

SCHNEIDER CARPEGGIANI

# *“Tu me acostumbrastes”:*

Como Alberto Fuguet repensou o legado do *Boom* de Gabriel García Marquez

Recife  
Setembro/2007

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

# *“Tu me acostumbrastes”:*

Como Alberto Fuguet repensou o legado do *Boom* de Gabriel García Marquez

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação  
em Letras – Mestrado em Teoria da Literatura da  
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) como  
requisito parcial para a obtenção do título de mestre



Aluno: Schneider Carpeggiani  
Orientadora: Prof. Dra. Lucila Nogueira

Recife  
Setembro/2007

**Carpeggiani, Schneider**

**“Tu me acostumbrastes”: como Alberto Fuguet repensou o legado do boom de Gabriel García Marquez / Schneider Carpeggiani. - Recife : O Autor, 2007.**

**121 folhas.**

**Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Teoria da Literatura, 2007.**

**Inclui bibliografia e anexos.**

**1.Literatura chilena . 2. Identidade cultural . 3. Realismo na literatura. I. Fuguet, Alberto – Crítica e interpretação. II. García Márquez, Gabriel – Crítica e interpretação. III. Título.**

**860(83)  
868(983)**

**CDU (2.ed.)  
CDD (20.ed.)**

**UFPE  
CAC2007-  
58**

## *Agradecimentos*

Em primeiro lugar, à minha orientadora Lucila Nogueira, por ter acreditado em mim, quando nem eu mesmo acreditava.

À minha família por tanto amor.

Ao professor Anco Márcio pela amizade e os comentários que tanto me inspiraram.

A Renata Amaral por sempre me dar a real e pela paciência

A Raimundo Carrero e Jaine Cintra pela incrível confluência de mundos dos últimos meses.

Ao povo do Caderno C por compreender minhas ausências, especialmente a Flávia de Gusmão pela primeira chance.

A Roberta Jungmann, Orismar Rodrigues, Dario Brito e Paulo Sérgio Scarpa, por ajudarem a transformar trabalho em prazer diariamente.

Ao “clã” (Mariana Fontes, Flávio Pessoa e Haymone Neto) por ter tornado tudo mais leve e pelo último verão.

A Carol Almeida, my bear, bloody, bear!

A Adelaide Ivanova por sempre trazer a auto-ajuda e a esperança *back!*

A Daniela Mata Machado, sempre próxima mesmo tão distante.

A Daniel Albuquerque, pela amizade desde aquele Réveillon de 1999.

A Luciano Lincoln, because you made me realize...

A Carolina Leão, porque Narciso não gosta do que não é espelho.

A Thiago Soares, sempre my partner in crime.

*"Por que os sotaques nunca vão embora?  
Serão eles a maldição por termos deixado o lar?"*

*Alberto Fuguet*

**Autor do trabalho: Schneider Carpeggiani**

**Título: Tu me acostumbrastes: Como Alberto Fuguet Repensou o Legado de Boom de Gabriel García Márquez**

**Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Teoria Literária pela Universidade Federal de Pernambuco, sob a orientação da Profa. Dra. Lucila Nogueira.**

**Banca examinadora**

**Prof. Dr. Alfredo Adolfo Cordiviola  
Universidade Federal de Pernambuco**

**Profa. Dra. Angela Freire Prysthon  
Universidade Federal de Pernambuco**

**Profa. Dra. Lucila Nogueira Rodrigues (orientadora)**

**Recife, 17 de setembro de 2007**

## *Resumo*

Esta dissertação dá início a um mapeamento da literatura hispano-americana contemporânea, procurando entender como seus escritores lidam com a herança do principal nome do "boom" da década de 1960, o vencedor do Prêmio Nobel Gabriel García Márquez . Optamos por centrar a análise dessa nova geração literária nas propostas do prefácio da antologia McOndo, organizada pelos autores chilenos Alberto Fuguet e Sérgio Gómez. O prefácio McOndo propôs um ponto final ao realismo maravilhoso e pediu aos seus integrantes que escrevessem pensando num mercado global, distante de qualquer clichê latino. Primeiramente, a dissertação se focou na pesquisa dos significados da palavra Macondo, cidade utópica criada por García Márquez para lidar com a história da América Hispânica. Em seguida, buscamos entender como o sonho utópico de Macondo serviu como ponto de partida para a crítica de Fuguet e Gómez. Nossa pesquisa compreendeu ainda que a geração literária surgida na década de 1990 na América Hispânica, da qual os autores chilenos fazem parte, sofre uma influência direta das ditaduras surgidas nos anos 1960 e 1970. Para entender a crítica que McOndo faz à herança do "boom", foi preciso mapear como o processo ditatorial vivido pelo Chile foi tratado por esses autores. Nossa escolha para essa análise foi o romance Baixo Astral, obra de estréia de Alberto Fuguet, que antecipa as propostas do McOndo de inserir a literatura hispano-americana no mercado global dos anos 1990.

