio paulista, comparte muchas de las características de la novela de favela: crítica social, descripción brutalista de la realidad, espejismos consumistas, marginación y el ensueño de salir de ella a través de un *Deus ex Machina* siempre relacionado con el delito. En *Inferno* Patrícia Melo describe así la favela:

Sol, piolhos, trambiques, gente boa, trapos, moscas, televisão, agiotas, sol, plástico, tempestades, diversos tipos de trastes, funk, sol, lixo e escroques infestam o local. O garoto que sobe o morro é José Luís Reis, o Reizinho. Excluído Reizinho, ninguém ali é José, Luís, Pedro, Antônio, Joaquim, Maria, Sebastiana. São Giseles, Alexis, Karinas, Washingtons, Christians, Vans, Daianas, Klebers e Eltons, nomes retirados de novelas, programas de televisão, do jet set internacional, das revistas de cabeleireiras e de produtos importados que invadem a favela. [...] Lá do alto, vêem-se muitas parabólicas e telhas Eternit. Aviões voando baixo. Lixo. Cachorro defecando no mato. Trens. Prédios de dois andares (Melo 2000: 10).

<sup>3</sup> La «novela de favela» tiene muchos puntos en común con el naturalismo del siglo XIX. No en vano Marta Peixoto relaciona *Inferno* con *O Cortiço* (1895), de Aluísio de Azevedo (Peixoto 2007: 174).

El texto no incide ya en el tópico de los años 50<sup>4</sup> de la favela miserable y de la carencia absoluta. Como afirma con agudeza Marta Peixoto (2007: 171): «While the favela plagued by epidemics has mostly vanished, its role as setting for the figurative epidemic of violence makes the image of hell or war zone unfortunately not farfetched». En la favela moderna de Melo hay bienes materiales, objetos, cosas importadas, peluquerías, y mucha, mucha televisión. Una televisión que ha dado a una población que ya ha perdido los vínculos con su origen rural, en muchos casos ya remoto, un barniz —los Alexis y Daianas— de los estereotipos de otra cultura, ajena e imposible. Por eso lo que se representa en estos textos no es una violencia política, organizada, destinada a crear un nuevo orden social a través de la revolución, como la que analizaron, entre otros, Georges Sorel o Hannah Arendt.<sup>5</sup> Se trata de una violencia individual, generada por la violencia estructural de un sistema político-social esencialmente desigual y frustrante para aquellos que quedan fuera de él, empujados a las tinieblas exteriores por el darwinismo social, pero todavía lo suficientemente cerca del Paraíso para contemplar lo que los otros tienen y de lo que ellos carecen. Máiquel, el protagonista de *O Matador*, es consciente de su condición de «fracasado»: «Errei, a vida inteira tinha sido assim, errar, largar coisas pela metade, fazer mal feito, errar. Nunca consegui aprender matemática. Nem química. Nunca entendi as palavras que eles usam nos jornais» (Melo 1995: 55). Pero no identifica ese «no entender las palabras que ellos usan» como la causa de su situación. El sistema domina la realidad y también el discurso que la representa, sin el dominio del lenguaje Máiquel estará siempre fuera. Para él, sin embargo, todo se reduce a eso que «ellos» tienen y de cuyo disfrute «yo» he sido excluido, ese conjunto de bienes —cómicamente simbolizado en *Inferno* por la nevera llena de yogures de todo tipo (Melo 2000: 117) que adquiere Rezinho cuando ha ascendido en el escalafón del narcotrá-

<sup>4</sup> Las favelas, surgidas de las consecuencias de una sociedad esclavista a finales del siglo XIX, se alimentaron en los años 50 del siglo XX del éxodo rural que se produjo durante el proceso de industrialización de Brasil. Las favelas funcionan como comunidades, sus habitantes las llaman «a comunidade», nunca «favela», con estructuras y normas propias. La localización del espacio individual en el interior de la favela es muy importante y reproduce el *statu quo*: los que viven más cerca de la ciudad son los «privilegiados».

