

**Sociedad,
cultura y literatura**

Carlos Arcos Cabrera, compilador

Sociedad, cultura y literatura



FLACSO
ECUADOR



Ministerio
de Cultura

© De la presente edición:

FLACSO, Sede Ecuador

La Pradera E7-174 y Diego de Almagro

Quito-Ecuador

Telf.: (593-2) 323 8888

Fax: (593-2) 3237960

www.flacso.org.ec

Ministerio de Cultura del Ecuador

Avenida Colón y Juan León Mera

Quito-Ecuador

Telf.: (593-2) 2903 763

www.ministeriodecultura.gov.ec

ISBN: 978-9978-67-207-5

Cuidado de la edición: Bolívar Lucio y Paulina Torres

Diseño de portada e interiores: Antonio Mena

Imprenta: Rispergraf

Quito, Ecuador, 2009

1ª. edición: junio 2009

Índice

Presentación	9
Introducción	11
PARTE I	
Martins Pena e o dilema de uma sensibilidade popular numa sociedade escravista	43
Antonio Herculano Lopes	
Humberto Salvador y la entrada de Sigmund Freud en las letras ecuatorianas	55
Fernando Balseca	
El problema de la subjetividad en <i>Autorretrato de memoria</i> de Gonzalo Millán	73
Biviana Hernández	
Cuerpo, sensualidad y erotismo: espacio de resistencia desde el cual las narradoras centroamericanas impugnan los mandatos simbólico-culturales	89
Consuelo Meza Márquez	
Diferenças culturais e dilemas da representação	105
Diana I. Klinger	

Opiniones cruzadas sobre veinte años de narcotráfico en Colombia	121
Gabriela Pólit Dueñas	
Entre un tapete persa, un Cadillac y Walden. <i>Las Hojas Muertas</i> de Bárbara Jacobs	135
Hélène Ratner Zaragoza	
“Caracas, ciudad multicultural de los noventa en las novelas: <i>La Última Cena</i> de Stefanía Mosca (1957) y <i>Trance</i> de Isabel González (1963)”	151
Laura Febres de Ayala	
<i>Hasta no verte Jesús mío</i> (1969) de Elena Poniatowska: ¿testimonio o Literatura contestataria?	169
María Miele de Guerra	
Dimensões sensíveis da brasilidade modernista; eboços de uma genealogia literária	179
Mônica Pimenta Velloso	
Desde la sumisión a la rebeldía: El deseo de sujeto femenino y su negación como estrategia de subversión en la obra de María Carolina Geel	193
Pamela Baeza Acevedo	
Cinco imágenes, un ensayo y su propia refutación	211
Ramiro Noriega Fernández	
Letras judaicas americanas: diálogo norte/sur en las autobiografías de Ariel Dorfman e Ilan Stavans	229
Rodrigo Cánovas	
Reordenando el margen discursivo de la violencia. <i>Los Santos Malandros</i> : una nueva representación simbólica/medial en Venezuela	243
Daniuska González	

La construcción del sujeto cultural en el discurso y metadiscurso poético y visual mapuche 255
Sonia Betancour

El modelo mito-poético del mundo en la cultura quechua durante el Tahuantín Suyu 271
Ileana Almeida

Estrategias del discurso artístico mapuche como proyecto de autonomía estético-cultural 283
Mabel García Barrera

Traducción y literatura chicana: ¿cuán efectiva puede ser la adaptación? 303
Judith Hernández

PARTE 2

Cine, performatividad y resistencia. Apuntes para la crítica del documental indigenista en Ecuador 321
Christian León

Modernismo brasileiro e mídias audiovisuais: antropofagia globalizada 337
Sonia Cristina Lino

¿Recuerdas Juan?: el rastro del olvido en una película de J. Carlos Rulfo 351
Sua Dabeida Baquero

Energúmenos, best-sellers y cintas de vídeo: mal y subdesarrollo en El exorcista y Satanás 365
Emilio José Gallardo Saborido

PARTE 3

<i>Entre la ira y la esperanza:</i> una escritura y lectura desde la interdisciplinariedad	385
Michael Handelsman	
La polémica periodística y la formación de la inteligencia en Colombia en la segunda mitad del siglo XIX	399
Germán Alexander Porras Vanegas	
Tradição e Modernidade no Brasil Rural de Maria Isaura Pereira de Queiroz	409
Aline Marinho Lopes	
El barroco y la modernidad latinoamericana. Una lectura a la obra de Bolívar Echeverría	421
Gustavo Morello	
Pensamento crítico latino-americano e os projetos de sociedade na visão dos uruguaio Rodó e Vaz Ferreira e do peruano Mariátegui	437
Sonia Ranincheski	
Sociología, literatura e fome: um retrato da intolerância	453
Tânia Elias Magno da Silva	

Diferenças culturais e dilemas da representação

Diana I. Klinger*

Desde final dos anos setenta, com a reconfiguração das nações latino-americanas depois dos períodos ditatoriais, configura-se um novo panorama socio-cultural latino-americano. A política identitária ganha força perante a política partidária, apontando para uma pluralização de vozes e focos de poder, que são focos de discurso. As minorias internas à nação lutam pelo reconhecimento da sua voz no cenário da negociação política, ao mesmo tempo que questionam o lugar do letrado como representante daquelas minorias.