**Palavras-chave:** Identidade Cultural, Literatura Hispano-Americana

## *Abstract*

This dissertation starts a mapping of contemporary hispanic-american literature, trying to understand how the new writers deal with the inheritance of the main name of the 1960's "boom", Prize Nobel winner Gabriel García Márquez. We decided centering the analysis of this new literary generation on the proposals written by chilean authors Alberto Fuguet and Sergio Gómez for the McOndo preface, an anthology organized by them. This preface preached against the magical realism and asked the new authors to write thinking about a global market, without any latin-american cliche. Firstly, the dissertation tryed to find out the many meanings behind Macondo, an utopian city created by Gabriel García Márquez as an resource to recreate the history of Hispanic America. After that, we tryed to understand how and why Macondo served as starting point for Fuguet and Gómez's critical article about the "boom" generation. Our dissertation also understood that the literary generation, launched in the 1990's, suffered a direct impact from the latin-american dictatorships of the last decades. Therefore, this work decided to map how the ditatorial process lived by Chile was treated by these authors. Our choice for this analysis was Baixo astral, first novel by Alberto Fuguet, that anticipated the proposals of the McOndo to insert hispanic-american literature in the global market of the 1990's.

**Keywords:** Cultural Identity, Hispanic-American Literature

# SUMÁRIO

Introdução.....	09
Argumentação teórica.....	15
<b><i>Capítulo 1 – “Contigo en La Distancia”</i></b>	
1.1 - Construção utópica de Macondo ou falso guia de Aracataca.....	27
1.2 - Macondo c'est moi.....	37
1.3 - O realismo maravilhoso de Macondo.....	42
1.4 - Macondo e McOndo: o patrulhamento da solidão.....	47
<b><i>Capítulo 2 – “Que tengo Miedo Tenerete, y Perderete Despues”</i></b>	
2.1 - O Nacional X A Cultura Pop.....	64
2.2 - Por uma geração BOOMerang.....	74
<b><i>Capítulo 3 – “Que el Viento Arrastre para Siempre tus Recuerdos”</i></b>	
3.1 - Como a América Hispânica perfilou seus patriarcas.....	87
3.2 - Nas ondas sonoras do patriarca.....	94
Conclusão.....	104
Bibliografia.....	108
Anexo.....	113

## *Introdução*

Durante o processo de composição dessa dissertação, uma capa de revista acabou confirmando a pertinência do tema estudado. Em maio de 2007, a revista *Bravo* lançou como sua manchete do mês uma reportagem que trazia como título “Quem é quem na nova onda da literatura latino-americana”. Um painel com diversas fotos coloridas desses “novos autores” estampava sua capa. A maior foto, bem ao centro, era do escritor colombiano Gabriel García Márquez. No texto interno, a imagem que abria a matéria trazia o peruano Mario Vargas Llosa todo vestido de preto, sorumbático, segurando um livro em suas mãos...

Ora, havia algo de errado nessa reportagem: a idéia não seria trazer para o leitor brasileiro uma apresentação dos novatos, de gente que estava começando a produzir? O que estavam fazendo ali senhores já tão consagrados? No texto, mais confusão. O jornalista começa a explicar que o sucesso da atual literatura latino-americana era tão grande que estariam vivendo um “novo boom”. Sim, um “boom” talvez, mas o problema é onde estaria este “novo”?

O pressuposto do “novo boom” era o sucesso que Mario Vargas Llosa fazia novamente com seu mais recente romance *Travessuras da menina má*, best-seller no Brasil, mais de 50 mil cópias vendidas, resenhas em inúmeros jornais, novos leitores sendo conquistados. Mario Vargas Llosa era novamente um *it-boy*. Nas páginas seguintes, detalhes sobre os 40 anos de *Cem anos de solidão*, que estavam mobilizando comemorações em todas as partes do mundo. Sim, um “boom” estava de fato ocorrendo, porém chamá-lo de novo era um pouco exagerado, para dizermos o mínimo. A empolgação da revista, que parecia saber muito bem a atração que Mario Vargas Llosa e Gabriel García Márquez sortiriam nas bancas, não é um caso isolado.

A epopéia macondista que Gabriel García Márquez nos relatou em *Cem anos de solidão* (1967) fez dele o grande nome do “boom” da literatura hispano-americana dos anos 1960/1970. A expressão “boom” é um conceito próprio da teoria econômica para analisar a performance de venda de determinado produto numa sociedade de consumo moderna. No entanto, ela foi “deslocada” do seu significado de origem para abarcar o surgimento de uma

geração de escritores da América Hispânica que não só provocou um súbito incremento das cifras editoriais, como causou um grande impacto internacional pela força das suas obras. Desse grupo, fazem parte nomes como o, já citado, Mario Vargas Llosa e Carlos Fuentes. Como tivemos a oportunidade de entrever pela reportagem de capa da *Bravo*, antes de qualquer unidade literária, “boom” é uma unidade econômica.