<sup>5</sup> Georges Sorel defendió en *Reflexiones sobre la violencia* (1908) el uso de la violencia, para él una más de las expresiones de la «voluntad de actuar», para alcanzar la revolución. Hannah Arendt en *Sobre la violencia* (1969) analizó, de forma en ocasiones muy crítica, la violencia de los disturbios producidos en las universidades norteamericanas de los años 60 y en el Mayo del 68.

fico— se convierte en el símbolo de la felicidad, una especie de *quête* material ocupa el lugar de la *quête* espiritual de los héroes. Cuando Máiquel ha matado ya a Ezequiel y visita al Dr. Carvalho, la omnipresente televisión va desgranando una serie enumerativa de bienes, todo aquello que Máiquel puede desear:

A televisão mostrava propagandas de comida, boceta, cobertor, sapato, casa, automóvel, relógio, dentes, colégio, namorada, aparelho de som, respeito, sanduíche de mortadela, sorvete, bola de futebol, xarope, meia, cinema, filé mignon. É isso aí, garoto. Você fez bem (Melo 1995: 92).

Objetos grandes —coche, aparato de música— y pequeños —reloj, pelota de fútbol—, insignificantes —bocadillo de mortadela— y básicos —zapato—, cosas prescindibles y otras esenciales —casa, escuela, respeto—, pero, disuelta entre esa enumeración amontonada, una mujer —novia— cosificada y fraccionada: un cuerpo seccionado del que el único fragmento mencionado, lo único que interesa es el sexo o, mejor dicho, los genitales. La intencionada mezcla y confusión entre los bienes de consumo prescindibles y las verdaderas necesidades humanas ejemplifica una sociedad que conduce a la reificación absoluta, pero muy especialmente a la reificación de la mujer, reducida a un «coño». Si la mujer es solo eso, la violencia, más exactamente la violencia sexual que Máiquel usa con Cledir, convencido de que eso es lo que las mujeres quieren, es inevitable.

Como analiza Roberto Briceño, la violencia urbana ocurre en la segunda o en la tercera generación instalada en la ciudad, cuando la sensación de haber mejorado las condiciones de vida —electricidad, transporte, hospital, etc.—, muy viva para la primera generación del éxodo rural, desaparece y esos bienes dejan de ser un progreso para ser la normalidad (Briceño 2002: 39). Entonces la expectativa es otra e inalcanzable: la que proporcionan incesantemente los medios de comunicación, es decir la constante exhibición de la riqueza ajena en un contexto que ya no acepta —más por desconocimiento que por verdadera reacción— la jerarquía implícita en el sistema que impone que esas zapatillas de deporte que se ven anunciadas en todos los televisores sean posibles para un adolescente de Leblon pero no para uno de Berimbau, que jamás podría pagar ese precio con un trabajo honrado, como sabe muy bien Reizinho, el protagonista de *Inferno*: «Não foi difícil começar a roubar. Difícil fora engraxar. Carregar carrinhos na feira. Suar. Camelar. Roubar era fácil» (Melo 2000: 69). Así pues, para conseguir lo que otros obtienen y con la misma facilidad con que lo obtienen —porque eso también es justicia, no tener que lu-



char cien veces más por algo—, el delito parece ser la única salida. Esta es la situación de Máiquel, de Reizinho, de Carolaine, de todos esos «humillados y ofendidos» nada dostoiévskianos, sin grandeza moral ni posible redención en Siberia, que pueblan el mundo literario de Patrícia Melo. Y ese es el mensaje que el sistema envía y que las parabólicas de Berimbau captan muy bien.

La presencia permanente de los medios de comunicación y, sobre todo, de la televisión, coloca a los individuos de los más distintos niveles sociales y capacidad adquisitiva en contacto con un conjunto de bienes, servicios y estilos de vida que muchos de ellos antes no podían conocer o imaginarse (Briceño 2002: 40).