Pois bem, acredito que um dos traços dominantes da narrativa latino-americana pós-boom e pós-ditaduras seja a existência de um “dilema da representação”, nos dois aspectos da palavra “representação”: o político, no sentido de “delegação”, e o artístico, no sentido de “reprodução mimética”. Refiro-me a certa narrativa que dá conta das particularidades da modernização em América Latina e de sua inserção no cenário da globalização, mostrando as tensões entre as diferenças culturais internas às nações e desconstruindo a idéia do estado nacional como instância integradora dessas diferenças. A linguagem aparece nesses relatos como o lugar do conflito de representação e negociação entre subjetividades que falam de lugares heterogêneos. É a partir desses pressupostos que propomos ler à novela do escritor colombiano Fernando Vallejo, *A virgem dos sicários* (AVS) (1998).

* Dra. em Literatura Comparada. Investigadora del Programa Avanzado de Cultura Contemporánea de la Universidade Federal do Rio de Janeiro

O narrador da novela é um gramático que, já idoso, retorna a sua Colômbia natal para morrer, e se envolve numa relação amorosa com um rapaz, um “anjo” chamado Alexis, um “sicário” ou assassino profissional. Depois da morte de Alexis, o narrador se envolve com outro rapaz, outro sicario, chamado Wilmar. Com eles percorre as ruas de Medellín, descobrindo a cada passo o mundo marginal da pobreza, a violência e a falta de sentido em que se desenvolvem as vidas de muitas pessoas numa das cidades mais violentas da terra.

Um dos traços característicos da literatura e do cinema latino-americanos de hoje é precisamente a *espetacularização da periferia* ou a *estética da marginalidade*. Na América Latina, especialmente a partir dos anos 90, se produz uma grande quantidade de filmes e de literatura sobre a violência urbana, que vêm assumindo o papel que Hayden White adjudicava à História: “make the real desirable, make the real into an object of desire” (1994: 21). No romance de Vallejo o componente social e histórico imprime um grau de veracidade e de “autenticidade”, efeito potencializado na versão cinematográfica de Barbet Schroeder pelo fato de o elenco estar formado em grande parte por crianças e adolescentes não profissionais que provêm das próprias “comunas” (favelas) de Medellín. No entanto, o romance de Vallejo vai muito além da espetacularização da periferia, pois ao mesmo tempo faz uma forte crítica à representação que os letrados fazem dessa marginalidade. O narrador da novela, assim como o próprio Vallejo, é um gramático, um homem de letras e, portanto, um estrangeiro no mundo marginal do qual fala. Ele atua como uma espécie de etnógrafo que descreve ao leitor esse outro universo desconhecido e inconciliável com o dele. Esse narrador, que é o mesmo de todos os relatos de Vallejo e que tem muitas marcas autobiográficas, faz permanentemente reflexões sobre si próprio, ou seja, sobre o lugar do escritor, do intelectual nesse convívio com o outro.

De fato, em todos os seus romances, Vallejo não faz outra coisa senão contar a história de sua vida, sem sequer mudar os nomes das pessoas, segundo disse numa entrevista que fizera o jornal *La Nación* (Vallejo, 2004). Aliás, na estréia do filme de Schroeder, Vallejo declarou à imprensa que a novela é uma “história de amor autobiográfica”. Fazendo uma leitura que permita ler o cruzamento entre a perspectiva autobiográfica e a

“etnográfica”, veremos que o romance produz uma crítica tanto à cultura de massas e à marginalidade social quanto ao universo intelectual que pretende representá-las. Na exposição de uma diferença radical entre universos socio-culturais existente no interior da Nação, o romance se afasta das narrativas eufóricas da identidade latino-americana tal como apareciam em certos romances dos anos 60 e 70. Vallejo apresenta uma realidade social e cultural degradada, ao mesmo tempo que descarta a visão redentora da literatura. Assim, produz uma reflexão sobre as complexas relações de poder implícitas entre o letrado e o “outro”, marginal.

A “história de amor autobiográfica”

A obra ficcional de Vallejo conforma em sua totalidade um mesmo projeto literário –escrever o romance da sua vida, ou tornar sua vida um romance “por entregas”. Seus cinco primeiros romances estão incluídos em *El río del tiempo*, sobre o qual disse Vallejo: “Escrever *El río del tiempo* demorou cinqüenta anos de vivência”,¹ deixando clara a sólida relação que existe entre sua ficção e sua vida. A obra tem um caráter de saga, dado pela persistência do mesmo personagem narrador em todos os romances, o retorno das mesmas histórias contadas com diferentes detalhes, assim como também as inúmeras referências de um a outro romance. Quanto ao narrador, trata-se de um velho nostálgico, cínico, que relembra sua vida seguindo o fluir da memória e retrospectivamente dá sentido ao que eram puras vivências, fazendo permanentes conexões entre a história de sua vida, de sua família, e a história da Colômbia: “Por esses corredores de tapetes corroídos do Senado [...] vi desfilar muitos personagens [...] De um deles, conservador, meu pai foi ministro” (*Los días azules*: 235).