García Márquez é um escritor aprisionado numa geografia utópica – Macondo, cidade que pode ficar localizada em qualquer um dos países da América Hispânica e que conheceu o progresso e a destruição com a chegada da Companhia Bananeira Norte-Americana. Território onde tudo é possível sem que isso cause assombração em seus moradores nativos e forasteiros, esses últimos vindos de todas as partes do mundo. Em entrevistas para a imprensa, o autor colombiano garante que a epopéia “macondista” na verdade é um relato das histórias que ele escutava dos seus avós na sua cidade natal, Aracataca, tal qual ele as escutou durante a infância. Seria, então, Aracataca também um devaneio maravilhoso?

“No nosso universo, não existe o impossível, tudo pode acontecer. Sair o sol à noite, a lua durante o dia, se interromper a lei da gravidade para que as pessoas possam dar um passeio nas nuvens, se disso tiverem vontade. Aqui, os gordos são magros; os magros, gordos; as feias bonitas; as crianças, velhos; os cães miam e os gatos ladram; e os vivos, os mortos e os fantasmas são indiferenciáveis, igual aos ratos e às borboletas, duas aves de curral. Para conhecer a verdadeira Aracataca, é preciso fechar os olhos e deixar que a fantasia se ponha a cavalgar” (LLOSA, 2006, p. 28)

Com seu romance *Cem anos de Solidão*, García Márquez criou um paradoxo ao seu redor. O ambiente exótico, sensual, trágico e maravilhoso do livro possibilitou que a literatura hispano-americana recebesse uma ótima recepção nos mercados europeus e norte-americano. No entanto, para isso era preciso seguir um padrão literário de exotismo, de sensualidade, de estranhamento ou pelo menos recontar a partir de um ponto de vista curioso algum aspecto da história do continente. Quem não se sentia confortável seguindo esse padrão, criticava o autor por ser um exportador de clichês latinos, que teria gerado uma série de imitadores bem menos talentosos. Parece não haver saída: gostar ou não gostar do escritor colombiano é sempre um problema, uma polêmica.

Mas como encontrar uma saída para lidar com a influência que García Márquez lançou na literatura hispano-americana? Uma resposta para essa pergunta a dupla de escritores Alberto Fuguet e Sérgio Gómez procurou encontrar ao organizar uma coletânea de autores novos de língua espanhola, *McOndo* (1996). Esse título logo chama a atenção: uma brincadeira entre os nomes da cidade fictícia de *Cem anos de solidão* com a rede de fast-food norte-americana MacDonald's e os computadores da Macintosh. Por que para a geração de autores que começou a publicar na década de 1990 Macondo não seria mais a melhor alegoria da América Hispânica? Será que a cidade estaria tão esvaziada assim de sentido que seu nome não passaria, a partir de agora, de uma irônica cadeia sonora?

A obra vinha acompanhada de um prefácio-manifesto que pregava ser “pós” tudo: pós-boom, pós-camada de ozônio, pós-*hippie* e, evidentemente, pós-moderna. Para fazer parte do livro, era necessário que os autores seguissem uma série de pré-requisitos. Os mais importantes: que o texto não tivesse qualquer sinal de realismo maravilhoso e que a geografia não fosse importante. *McOndo* era um projeto de inserção mercadológica que gostaria de ter leitores em qualquer país capitalista.

Além da clara jogada de marketing, o texto fazia uma denúncia explícita de que a única coisa que cabia aos hispano-americanos era se contentar com o lugar cativo que adquiriram como exóticos e que os seguidores de García Márquez só faziam piorar essa história. Uma denúncia que virou ponto de partida de um projeto de autocompreensão, inicialmente manifestado como rejeição irônica da questão de identidade coletiva inevitável aos hispano-americanos.

É claro que *McOndo* também se erguia num projeto coletivo – escritores de megalópoles com acesso à cultura pop e a todas as inovações tecnológicas falando para leitores que também dispunham desses meios -, mas o importante para Fuguet e Gómez era deslocar a pergunta “quem somos nós?” própria da literatura do continente para “quem sou eu?”. Num lance certeiro, Mario Vargas Llosa chamou os mcondistas de “geração de parricidas”.

"As reformas de privatização em toda América Latina só podiam acabar por nos reformar. Nossas histórias eram privadas, sem dúvida, mas 'nossa terra' tinha se tornado global. Talvez tivéssemos a mesma formação musical de alguém criado em Roma ou Wisconsin, mas, apesar da pátina global e das referências excessivas aos nomes da moda, nossos romances eram sobretudo extremamente locais, muitos deles escritos em gíria ou no jargão típico dos jovens que ouvíamos nas ruas de nossas metrópoles e, com certeza, na TV". (FUGUET, 2005, p. 105).