Otro elemento caracterizador de esta forma de violencia urbana es su extremo individualismo. A pesar de su condición de desplazados del sistema y de ser sus víctimas, estos personajes trasladan a su comportamiento uno de los rasgos esenciales de la modernidad y del capitalismo: el individualismo y la disolución de los vínculos sociales. Adriana Cavarero señala a Hobbes como uno de los eslabones fundamentales de lo que ella llama muy acertadamente una «ontología individualista de la desvinculación» (Cavarero 2009: 48). Solos, aislados e incapaces de establecer relaciones humanas que no contengan violencia, los personajes de Melo son el ejemplo perfecto de esta desvinculación:

Es el principal autor de una ontología de la *desvinculación* cuyos protagonistas son descritos como sujetos atomizados, autorreferenciales, cerrados sobre sí mismos y concentrados en el deseo de mantenerse con vida en detrimento del otro (Cavarero 2009: 47).

El pesimismo de Máiquel adquiere así un sentido verdaderamente ontológico: «Tudo na minha vida funciona dessa forma, um pneu furado e alguém que não quer me emprestar o macaco. Espero o pior do destino, das pessoas, da natureza, do diabo» (Melo 2000: 19). Si la vida no tiene sentido, solo lo tiene la muerte.

Tres piezas más servirán para completar el cuadro de la forma específica de violencia descrita en estas novelas: la primera es la introducción del narcotráfico en las favelas a partir de los años 70, con la tentación del dinero fácil y sus códigos mafiosos; la segunda es la trivialización del acceso a las armas, que, como apunta Cláudia Castanheira, con su poder de símbolo fálico contribuyen a reforzar los estereotipos de una virilidad violenta y criminal:

É fácil perceber que boa parte da virilidade do personagem é canalizada para o ofício de matador; é como assassino que ele realiza mais intensamente sua fantasia de onipotência. a arma torna-se, então, um símbolo fálico (Castanheira 2010: 246).

La tercera, fundamental, es el círculo perverso generado por el cruce entre la violencia individual de los excluidos y la violencia sistémica y el miedo de los integrados. El círculo violencia-miedo-ultraprotección-provocación-violencia, definido en *O Matador* por el Dr. Carvalho y en *Inferno* por D. Juliana, la patrona de Alzira, actúa como un *perpetuum mobile* de desconfianza mutua y de miedo, como señala Marta Peixoto (2007: 171): «Motivated by fear and mistrust, the walls of the city, material and discursive, in turn promote fear and mistrust». Miedo, desconfianza y también morbosa atracción, porque, como afirma Leitor, que, como su nombre indica, es el personaje más consciente de la realidad en *Inferno*, tal vez lo peor sea ver la propia pobreza y la propia violencia convertidas en espectáculo para el Otro. En un momento de la novela aparece en la favela un realizador norteamericano que va a rodar allí un anuncio publicitario y Leitor reflexiona:

Vocês brasileiros, gostam disso, ele falou. Na verdade ele não quis dizer vocês brasileiros, e sim vocês, os pobres. Vocês do Terceiro Mundo. Vocês, os fodidos, usam sandálias ordinárias. Por que será, hein? Burro, o gringo. Ele pensa que somos uma coisa diferente, uma outra coisa. Agora os americanos deram para gostar de pobre. Pobre, preto e veado e muita culpa, é isso que está na moda para esses caras. Imbecil (266).

Eso es lo más lacerante, la conciencia de Otredad, de no ser para el «gringo» más que Otra Cosa, una Cosa observable con curiosidad, con una leve sombra de complejo de culpa en el mejor de los casos y con mucho alivio de no ser como ellos. ¿Qué diferencia hay entre la actitud de este realizador publicitario o de los turistas que visitan las favelas en jeep blindado y las visitas a Whitechapel que se organizaban en el Londres victoriano para visitar lo que entonces se llamaba de forma brutal «el zoo humano»?