Seus relatos têm o ritmo e a dinâmica da oralidade, a crítica mordaz cujo alvo é tanto a política quanto as classes marginalizadas, a esquerda quanto a direita, os liberais e os conservadores, a televisão e até a própria família e mesmo a própria mãe. Por exemplo, diz sobre sua mãe que “o

1 Citado por Lennard, Patricio. “Dame fuego”, resenha de *Los días azules* e *El fuego secreto*. Buenos Aires, *Página 12*, 1 de maio de 2005.

inferno que a Louca construiu, passo a passo, dia a dia, amorosamente, em cinqüenta anos [é] como as empresas sólidas que não se improvisam, um inferninho de tradição” (*El desbarrancadero*, p.12).

Narrador “auto-consciente”, auto-reflexivo, que se expõe e desvenda os artificios da criação: “Tudo que conto aqui de Procinal ele me contou, não é um invento meu de narrador onisciente” (*Años de indulgência -AI:113*) ou “levo centos de páginas dizendo ‘eu’ e até agora ninguém me viu. Como os postulados do grande partido conservador e liberal, sou invisível, intangível” (*AI: 77*)

Vallejo se refere a esta perspectiva da primeira pessoa autobiográfica como “auto-ficção”, termo que ele toma do livro-manifesto de Christophe Donner *Contra la imaginación* (2000), no qual Donner coloca a “verdade” como ideal estético e fala a favor de uma literatura experiencial, escassamente ficcionalizada. Para Christophe Donner, a imaginação procede da ignorância, “serve para salvar a pele e infecta a literatura”. Os escritores, acredita Donner, recorrem à imaginação para esconder aquilo que verdadeiramente importa e se esforçam em ocultar os vestígios das marcas dos passos que lhes conduziram a esse nirvana, “o imaginário”. Quanto mais pura, luminosa e suspensa no vazio seja a imaginação, maior e mais poderoso se sente o escritor. No entanto, a função principal da literatura é “dizer as coisas, transmiti-las”; a literatura atual só pode ser escrita por um “eu” que consiga se livrar dessa “peste que é a imaginação”².

No entanto, essa “verdade” a que aspira a escrita, não implica um relato “realista”. A primeira pessoa de Vallejo reflete sobre a própria narrativa, desfazendo assim a ilusão de transparência do relato, mostrando o lado ilusório da captação da experiência. Este efeito chega ao extremo em *La rambla paralela*, onde o narrador se parece muito com os anteriores, mas agora está desdobrado, como se olhando de fora, pois ele fala depois da morte: “...fui no banheiro, busquei tateando o interruptor, ascendi a luz e então vi no espelho o homem que eu achava que estava vivo, mas não” (p.10) Dessa maneira, a partir de um narrador morto que relembra sua vida, explicita-se o que de qualquer forma é característico de todos seus

2 Citado por Fernando Vallejo em entrevista a María Sonia Cristoff, *La Nación*, Buenos Aires, 6 de junho de 2004.

romances: a ambigüidade que se instaura entre a referência ao sujeito biográfico e as auto-referências do relato que cortam a ilusão de transparência da representação.

A violência da letra: o aspecto etnográfico

Se essa voz auto-ficcional é característica de toda a obra narrativa de Vallejo, em *A virgem dos sicários* ela se combina, e daí a particularidade desta novela dentro de sua obra, com um olhar etnográfico. O relato narra a excursão de um gramático a um mundo marginal. Esta perspectiva afirma assim um pacto com o leitor: como o etnógrafo, o narrador escreve para leitores que pertencem a seu próprio mundo letrado e que, portanto, não compartilham o mundo da cultura que se narra: “O senhor há de saber e, se não sabe, vá tomando nota, que um cristão comum e corrente como o senhor ou eu não pode subir para esses bairros sem a escolta de um batalhão: eles o ‘descem’” (Vallejo: 29).