Essa dissertação procura entender que nova geração é essa surgida nos anos 1990; Quais foram os pressupostos que levaram seus autores a deliberadamente rechaçarem os grandes nomes do *boom*; e em que contexto os mcondistas foram gerados. Para isso dividimos o trabalho em três capítulos. No primeiro, procuramos analisar como Macondo surgiu para Gabriel García Márquez e quais foram os mecanismos que o autor lançou mão para fazer da sua cidade fictícia uma alegoria da história da América Hispânica. Para isso, analisamos os primeiros livros publicados do autor em busca da "primeira" Macondo, que acabou gerando o termo pejorativo "macondismo", voltado a criticar todos os excessos do realismo maravilhoso, compreendido por essa nova geração como melhor exemplo de atraso e de visão redutora da América Hispânica. Em seguida, buscamos observar as mudanças culturais vividas no cenário do continente das últimas décadas, a partir da perspectiva de hibridismo sugerida por Nestor García Canclini (1998).

"Nem o paradigma da imitação, nem o da originalidade, nem a teoria que atribui tudo à dependência, nem a que preguiçosamente nos quer explicar pelo real maravilhoso ou pelo surrealismo latino-americano, conseguem dar conta de nossas culturas híbridas" (CANCLINI, 1998, p. 24).

Em seu segundo capítulo, o trabalho se volta a analisar a Geração McOndo propriamente dita. Para isso, nos debruçamos nos pressupostos dessa geração de escritores a partir de dois eixos fundamentais: a cultura de massa, que se desenvolveu sobretudo a partir da segunda metade do século 20; e análise de como os regimes ditatoriais que surgiram na América Hispânica nas últimas décadas se reverteu em literatura para os autores que cresceram na sombra desses patriarcas. Assim, lançamos mão do termo "pós-

traumático”, que ressaltaria a influência desse cenário histórico na perspectiva do prefácio-manifesto “mcondista”. Comparamos ainda a perspectiva literária forjada por Sérgio Gómez e Alberto Fuguet a outro grupo de combate ao boom dos anos 1960/1970: o Crack, do México, que surgiu como um círculo exclusivo formado por autores mexicanos rejeitados e boicotados pelo mercado editorial.

"A sombra que recaiu sobre a geração mais nova, lançada por Borges, Cortázar, Vargas Llosa e, sim, Gabriel García Márquez, foi poderosa demais. Ou você os copiava, ou você ficava inerte, olhando, tremendo, se perguntando" (FUGUET, 2005, p. 105).

Como havíamos sugerido que a geração McOndo é pós-traumática e procurou encontrar novos parâmetros literários para lidar com a herança da ditadura militar, no último capítulo da dissertação buscamos analisar as propostas mcondistas à luz da tradição do romance de ditadura e/ou ditador, que é uma das marcas da literatura hispano-americana. Para isso, traçamos um painel dos principais livros e do desenvolvimento desse gênero, até chegarmos ao romance *Baixo-astral* (1991), estréia de Alberto Fuguet que pode ser vista como um embrião do prefácio-manifesto da antologia “mcondista”.

Como “McOndo” é um termo que propõe uma ironia com o *boom* literário hispano-americano, decidimos também propor um recurso irônico nessa dissertação. O título dessa dissertação e o de todos os seus capítulos são batizado por trechos e/ou nomes de boleros famosos: *Tu me acostumbrates*, *Contigo em la distancia*, *Que tengo miedo tenerte, y perderte despues* (um dos versos do sucesso Besame mucho) e *Que el viento arrastre para siempre tus recuerdos* (retirado da canção *Que hiciste*, da cantora porto-riquenha Jennifer Lopez, uma gringa-latina, termo caro a Alberto Fuguet ).

## **Argumentação teórica**

Antes de começarmos a análise de como o escritor chileno Alberto Fuguet, a partir da antologia *McOndo*, organizada em conjunto com Sérgio Gómez, realizou uma crítica à obra do escritor colombiano Gabriel García Márquez, é necessário nos atermos aos princípios do realismo maravilhoso. Esse traço literário, para os responsáveis pela antologia, seria o pressuposto que deveria ser evitado pela geração de autores que desejava ascender durante a década de 1990. Para a dupla, o realismo maravilhoso representaria uma marca de exotismo e de atraso que precisaria ser evitada dentro da literatura hispano-americana.