## 2. ¿NOVELA DE FAVELA O NOVELA CRIMINAL?

Una vez tratados de manera necesariamente breve algunos de los elementos que componen la bisagra de este texto —la violencia—, pasemos a una de las

hojas del díptico, la que se plantea si *O Matador e Inferno* pueden ser consideradas novela criminal. Obviamente la primera se acerca mucho más a los paradigmas del género que la segunda, que es mucho más claramente novela de favela. *O Matador* debe mucho a la influencia de Rubem Fonseca, como se ha señalado reiteradamente, en primer lugar por la atribución al Dr. Carvalho —el dentista del cuento «El cobrador» de Fonseca— del papel de inductor al crimen de Máiquel, pero la influencia de Fonseca va más allá, e incluye la reflexión sobre el mal y la culpa.

La novela criminal, cuando no es solo novela de enigma sino reflexión sobre la realidad social, es siempre, de una u otra forma, una reflexión sobre la inocencia —la de la víctima, inocente, o tal vez no—, sobre la culpabilidad —la del criminal, culpable, o tal vez no—, sobre el entorno colectivo de la inocencia y de la culpabilidad y sobre las oscuras formas del mal en la condición humana. Y en el valor catártico de esa exhibición del mal ajeno, de ese crimen que nosotros nunca cometeríamos —o tal vez sí, y eso es lo más inquietante— reside una de las razones de su éxito de público. Pero raramente el mal en la novela criminal es absoluto, grandioso, al modo dantesco o dostoiévskiano; suele ser más bien un mal cotidiano, común, que hunde sus raíces en la codicia y en el sexo, un mal banal. Como recuerda Lúcia Osana, la crítica ha insistido en esa «banalidad del mal» arendtiana de las novelas de Melo: «Trata-se, como bem aponta a crítica, da banalização do mal que, embora esteja em toda parte, ou, justamente por isso, é ignorado» (Osana 2006: 73). Si nos remitimos directamente al texto de Arendt encontramos la famosa descripción de Eichmann, que tanto escándalo produjo: «A pesar de los esfuerzos del fiscal, cualquiera podía darse cuenta de que aquel hombre no era un “monstruo”, pero en realidad se hizo difícil no sospechar que fuera un payaso» (Arendt [1963] 2013: 85). Salvando todas las distancias, naturalmente, la cita podría aplicarse a Máiquel, el pelele del Dr. Carvalho, el instrumento-objeto necesario para un mal más profundo. Al final de la novela, en su huida vacía, Máiquel medita sobre lo que ha sido en realidad, una simple cosa en manos de otros:

Eu era o revólver desses caras. A paz. Eles têm que ter um revólver porque todo o mundo quer roubar o videolaser deles. A Miami deles. O estupro das filhas deles. O medo deles. A segurança deles. Eles não têm paz, eles diziam isso toda hora, não temos paz. Eu era o matador, era isso. Paz. Agora que a merda estava fedendo, eles estavam querendo jogar o revólver no rio, queriam acabar com as provas. Usar e jogar fora, como a gente vê escrito nas embalagens (Melo 1995: 212).

Por otra parte, también la construcción formal de la novela es compatible con el paradigma *noir* ya que se trata de una cadena de crímenes narrados en primera persona por el propio asesino, que va trazando así su propia «investigación» hasta que comete un error que le llevará al desastre. No hay restitución, ni castigo moral porque en la novela no hay ninguna instancia que pueda otorgarse la representación del bien. Pero la gran novela negra del siglo xx suele partir también de este principio, por lo tanto es una transgresión que puede integrarse en los parámetros básicos. Lo único que el lector no aceptaría sería no saber quién es el criminal; el mal necesita ser desvelado, aunque no siempre sea castigado. Patrícia Melo estira las costuras de la novela criminal, transgrede normas y para ello se apoya en modelos procedentes de la cultura popular, como el cómic, la televisión o la literatura digital, como indica Cláudia Castanheira:

[...] aponta para uma versão mais moderna do *roman noir*, um tipo de romance policial em que os modelos mais rígidos desse gênero são substituídos por uma abordagem mais ampla e flexível, sobressaindo a violência bruta e a crítica aguda às formas de organização do mundo burguês (Castanheira 2010: 241).