O narrador possui diante do leitor um *plus* de conhecimento, mas este conhecimento não é do tipo que tem o narrador onisciente, quer dizer, não é um conhecimento diegético, sobre o desenvolvimento mesmo da história, mas sim um saber extra-diegético - antropológico, lingüístico e cultural - sobre o imaginário das “comunas”. Diz, por exemplo, o narrador:

Os senhores não precisam, é claro, que eu explique o que é um sicário. Meu avô, sim, precisaria, mas meu avô morreu há anos e anos [...] Vovô, caso possa me ouvir do outro lado da eternidade, vou lhe dizer o que é um sicário: um rapazinho, às vezes um menino, que mata por encomenda. (Vallejo: 9)

Ao longo de todo o romance o narrador repete este gesto de interromper o relato para traduzir o jargão que utiliza “el niño” para uma linguagem culta:

“O pixote devia ter entregado as chaves para aquele bosta”, comentou Alexis, meu menino, quando lhe contei o caso (...) Com “o pixote” meu

menino queria dizer “o rapaz”; com “aquele bosta”, “o assaltante”; e com “devia de” queria dizer “devia”, pura e simplesmente: tinha que entregar as chaves”. (p.19)

O narrador estabelece um lugar de privilégio lingüístico diante da linguagem das “comunias” e ostenta freqüentemente marcas da sua cultura literária através de citações e comentários eruditos e livrescos. Por exemplo, ele transforma o “hijueputa” na expressão cervantina “hideputa” (p.25), diz que seus pensamentos vêm às vezes em “versos alexandrinos” (p.41) e alude constantemente à lingüística ou à literatura como pretexto de sua crítica ao caos social.

(Alexis) não fala espanhol, fala gíria, ou seu jargão. No jargão das comunias, ou gíria comuneira, que é formado essencialmente por um velho fundo da língua local de Antioquia, que foi a que falei enquanto vivi (como Cristo, o aramaico), mais uma ou outra sobrevivência do malevo antigo do bairro de Guayaquil, já demoliu, que falavam seus açougueiros, já mortos; e, enfim, por uma série de vocábulos e construções novas, feias, para designar certos conceitos velhos: matar, morrer, o morto, o revólver, a polícia....Um exemplo: “Então, e aí, cara, tudo em riba?” O que ele disse? Disse: “Oi, filho-da-puta”. É um comprimento de rufiões” (p.22)

Operando entre o jargão marginal e a “norma culta”, entre oralidade e escritura, a tradução não é apenas uma operação lingüística, mas também cultural e ideológica. A tradução produz uma certa “violência interpretativa”, que se estende à cultura e aos habitantes da cidade, na qual a atualidade é entendida como degradação de um passado idealizado.

Sabe?, Alexis, você tem uma vantagem sobre mim, é que você é jovem e eu vou morrer logo, mas infelizmente você nunca viverá a felicidade que eu vivi. A felicidade não pode existir neste mundo de televisões e gravadores e punks e roqueiros e jogos de futebol. Quando a humanidade senta a bunda diante de uma televisão para ver vinte e dois adultos infantis dando pontapés numa bola, não há esperanças. Dá desgosto, dá pena, dá vontade de dar um pontapé na bunda da humanidade e atirá-la pelo barranco da eternidade, e que desocupem a Terra e não voltem mais. (p.13)

Na perspectiva do gramático, a “degradação” que sofre a língua é equivalente ao detrimento cultural que ocorre com as massas. Neste sentido, não é por acaso que o narrador seja precisamente um gramático (e é bom lembrar que o primeiro livro de Vallejo é *Logoi. Una gramática del lenguaje literario*, 1983). Como mostra Jesús Martín-Barbero, “em poucos países a violência do letrado produz relatos tão amplamente excludentes –no tempo e no território– quanto na Colômbia” (Barbero, 2000: 148), país no qual, assinala o historiador Malcom Deas, “a gramática, o domínio das leis e dos mistérios da língua foram um componente muito importante da hegemonia conservadora que durou desde 1885 até 1930, e cujos efeitos persistiram até tempos mais recentes” (Deas, 1993, apud Barbero, idem *ibidem*). De fato, segundo Deas, nessa época, o domínio da gramática parecia ser um dos requisitos indispensáveis para aceder ao poder político.

No final do século XIX, o movimento da “Regeneração”, encabeçado pelo presidente Rafael Nuñez pretendia ordenar e unificar um país fragmentado pelas lutas civis ao redor de um Estado autoritário e da Igreja Católica. Foi uma tentativa de incorporar o país à economia-mundo, modernizando o aparato estatal, mas ao mesmo tempo era um movimento culturalmente muito conservador e tentava evitar que entrassem as idéias que sustentavam a modernização nos outros países do mundo. A principal figura desse movimento, que estabeleceu as bases da nação colombiana moderna, foi um gramático, Miguel Antonio Caro (1843-1909), quem redigiu a constituição de 1886, que permaneceu vigente na Colômbia por mais de um século. Miguel Antonio Caro considerava que a tradição espanhola e católica devia permanecer nos povos americanos “pura e incontaminada”, como a língua.