Desde a antiguidade, a literatura se refere a lugares distantes, utópicos (e dessa forma com caráter ideológico), para assim apreender o mundo ao seu redor. Ou mesmo a um passado remoto, fora da realidade em que historicamente se inseriam seu autor e possíveis leitores. É o caso dos textos clássicos, como a *Odisséia*, atribuída a Homero, que ainda hoje desperta toda série de interpretações. Entre elas, que o fascínio dos marinheiros pelo canto das sereias revelaria o princípio do prazer humano. Mas no nosso caso o importante não é o que motivou Ulisses a se amarrar ao mastro da embarcação para não se jogar ao mar, fascinado pelo som desses seres mitológicos, como tantos marinheiros perderam a vida fazendo. E sim que não havia qualquer surpresa, nada de estranho, com sereias habitando os mares. Pelo contrário: o encontro com elas era só um dos destinos da viagem. Esses seres estavam no mundo e dele faziam parte. Ao contrário da nossa cultura monoteísta, na Grécia Antiga os múltiplos deuses não criaram o mundo por um ato, que, no caso do Deus judaico-cristão, marcaria a completa transcendência deste em relação a uma obra cuja existência deriva e depende inteiramente dele. Esses “primeiros” deuses teriam nascido no mundo e dividido seus dramas com os homens, que seriam sua imagem e semelhança. A partir disso, é possível entendermos o porquê de numa obra como a *Odisséia*, por exemplo, o insólito não ser separado do banal, e sim a ele ser integrado, nesse tempo quando mundo era “tan reciente que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas com el dedo” (MARQUEZ 1967: 86).

De certa forma, o ato de relatar o maravilhoso e o irreal tem feito parte da própria condição da literatura, sobretudo se tivermos em mente que a criação literária deve ser compreendida como um processo de transfiguração do real. Daí por que o realismo raramente ser uma enunciação direta do real. “A irrealidade é condição da arte, como já dizia Borges (...) Esse realismo, verdadeiramente arbitrário, está tão longe da realidade quanto qualquer narração fantástica” (JOSEF 2006: 181).

O maravilhoso foi rejeitado pelo realismo disseminado no século XIX, especialmente por autores como Gustave Flaubert. Quando ele ressurge no século XX, o termo maravilhoso passa a ser associado à expressão realismo, implicando numa espécie de sinônimo de boa parte da produção literária hispano-americana contemporânea, sendo disseminado, sobretudo, pelo sucesso de *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez. Para compreendermos a ligação entre realismo maravilhoso e a América Hispânica, precisamos compreender o processo de colonização vivida por esse continente.

Bella Josef (2006) aponta que o Novo Mundo converteu-se, desde o tempo de Cristóvão Colombo, em um universo mágico, de caráter fortemente utópico. Inicialmente, a literatura desenvolvida nesse novo território começou como noticiário do que seriam essas terras supostamente mágicas, que confirmariam desejos utópicos.

A nova terra é somente redescoberta com olhos literários, para a imaginação dos europeus, através de um paisagismo abusivo, que se conformava apenas em renovar as impressões de uma geografia diferente. De uma a outra expedição, assinala Ezequiel Martinez Estrada, ‘a realidade do solo cobrindo a realidade da utopia’. Os primeiros testemunhos encontram-se nas crônicas oficiais e notícias de viajantes, incapazes de interpretar os sucessos que participavam (IDEM: 188)

A América é um continente que se desenvolveu atrelado a uma suposição: o marinheiro genovês Cristóvão Colombo sabia para aonde estava indo? Será que o encontro com o Novo Mundo fazia parte de um desvio de rota empreendido por seres mágicos que habitavam os mares? Segundo Alfredo Cordiviola (2005), certos viajantes relatavam seus

roteiros de viagens a partir de histórias fabulosas que desafiam os critérios de verossimilhança atualmente vigentes

Nos textos de Colombo, a imaginação e a percepção se completam, ora diluindo, ora reafirmando o antagonismo que as une e as separa. Imaginação e percepção são assim formas distintivas e complementares de uma visão, palavra que alude por igual à apreensão do fenômeno, à opinião, à fantasia, à iluminação e à quimera. (IDEM: 64)

Cordiviola aponta que, no Diário de Colombo, como narrado por Bartolomé de Las Casas, na entrada da quarta-feira, 9 de janeiro de 1493, o navegador teria avistado três sereias. No entanto, “os comentadores modernos não deixam de afirmar que se tratava de três exemplares de manati, espécie da família dos sirenídeos comuns nas Antilhas e no Atlântico” (CORDIVIOLA 2005: 65)

Tratava-se de uma ilusão criada pela credulidade ou pela falta de equivalência. Segundo essa lógica, pirita parece mas não é ouro, um manati parece mas certamente não é uma sereia: observação apressada, miragem, feitiço que se desvanece perante um exame mais atento ou um olhar mais instruído. Mas o que chamou a atenção de tantos leitores não é o fato da atribuição errônea, mas a absoluta convicção sobre a existência das sereias, reforçada ainda mais pelo inesquecível e melancólico comentário ‘pero no eran tan hermosas como lás pintan, que em alguna manera tenían forma de hombre em la cara’ (IDEM, IBIDEM)