*O Matador* sigue situándose en el marco del género criminal, pero lo conduce a una hibridación, que Schøllhammer considera una de las características de la Generación del 90:

Outra característica da ficção que se inicia no início da década de 1990 é a intensificação do hibridismo literário, que gera formas narrativas análogas às dos meios audiovisuais e digitais, tais como as escritas roteirizadas de Patrícia Melo, Marçal Aquino e Fernando Bonassi (Schøllhammer 2009: 38).

Este género híbrido se impregna de novela urbana, de novela de favela, como sucede frecuentemente en muchos países de América Latina, insertos en una realidad social que incluye necesariamente la favela, la metrópoli y sus suburbios, ese perverso juego de fuera/dentro, y una forma de violencia específica, radicalmente diferente de la que se dio en los Estados Unidos durante la depresión, la que gestó el *hard-boiled*.

Y, dado el hibridismo, también la representación de esa violencia será diferente de la del *noir* clásico. El nuevo tratamiento literario queda claro en la siguiente cita, la descripción del segundo asesinato de Máiquel, cuando todavía es un sicario «en formación»:

Aquilo era uma arma. Puf, errei o segundo, o terceiro pegou na coxa, o quarto no peito, ele caiu, errei mais dois tiros, Ezequiel continuava vivo, gemendo, sofria, queria se levantar, falar alguma coisa, queria ir para casa jantar com a mamãe, eu não tinha mais balas. Ele não poderia ficar vivo, não agora, arranquei um pedaço de pau que servia de cerca para uma árvore e fui para cima dele, dei na cabeça, martelei, martelei, furei os olhos dele, Ezequiel continuava vivo, meus braços doíam, espetei a lança de madeira no coração do estuprador, eu já tinha visto esta cena na televisão, a mocinha matando vampiro, Ezequiel vomitou sangue e morreu (Melo 1995: 54).

No es la descripción de una pelea a puñetazos ni de un disparo a quemarropa. La mezcla de hiperrealismo y de imágenes y onomatopeyas de cómic es chocante. Un sicario novato que mata mal, que no sabe disparar y asume su error —«errei, errei»— casi cómicamente. A través de las frases entrecortadas, brevísimas, asistimos a la urgencia de la situación, las frases yuxtapuestas colocan al mismo nivel la descripción de una violencia previsible —«dei na cabeça»— y de la hipérbole insoportable<sup>6</sup> —«furei os olhos dele»— hasta el desenlace grotesco en el que la víctima es tratada como un vampiro de serie televisiva, y el victimario-justiciero —porque si Ezequiel es un vampiro, Máiquel debería ser el héroe— como un pobre desgraciado. Un héroe degradado que, además, sufre una curiosa inversión de género, porque en el modelo televisivo de la «heroicidad», es una muchacha quien mata al vampiro. Así pues, el sicario con aspiraciones a macho alfa tiene como modelo a una «mocinha». La ironía y los guiños a la cuestión del género funcionan muchas veces así en la obra de Patrícia Melo.

En *Inferno*, narrada en tercera persona, lo que implica ya una diferencia fundamental en el tratamiento del lenguaje de la violencia, esta es la habitual en la novela de favela, parecida a la de *Cidade de Deus* de Paulo Lins: violencia física, primaria, usada como prueba de iniciación en la que el acólito deberá demostrar que es capaz de soportarla y de infligirla y, siempre, con la glorificación fálica del arma. Todo en la novela se aleja de la estructura básica de la novela criminal para entrar en otros territorios. En esta novela Patrícia Melo describe de forma magistral la cadena de la violencia: cuando Reizinho, un