A esta, ele impôs normas, restrições e regulamentos. Os saberes letrados, a fé católica e o hispanismo eram de domínio de uns poucos que com eles legitimavam seu direito ao poder e excluíaam do projeto de nação as maiorias mestiças e indígenas. Foi notável a presença dos gramáticos no poder no que se chamou de República Conservadora: além de Miguel Antonio Caro, José Manuel Marroquín, Jorge Nuñez e Marco Fidel Suarez. Miguel Antonio Caro junto com Rufino José Cuervo, outro gramático, estabeleceram o que era ser um católico e qual era o castelhano

que se devia falar; mostraram também quais eram os “erros” e os “desvios” que afastavam a milhares de colombianos do bom uso da língua. Miguel Antonio Caro fundou na Colômbia, em 1872, a Academia Colombiana de Letras, a primeira do continente americano, feita de acordo com os moldes da academia espanhola. Em 1881 ele leu o discurso da Junta Inaugural, no qual considerava a instituição como parte fundamental da condução da nação. Na língua se consignam a ordem divina e a moral, e, portanto, a política. A defesa do uso correto da língua é um agente civilizador que evita a queda na barbárie. Na busca do significado dessa preocupação pelo idioma, Malcom Deas considera que “o interesse radicava em que a língua permitia a conexão com o passado espanhol, e isso definiu a classe de república que esses humanistas queriam” (Deas, 1993; apud Barbero, 2000:148). Assim, a gramática vira moral de Estado, impondo sua ordem a serviço da exclusão social.

Nesse contexto, a figura do narrador-gramático de Vallejo adquire outro destaque. Ao mesmo tempo em que explica o jargão para o leitor, ele corrige a dicção e a sintaxe popular e exerce uma forte crítica à cultura de massas, remetendo assim ao papel de exclusão social que a gramática historicamente cumpriu na Colômbia. A seguinte afirmação de Vallejo é bastante significativa para nossa argumentação: “Amo os gramáticos, deste idioma e de todos: (...) Os compiladores de dicionários ociosos (...) e os honoráveis membros da Real Academia Espanhola da Língua (...) e outros acadêmicos correspondentes hispano-americanos das Academias [de Letras]”. (Vallejo, 2003) No mesmo tom desse comentário do autor, o narrador de *A virgem dos sicários* afirma uma língua literária dominante frente à língua falada (como no exemplo acima citado: com “devia de” queria dizer “devia”, pura e simplesmente”). A violência é o denominador comum entre a correção do gramático e seu olhar cultural nostálgico-reacionário sobre a cidade. Por isso, a tradução vira uma operação ideológica, na qual se põem em jogo não somente opções lingüísticas, mas, através delas, posições do sujeito. Traduzindo os termos do adolescente, o narrador dá conta, ao mesmo tempo, das “posições do sujeito” dos personagens (seus amantes sicários), de si mesmo (como “estrangeiro” nas comunas, não como “turista” mas como “etnógrafo”, alguém que aprende a língua e os códigos dessa cultura) e do leitor implícito (como alguém definitivamente alheio a esse mundo). A tra-

dução cultural define uma relação na qual o outro é percebido ao mesmo tempo como ameaça e como objeto de desejo pelo narrador.

No final da novela, o narrador mimetiza sua linguagem com a dos seus amantes, por exemplo: “*Dali*, de ônibus, fomos *pro* bairro de Boston, *pra* que Wilmar conhecesse a casa onde nasci” (p.96). E também vai mimetizando sua consciência, deixando de se surpreender com os crimes cometidos pelos garotos; ao contrário, até justificando-os. Por exemplo, há uma cena na qual o narrador vai andando na rua com Wilmar e ouve um homem assobiando, o que ele considera “uma afronta pessoal, um insulto maior até do que um rádio ligado num táxi. Um homem imundo assobiar, usurpando a sagrada linguagem dos pássaros?” (p.91) Wilmar “sacou o revólver e lhe tascou um balaço no coração” e, acrescenta o narrador, “com a consciência tranqüila de quem vai à missa, continuei meu caminho” (p.91) Até concluir: “Meu menino era o enviado de Satanás que tinha vindo pôr ordem neste mundo com o qual Deus não pode.” (p.92).

Quer dizer que o desprezo do narrador diante da “outridade” cultural é ambíguo. E essa ambigüidade está marcada pelo desejo erótico que ao mesmo tempo expõe a diferença (social e de geração) e a sutura. A dominação lingüística encontra seu reverso na relação sexual, na qual o desejo inverte os papéis e o narrador passa a ser “dominado” pelo garoto: “tinha uma compensação esse tormento a que Alexis me submetia, meu êxodo diurno para as ruas, fugindo do barulhomas metido nele? Sim, nosso amor noturno” (p.23). A violência da letra que corrige a linguagem “marginal” encontra seu reverso na fascinação erótica que esse outro exerce sobre o narrador. Ao mesmo tempo em que as “comunas” são mostradas como espaços do refugio social, elas também aparecem como “excitantes” e cheias de corpos apetecíveis para o “consumo” erótico: “das comunas de Medellín a norte-oriental é a mais excitante. Não sei por quê, mas dei de achar. Talvez porque são dali, creio, os sicários mais bonitos” (p. 52). Assim, a língua do outro, tanto quanto seu corpo, são ao mesmo tempo objetos de crítica e de apropriação erótica. Portanto, a tradução que faz o narrador não serve apenas para uma melhor compreensão ou uma melhor comunicação com o leitor, mas expõe principalmente, uma tensão no interior da cultura nacional. Como veremos a seguir, a operação implica uma forma de escrever *con-*

tra a nação, mas também contra uma determinada tradição literária, especificamente contra a narrativa do *boom*.