A partir dessas “miragens” do descobrimento, podemos começar a entender o porquê da América conceber a existência do maravilhoso como um dos seus conceitos fundadores, afinal os viajantes que a “descobriram” faziam parte de uma tradição que, pela pressa em lançar mão de alguma explicação, por falta de equivalência, necessitava do mito para compreender a si própria. A expressão *realismo mágico* (ou maravilhoso, como aqui a utilizamos) foi cunhada em 1925 pelo crítico de arte alemão Franz Roth, que patenteou o

ponto de vista fenomenológico que iria predominar na crítica hispano-americana a partir das décadas seguintes. Roth usou o termo para caracterizar a produção pictórica do pós-expressionismo alemão dos anos 1920, que ele aponta ter redescoberto o prazer em representar as coisas tal qual elas eram, sem deixar de integrar as inovações formais da época. O alemão criticava o fato do expressionismo de antes ter um interesse exagerado pelo fantástico, por objetos remotos. Para ele, o mágico e o maravilhoso nada tinham de místico. O mistério das coisas não era uma simples representação do mundo – ou seja, ele também fazia parte da realidade. Uma constatação que antecipou a forma como os críticos hispano-americanos iriam tratar o realismo maravilhoso nas décadas posteriores. É da seguinte maneira a forma como o artista enxergava a sua arte:

We must admit that the world creates like this in its most tangible reality offers us the fundamental artistic feeling of existence for the first time. But let us forget (as we have often recently) that we add impressions of color and form, ordered according to a principle that is also valid for living. Of course the new art does not restore objectivity by using all sensory potential in the same way: what it principally evokes is a most prolific and detailed tactile feeling (ROTH 1997: 18).

A expressão *realismo maravilhoso* começou a ser utilizada dentro do contexto da literatura da América Hispânica a partir do prefácio do livro *O reino deste mundo* (1966), de Alejo Carpentier. Para Carpentier, o real maravilhoso hispano-americano, ao contrário do surrealismo europeu, não estaria separado da realidade, mas sim, representaria uma maneira ampliada de percebê-la. O real maravilhoso estaria distante também do “era uma vez” das fábulas, que afasta o texto da realidade do leitor, colocando-o em outro espaço, promovendo um pacto ficcional de que aquilo possivelmente não teria acontecido. O escritor aponta *lo real maravilloso* como uma percepção própria de uma realidade geográfica - "Pois bem, eu falo em real maravilhoso quando me refiro a certos fatos que aconteceram na América, a certas características da paisagem, a certos elementos que têm alimentado a minha obra" (CARPENTIER 1984: 125). Carpentier destaca que o maravilhoso empregado por ele não é necessariamente uma expressão de louvor. “Quando,

na verdade, a única coisa que se deveria lembrar da definição dos dicionários é o que se refere ao extraordinário. O extraordinário não é necessariamente belo ou bonito." (CARPENTIER 1984: 125).

A definição lexical de maravilhoso facilita a conceituação do realismo maravilhoso, baseada na não contradição com o natural. Maravilhoso é o 'extraordinário', o 'insólito', o que escapa ao curso ordinário das coisas e do humano. Maravilhoso é o que contém a maravilha, do latim *mirabilia*, ou seja 'coisas admiráveis' (belas ou execráveis, boas ou horríveis), contrapostas às *naturalia*. Em *mirabilia* está presente o 'mirar': olhar com intensidade, ver com atenção ou ainda, ver através. O verbo *mirare* se encontra também na etimologia de milagre - portento contra a ordem natural - e de miragem - efeito óptico, engano dos sentidos (...) A extraordinariedade se constitui da freqüência ou densidade com que os fatos ou os objetos exorbitam as leis físicas e as normas humanas (CHIAMPI 1980: 48)

Ao contrário do que o manifesto escrito por Carpentier prega, os organizadores da coletânea de artigos *Magical realism – theory, history, community* (1997), Lois Parkinson Zamora e Wendy B. Faris, defenderam que o realismo maravilhoso não seria monopólio da literatura hispano-americana contemporânea. Para isso, os dois tomaram como exemplo o pastiche que o escritor inglês Julian Barnes promove do realismo maravilhoso no seu romance *O papagaio de Flaubert*.

Readers know that magical realism is not a Latin América monopoly (...) It is true that Latin Americanists have been prime movers in developing the critical concept of magical realism and are still primary voices in its discussion, but this collection considers magical realism an international commodity. (PARKINSON E FARIS 1997: 2)

De forma irônica, os organizadores seguem afirmando que o realismo maravilhoso se tornou global (o exemplo seria o êxito do já citado *O papagaio de Flaubert*) como um