<sup>6</sup> El punto ridículo, inverosímil, de la escena actúa como un escudo protector para el lector. En otros casos de escritoras de novela criminal, muy específicamente en el de Cristina Fallarás, no existe ese escudo, y el lector se enfrenta a la violencia sin límite ni razón.

niño de doce años, falla en su misión de «olheiro»<sup>7</sup> su jefe, Miltão, le dispara como castigo y advertencia: «Vem cá, babaca. Reizinho se aproximou. Miltão tirou um revólver da cintura, encostou o cano da arma na palma da mão do garoto e detonou» (Melo 2000: 17). Poco después, Reizinho es sometido a la habitual ceremonia de iniciación, debe probar su valor y lealtad asesinando a un traficante traidor:

Matar um homem. Sabia que isso aconteceria, só não imaginava que iria ser num dia em que seu estômago estava tão cheio. Reizinho mirou a cabeça de Duque e disparou. Errou o primeiro tiro. Foi só naquele momento que o garoto olhou de verdade para a sua vítima. Os olhos gritavam, pedindo penico. Porra [...]. O segundo disparo acertou na bochecha de Duque e fez um buraco do tamanho de um tomate. Pronto. O negócio estava feito. Por alguns segundos, todos ficaram em silêncio, ouvindo o som abafado dos soluços e engasgos da vítima, sangue saindo pela boca e ouvidos (Melo 2000: 110).

Lógicamente cuando Reizinho tiene dieciséis años y ha ascendido en la jerarquía de los narcotraficantes aplica la misma brutalidad que aprendió: «José Luís mirou na cabeça de seqüestrador e atirou. A parede detrás se encheu de sangue» (Melo 2000: 233). Una cadena de violencia imposible de romper y una manera de representarla literariamente más próxima a las historias de mafiosos o de bandas de gánsters y, sobre todo, a ciertos códigos e imágenes de la violencia en el cine —Tarantino, por ejemplo— que a las formas habituales de representación de la violencia en la novela criminal.

### 3. VIOLENCIA Y GÉNERO EN *O MATADOR E INFERNO*

Patrícia Melo es habitualmente encuadrada por la crítica brasileña en la Generación del 90 (Schøllhammer 2009: 38). Siendo este encuadramiento indiscutible desde muchos ámbitos histórico-literarios, lo es aún más para su inclusión en la generación de los posfeminismos de los años 90. Superadas —o no— las fases del sufragismo, de la segunda ola, del feminismo militante de los años 60 y 70 o del feminismo de la diferencia, muchas escritoras, como Pa-

<sup>7</sup> Los «olheiros», generalmente niños, son los encargados de las labores de vigilancia de los narcotraficantes. Su función es avisar de la llegada de la policía.

tricia Melo, enfocan los problemas de género de forma radicalmente distinta. Lejos de asumir una escritura con conciencia de género, que haga visible la presencia de la mujer-autora y de la mujer-personaje, Patrícia Melo crea una obra lo más ajena posible a dos estereotipos: el de la «literatura feminista», que crearía representaciones femeninas con los rasgos de lo que «debería ser», es decir mujer conscientes y con agencia, y el estereotipo patriarcal, que identifica la producción de las mujeres con el intimismo y la sensiblería. Frente a este cliché, Melo crea libros con narradores masculinos y personajes centrales masculinos, muchos de ellos asesinos, muchos de ellos marginales, siempre violentos. En realidad, como afirma Lúcia Osana, no es una dimisión del análisis de género sino una fase diferente de ese análisis, centrado, no en la condición de la feminidad, sino en la condición de la masculinidad, ejemplificando las relaciones de género a través de la figura masculina (Osana 2007: 108). Como destaca Katherine Anne Ostrom, a diferencia de lo que sucede en el ámbito cultural anglosajón, donde las autoras de novela criminal suelen vehiculizar sus reflexiones sobre el género a través de la creación de personajes femeninos como detectives, policías, juezas y también víctimas y asesinas:

Melo's keeps the focus on the male criminal. [...] Melo shows men's and women's lives are ruined by the pressure on men to prove themselves at every turn, through violence, domination, and control of women (Ostrom 2011: 80).