Crítica da representação na narrativa pós-*boom*

Apesar de o gesto de Vallejo consistir em “odiar a pátria e aborrecer a mãe” (Astutti, 2003: 107), a narrativa de Fernando Vallejo é também uma narrativa nacional, nem que seja pelo avesso. Em todos seus romances, há inúmeras referências contra a Colômbia: “país meu de ladrões” (LDA, 244), “na Colômbia nada serve” (LDA: 247), “está irremediavelmente perdida” (EF: 20). Diz o narrador de *A virgem dos sicários*: “Mas por que me preocupa a Colômbia se já não é minha, é alheia?” (...) “Eu não sou daqui, me dá vergonha essa raça pedinte” (p.19). Segundo Josefina Ludmer, Vallejo (como o brasileiro Diogo Mainardi e o salvadorenho Horacio Castellanos Moya) registra as vozes contemporâneas anti-nacionais e as põe em cena, “as performancea...” E o faz “com um ritmo, um tom e uma repetição tal que reproduz em negativo as vozes da constituição da nação e sua história” (2005: 80). Assim, o que estes textos dos anos noventa mostram é que a constituição da nação e a sua destituição têm as mesmas regras e seguem uma mesma retórica. Daí que a insistência do narrador de *AVS*. na gramática, na correção lingüística - pilar da *fundação* da nação -, não seja contraditória com o desprezo, com a *profanação* da nação. O gramático se torna assim uma figura ambivalente.

Por outra parte, a retórica da profanação da nação, cujo centro é a língua, toca também o limite do literário; situa-se numa etapa pós-literária “depois do fim das ilusões modernas: depois do fim da autonomia e do caráter ‘alto’, ‘estético’ da literatura” (Ludmer, 2005: 84). O gesto de Vallejo, escrever contra a pátria, contra a mãe e “contra a imaginação” pode ser lido também como uma forma parricida: escrever contra o “pai” literário da pátria, quer dizer, contra García Márquez, e contra “Macondo” como fábula de identidade nacional (e latino-americana) que de alguma maneira representa a operação ideológica do *boom* dos anos 60 e 70³.

3 A coletânea de artigos críticos *Mas allá del boom: Literatura y Mercado*. México: Marcha Editores, 1982, oferece um panorama de definições e opiniões.

Segundo Gonzalo Aguilar,

(...) as fundações narrativas da nacionalidade que entregou o boom latino-americano nem são parodiadas em Vallejo. Aparecem mais como quimeras ridículas que é melhor esquecer (...) Perante as épicas de fundação do boom, a voz de Vallejo (...) parece o saldo sobrevivente de uma fundação mal feita, construída sobre a base de exclusões e silenciamentos. (Aguilar, 2003).

Quase todos os romances do *boom* criaram uma visão mítica da realidade, uma “realidade latino-americana” que encontraria seu correlato formal no realismo mágico, considerado como forma “autenticamente latino-americana”, e inclusive “expressão natural” de uma região na qual “a própria realidade é maravilhosa”, segundo Alejo Carpentier (1980: 12). Por essa razão, Macondo se converteu num lugar mítico latino-americano, “um sítio que contem todos os sítios”, segundo outro representante do *boom*, Carlos Fuentes (1972: 66). Na leitura de muitos contemporâneos ao *boom*, o relato da fundação de Macondo representa o relato da fundação do continente latino-americano, incluindo todo “o real documentado”, mas também as lendas e fábulas orais, “para dizer que não devemos nos contentar com a história oficial, documentada” (Fuentes: 62). Macondo seria a metáfora do misterioso, do mágico real de América Latina, sua essência inominável pelas categorias da razão e pela cartografia política e científica. Assim, o realismo mágico foi considerado a “expressão autêntica” do continente, ou seja: o correlato da identidade latino-americana. A ficção do *boom* “atravessada de uma desbordante alegria vital” (Halperin Donghi, 1982: 154), assume assim o clima otimista dos anos sessenta, anos do triunfo da revolução cubana e da conseqüente euforia a respeito do futuro do continente que somente será demolida no final dessa década, com a instalação das ditaduras militares.