“return of capitalism’s hegemonic investment in its colonies” (PARKINSON E FARIS 1997: 2). Bella Josef (2005), no entanto, destaca que o conceito de realismo mágico não pode abarcar toda a narrativa que se afaste dos cânones mais restritos do realismo do século 20. “Refere-se a um problema mais importante: localização da América na história da cultura universal” (JOSEF 2005: 192). Apesar dessa polêmica se o realismo maravilhoso seria monopólio/problemática dos autores hispano-americanos contemporâneos, é de fato a tomado desse gênero no continente que nos interessa. Sobretudo o uso que García Márquez faz dele ao construir sua cidade fictícia, Macondo, que para muitos seria uma alegoria ou parábola da história da América Hispânica. Afirmação que o próprio autor faz questão de rechaçar, afirmando que o romance seria, na verdade, uma transcrição das experiências que ele viveu durante sua infância em Aracataca. Ao negar que Macondo seja uma alegoria, e, sim, uma forma dele relembrar/lidar com suas experiências infantis, García Márquez acaba afirmando que o insólito e o mitológico de fato se misturam à paisagem da América Hispânica. Querendo ou não, o colombiano retoma em suas obras os mitos de formação do continente: a expectativa dos viajantes; o susto dos povos que residiam anteriormente no continente.

(Com *Cem anos de solidão*) eu só quis deixar um testemunho do mundo da minha infância, que, como você sabe, transcorreu numa casa grande, e muito triste, com uma irmã que comia terra e uma avó que adivinhava o futuro, e numerosos parentes de nomes iguais que nunca fizeram muita distinção entre a felicidade e a demência (MARQUEZ 1982: 79)

Em passagens da obra do escritor colombiano, podemos inclusive encontrar trechos em que o autor retoma os monstros e seres mitológicos da antiguidade em meio à sua narrativa, nos fazendo lembrar o quanto o maravilhoso sempre esteve presente na história da literatura - “Esta noite, quando a baleia branca (= a avó), aquele monstro desconhecido dormir” (MARQUEZ 1973: 133) ; “Alguns marinheiros que ouviram o choro à distância perderam a segurança do rumo, e se soube de um que se fez amarrar ao mastro maior, recordando antigas fábulas de sereias” (IDEM, 56).

A antologia *McOndo* teve como seu pressuposto propor uma quebra, um *crack*, com a tradição literária hispano-americana. Seu desejo inicial foi o de inserir no mercado novos escritores, que não se sentiam representados pelo molde de realismo maravilhoso que *Cem anos de solidão* disseminou. Para isso, foi necessária a realização de um projeto crítico, que lançou mão da paródia e que percebia na atração das editoras por “macondismos” a continuidade de uma “tradição inventada” do que deveria ser a América Hispânica.

Por ‘tradição inventada’ entende-se um conjunto de práticas normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente; uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado apropriado (HOBSBAWN e RANGER 2006: 9)

Ao propor essa quebra de tradições, a antologia *McOndo* coloca em discussão a identidade contemporânea, que segundo Stuart Hall (1997) estaria sendo desestabilizada, promovendo o surgimento de novas identidades e fragmentando o sujeito. Para o autor, identidades só entram em questão quando estão em crise, um processo que Sérgio Gómez e Alberto Fuguet apontam ao afirmarem que, como escritores, não se sentem mais ligados ao selvático, ao exótico presente nos textos canônicos dos autores do “boom”. Suas formas de apreenderem o mundo seriam outras, mais ligadas às quebras de paradigmas trazidas pela indústria cultural, que se alastrou a partir da segunda metade do século passado. A questão nacional, o “quem somos nós”, próprios da literatura moderna hispano-americana, não mais fariam o “eco” adequado. Essas novas identidades, essas formas de lidar com a realidade partiriam de questões levantadas por grupos, que se aproximavam a partir de gostos semelhantes, muitos deles guiados pela cultura pop.

O fato que projetamos a ‘nós próprios’ nessas identidades culturais, ao mesmo tempo em que internalizamos seus significados e valores, tornando-os ‘parte de nós’, contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural. A identidade, então, costura (ou, para usar uma metáfora médica, ‘sutura’) o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis (IDEM, 12)

E esse processo de identificação, segundo o autor, estaria cada vez mais variável, provisório e problemático. Mais *fast-food*, para lançarmos mão do trocadilho “mcondista” Esse processo configuraria ainda o sujeito pós-moderno, sem identidade fixa, permanente. “A identidade torna-se uma celebração móvel: formada e transformada continuadamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (IDEM, 13).

É dentro da instabilidade das identidades na pós-modernidade, que compreendemos a proposta mcondista. Essa antologia também reflete a proposta de Nestor García Canclini (1998) que a arte hoje é fronteiriça, que um só sistema literário seria capaz de dar conta da hibridização da nossa cultura. O autor argentino afirma que os artistas de hoje, que assumem as novas possibilidades de comunicação, suspeitam de todo relato histórico governado por uma só Verdade. A partir dessa perspectiva, compreendemos melhor a proposição dos mcondistas, que se dizem “arbitrários e incompletos”

Suas obras, fragmentárias ou inacabadas, buscam desenfatizar os gestos sociais. Ao escolher uma relação questionadora ou dubitativa com o social, produzem uma ‘contra-épica’. Se já não há uma Ordem coerente e estável, se a identidade de cada grupo não se relaciona com um único território mas com múltiplos cenários, nem a história se dirige rumo a metas programáveis, as imagens e os textos não podem ser senão reunião de fragmentos, collages (CANCLINI 1998: 370)