Hemos apuntado antes a los guiños irónicos con los que Patrícia Melo aborda la cuestión de género. Una muestra es la frecuente inversión de los roles estereotipados en sus personajes. La masculinidad de José Luís Reis, «Reizinho», el protagonista de *Inferno* es descrita en los términos comunes del *favelado*, pero en su entorno hay un elemento también común en ese medio pero revelador: Reizinho vive en una familia compuesta solo por mujeres, su abuela Cândida, su madre Alzira y su hermana Carolaine, que es la depositaria de todas las esperanzas de Alzira porque estudia informática. Este es un hecho importante: Alzira no confía en Reizinho, no es él el heredero, el futuro salvador de la familia. En esta genealogía matrilineal, en las que los hombres son móviles y las mujeres permanentes, Reizinho crece siendo consciente de que su papel en el fondo es subsidiario y de que en cualquier momento puede acabar como su padre, borracho debajo de un puente. Por otra parte la onomástica de las mujeres de la familia también es significativa de los cambios culturales operados en las favelas: la abuela y la madre llevan todavía nombres de la tra-

dición católica de raíz portuguesa, pero Caroline debe seguramente su nombre a Caroline Kennedy o a Carolina de Mónaco, imágenes de papel couché o de programa del corazón. Una vez más la omnipresencia deformada de los medios de comunicación.

El caso de Máiquel, «o matador», es más complejo. Frente a la dureza y al yo pétreo que se le supone a un sicario, Máiquel no puede soportar los espejos. Ante el espejo —o contra él, rechazándolo y odiándolo— las mujeres han tratado de buscar la confirmación de su identidad, centrada en su imagen física. Máiquel, a pesar de su condición de hombre, no es nada. Usa bigote solo porque vio a Charles Bronson en una película: «Fazia cinco anos que eu usava bigode, desde que tinha visto um filme na televisão com o Charles Bronson» (Melo 1995: 11), pero, a pesar de ese modelo ultraviril, reflexiona sobre su fealdad como lo haría una mujer: «Sempre me achei um homem feio. Há muitas curvas em meu rosto, muita carne também, nunca gostei» (Melo 1995: 12). En su autodescripción Máiquel rechaza de su rostro lo que en él hay de femenino, las curvas y la carne. Pero un día se produce una epifanía. El tinte de pelo rubio platino que le propone la peluquera cambia su identidad, le da la seguridad de que carecía:

Aquela tinta tingiu alguma coisa muito profunda dentro de mim. Tingiu a minha autoconfiança, o meu amor-próprio. Foi a primeira vez, em vinte e dois anos, que olhei no espelho e não tive vontade de quebrá-lo com um murro (Melo 1995: 13).

En realidad su actitud posterior ante el ataque cruel de Suel y la burla de sus amigos es también muy significativa: el insulto de Suel —«Parece um gringo» (Melo 1995: 16)— no es entendido en el sentido de extranjero o raro, sino que Máiquel lo interpreta inmediatamente como un ataque a su virilidad —«Vai ver que você pensa que sou veado» (Melo 1995: 16)— en una reacción de autodio, tal vez de homosexualidad no asumida, muy significativa.

Se trata solo de un ejemplo, pero la novela contiene muchos otros momentos de reflexión irónica sobre lo que es «ser hombre», algunos jugando con la inverosimilitud de que sea el propio Máiquel quien se autodefina como machista en un párrafo tan elaborado como este:

Na minha família os homens não costumam chorar. Não por causa do machismo, embora sejamos machistas. Não choramos porque também não rimos, não abraçamos, não beijamos e não dizemos palavras gentis. Não mostramos nada do que acontece em baixo da nossa pele (Melo 1995: 20).