Na visão ufanista dos autores do *boom* e de seus enaltecedores, a literatura participa de uma “gesta heróica”, construindo uma versão não eurocêntrica da história latino-americana e ao mesmo tempo conquistando a universalidade mediante a modernização na técnica narrativa, incorporando-se definitivamente ao cânone ocidental. Na formulação crítica

de Carlos Fuentes contemporânea ao *boom*, o romance ocupa o lugar da *utopia*:

Acho que escrevem e continuarão a escrever romances na América Hispânica para que, no momento de ganhar essa consciência, contemos com as armas indispensáveis para beber a água e comer os frutos de nossa verdadeira identidade. (Fuentes, 1972: 98)

Trinta anos depois, uma leitura retrospectiva do *boom* não pode deixar de assinalar suas contradições. É o que faz Idelber Avelar, quem considera que o *boom*

[...] mas do que o momento em que a literatura latino-americana “alcançou sua maturidade” ou “encontrou sua identidade” (“um continente que encontra sua voz” foi o lema fono-etno-logocêntrico repetido até o cansaço naquele momento), pode se definir como o momento em que a literatura latino-americana, ao se incorporar ao cânone ocidental, formula uma compensação imaginária de uma identidade perdida” (Avelar, 2000: 53)

Segundo Avelar, o *boom* representa o momento culminante da profissionalização do escritor latino-americano, processo que começou no século XIX, mas que deu um pulo qualitativo com a explosão do mercado editorial na década de sessenta. Ao se tornar autônomo, o escritor perde sua relação com o aparato estatal, espaço em que muitos escritores encontraram seu modo de sobrevivência desde os tempos dos processos de independências nacionais. O preço a pagar pela autonomização do campo estético, que passa a depender das leis de mercado, é a “desaparição da aura”, o que dará lugar a um paradoxo desconcertante: o momento em que a literatura se faz independente como instituição coincide com o colapso de sua tradicional razão de ser no continente. A literatura tinha florescido à sombra de um precário aparato estatal, agora que o Estado está cada vez mais tecnocrático ele dispensa seus serviços e, ao mesmo tempo, a literatura deixa de ser instrumento chave na formação de uma elite letrada e humanista.

Como corretamente argumenta Avelar, a autonomização do campo literário por via da consolidação do mercado editorial é correlativa a sua desauratização, ou seja, à redução do livro a mercadoria, a puro valor de troca. O *boom* teria respondido à perda da “aura religiosa do estético” com uma “substituição da política pela estética” (Avelar, 2000: 43). Ele implica uma tentativa de dar conta de uma impossibilidade fundamental para as elites, em virtude da própria modernização, de instrumentalizar a literatura para o controle social. “O boom não é outra coisa que luto por essa impossibilidade, quer dizer, luto pelo aurático” (Avelar, 2000: 49).

O tom celebratório da crítica do período seria uma operação substitutiva que tenta compensar não somente o subdesenvolvimento social, mas também a perda do estatuto aurático do objeto literário. E essa vontade compensatória, diz Avelar, é própria tanto da crítica quanto dos romances do *boom*: *Cien Años de Soledad*, *Los pasos perdidos* e *La casa verde* coincidem em apresentar alegorias de uma fundação –através da escritura– operando para além das determinações sociais. Segundo Avelar, a insistente tematização da escritura nestes romances cumpria uma operação retórico-política: eles parecem retornar a um momento prístino no qual a escritura inaugura a História, em que nomear as coisas equivale a fazê-las existir, quer dizer, trata-se de uma reivindicação da escritura literária dentro de uma modernização que cada vez mais prescinde dela. Na mitologia do *boom*, a literatura era a possibilidade de reinscrever as fábulas de identidade (de um tempo mítico pré-moderno) no interior de uma teleologia da modernização. Mas essa possibilidade encontra seu fechamento histórico com as ditaduras militares, que esvaziam a modernização de todo conteúdo progressista, e, portanto, a função substitutiva da literatura - a da escritura literária como entrada épica no primeiro mundo - estava destinada a desaparecer.

Em relação ao diagnóstico de Avelar o romance de Vallejo produz um duplo deslocamento. Por um lado, a novela adota cinicamente uma linguagem midiática (brevidade, rapidez, concisão, ação, violência), que corresponde ao tipo de produção e recepção estética que o narrador critica. A utilização dessa linguagem que pertence à cultura de massas implica (ao contrário do romance do *boom*) o reconhecimento de uma “derrota da

literatura” (em termos de Avelar) e de sua capacidade restitutiva que reverte ironicamente sobre a posição do gramático no romance.

Por outro lado, ao adotar o ponto de vista do preconceito social, o desprezo pelo outro marginal (um ponto de vista que o sentido comum chamaria “politicamente incorreto”), o narrador agita a bandeira branca da “derrota política”. O narrador encarna os preconceitos sociais e os assume como próprios, fazendo assim o jogo do inimigo.

Os camponeses, os marginais, os pobres são vistos como uma condição infra-humana, como hordas que somente buscam se reproduzir para engrossar os cinturões de miséria: “essa gatinha agressiva, feia, abjeta, essa raça depravada e subumana, a monstroteca” (p.60). “Minha fórmula para acabar [com a pobreza] não é fazer casas para os que dela padecem e se empenham em não ser ricos: é, de uma vez por todas, botar cianureto na água deles e pronto...” (p.63) “são uma gatinha trapaceira, aproveitadora, preguiçosa, invejosa, mentirosa, asquerosa, traiçoera e ladrona, assassina e piromaniaca” (p. 84). Trata-se de um *realismo sujo* que, como inverso do *realismo mágico*, opõe –em termos nada conciliadores–, as diferenças sócio-culturais e oferece uma visão degradada da cena social latino-americana.

Mas o gesto do narrador contra o “politicamente correto” entra em contradição com a opção por uma estética que abandona a idéia redentora da literatura como um universo estético diferenciado da cultura de massas. Assim, pode se ler uma crítica “pelo avesso”. A operação de Vallejo consiste em produzir, ao mesmo tempo, uma crítica à sociedade de massas e às utopias compensatórias da literatura. Em outras palavras, uma crítica à cultura do outro (do marginal) e à própria (do gramático). Ao mesmo tempo se apresenta uma nostalgia por uma idade de ouro perdida - a Nação - e uma mimese da linguagem da mídia e da cultura de massas que se critica. Ao mesmo tempo uma correção lingüística de gramático requintado e uma crítica à Nação que os gramáticos fundaram. Ao mesmo tempo um desprezo e um fascínio pelos marginais da sociedade.

A tradução lingüística e cultural vem associada a uma forma de dominação por meio da letra, mas, paralelamente, ela produz uma crítica desse modo de dominação, através da ironia cínica, da *mimese* da linguagem do outro e do reconhecimento de que, no final das contas, o poder do letra-

do vê se corroído pelo desejo desse outro. O cruzamento entre a auto-ficção e a ficção etnográfica são elementos chave dessa postura cínica que, perante a realidade social degradada, não deixa aparecer nenhuma possibilidade de redenção. A linguagem se apresenta como lugar de poder e conflito, e a literatura se coloca no meio de um dilema que acaba no questionamento de seu próprio lugar na cultura contemporânea.

Bibliografia

- Aguilar, Gonzalo (2003). “El maestro de la injuria”. *Clarín*, 18 de enero.
- Astutti, Adriana (2003). “Odiar la Patria y aborrecer la Madre”: Fernando Vallejo. *Boletín Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* 11 (Diciembre): 107-119.
- Avelar, Idelber (2000). *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Barbero, Jesús Martín (2000). “Dislocaciones del tiempo y nuevas topografías de la memoria”. En Heloísa Buarque de Hollanda e Beatriz Resende (Comps.). *Artelatina: cultura, globalização e identidades*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- Bhabha, Homi (1994). *The location of culture*. London and New York: Routledge.
- Carpentier, Alejo (1980). Prólogo a *El reino de este mundo*. Buenos Aires: Librería del Colegio.
- Fuentes, Carlos (1972 [1969]). *La nueva novela hispanoamericana*. México: Cuadernos de Joaquim Mortiz.
- Lennard, Patricio (2005). “Dame fuego”, resenha de *Los días azules e El fuego secreto*. Buenos Aires, *Página 12*, 1 de mayo.
- Ludmer, Josefina (2005). “Territórios del presente”. Tonos antinacionales em América Latina. *Revista Grumo*, N.º 4, Bs As / Rio de Janeiro, outubro: 78-88.
- Nercolini, Marildo e Ana Isabel Borges (2003). “Tradução cultural: transcriação de si e do outro”. *Revista Terceira Margem*, Rio de Janeiro, Ano VIII N.º 9: 138-154

- Rama, Ángel (1985). "El boom em perspectiva". 1982. In *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas: Ayacucho.
- Vallejo, Fernando (2004) *Mi hermano el alcalde*. Buenos Aires: Alfaguara.
- _____ (2002). *La rambla paralela*. Buenos Aires: Alfaguara.
- _____ (2001). *El desbarrancadero*. Buenos Aires: Alfaguara.
- _____ (1998). *La virgen de los sicarios*. Madrid: Alfaguara.
- _____ (1993). *Entre fantasmas*. Buenos Aires: Alfaguara.
- _____ (1989). *Años de indulgencia*. Buenos Aires: Alfaguara.
- _____ (1988). *Los caminos a Roma*. Buenos Aires: Alfaguara.
- _____ (1985). *Los días azules*. Buenos Aires: Alfaguara.
- _____ (1985). *El fuego secreto*. Buenos Aires: Alfaguara.
- _____ (1983). *Logoi. Una gramática Del lenguaje literario*. México: Fondo de Cultura Económica.
- White, Hayden (1994). *Trópicos do discurso. Ensaio sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Edusp.

Entrevistas do autor

- Vallejo, Fernando (2004). Entrevista a María Sonia Cristoff. *La Nación*, 6 de junio.
- Vallejo, Fernando (2003). Entrevista a Cesar Güemes, em *La jornada*, Mexico, 9 de enero.