No processo de elaboração desse projeto, decidimos privilegiar o termo América Hispânica no lugar do mais difundido América Latina, para restringirmos nossa análise aos países de língua e colonização espanhola. Essa perspectiva de unidade lingüística e de colonização amplia a perspectiva que tomamos em relação ao trabalho de García Márquez, na medida em que tomamos sua obra como paradigmática para pensarmos a literatura hispano-americana surgida a partir da década de 1990, como foi pensada por Alberto Fuguet e Sérgio Gómez, afinal a “filiação a uma nação é precisamente o vínculo que ancora o indivíduo em uma língua, uma história, uma paisagem, uma sociabilidade e uma origem mítica comum” (ROLAND, 1997: 64).

“O termo América Latina foi originalmente cunhado no século XIX na França para designar um subcontinente distinto da América anglo-saxônica, que vinha conquistando um espaço cada vez mais significativo no cenário internacional, o termo restringiu-se, posteriormente, à América de língua espanhola, passando a ser usado como sinônimo de Hispano-América. É só em meados do século XX que sua área semântica se amplia, passando a incluir primeiramente o Brasil, graças em grande parte a Henríquez Ureña, que o empregou pela primeira vez como este sentido, e mais tarde o Caribe francês e a província do Quebec, no Canadá” (COUTINHO 2003: 43)

# *“Contigo en la Distancia”*

*“A política numa obra literária é um tiro de pistola no meio de um concerto, uma coisa bruta, mas que não se pode ignorar. Logo vamos falar de coisas muito desagradáveis” – Stendhal em A Cartuxa de Parma*

*“O primeiro anjo tocou a trombeta. Granizo e fogo misturados de sangue foram jogados sobre a terra. A terça parte da terra virou brasa, a terça parte das árvores e toda erva verde” – do Apocalipse segundo São João*

*“Por primera vez he visto um cadáver” – Frase de abertura de La Hojarasca, primeiro romance de Gabriel García Márquez*

## **1.1 – A construção utópica de Macondo ou falso guia de Aracataca**

É na iminência de um velório indesejado que Macondo aparece pela primeira vez num romance de Gabriel García Márquez, na sua obra de estréia *La hojarasca* (1955). A trama é sucinta: um velho coronel, sua filha Isabel e o neto de onze anos formando três vozes narrativas que se intercalam durante o velório de um forasteiro que, numa madrugada distante, negara ajuda a um filho legítimo de Macondo. Fatalidade que carrega a “marca da solidão”, que irá perseguir o destino do personagem dali para frente: ele se recolhe na sua “casa no fim da rua”, enquanto é mantido em isolamento pelos moradores da cidade. Sua solidão é, simultaneamente, escolha e destino. Já nesse primeiro livro, é possível percebermos recursos que se tornariam recorrentes nos trabalhos posteriores do autor – episódios que se sobrepõem, um ambiente cheio de mistério, indecifrável na superfície, e acontecimentos históricos justificando a existência da própria ficção. Antes de *La Hojarasca*, Macondo já tinha feito uma aparição nos primeiros escritos de García Márquez. Porém, de forma elíptica. Foi no conto *Um dia depois do sábado*, escrito em Barranquilla no final de 1953. Nessa estréia, Macondo não era uma cidade.

Ali. Macondo chamava-se o hotel onde acaba por se hospedar o jovem visitante perdido na aldeia inominada e que o meigo e idoso pároco Antonio Isabel confunde com o Judeu Errante. O texto traz a seguinte passagem: ‘Mas no sábado chegou alguém. Quando o padre Antonio Isabel del Santíssimo Sacramento del Altar se afastou da estação, um rapaz agradável, sem nada de particular além da sua fome, viu-o da janela do último vagão, no preciso instante em que se lembrou que não comia desde o dia anterior. Pensou: Se há um padre, deve haver um hotel. E desceu do vagão e atravessou a rua abrasada pelo metálico sol de Agosto e penetrou na fresca penumbra de uma casa situada em frente da estação, onde ressoava o disco gasto de um microfone. O olfacto, agudizado pela fome de dois dias, indicou-lhe que era ali o hotel. E ali penetrou sem ver a tabuleta: Hotel Macondo; um letreiro que nunca havia de ler na vida’ (MÁRQUEZ 2004, p: 268)

Com o recurso de sobrepor as três vozes narrativas, decompondo o tempo em que a ação se desenrola, *La Hojarasca* instaura um clima de estranhamento no leitor, que é recorrente na obra de García Márquez. A história tem como ponto de partida um olhar

infantil: é quarta-feira, mas o menino de onze anos está diante do espelho velho e manchado da sala como se fosse domingo. “*Esse soy yo, como si hoy fuera domingo*”, diria para si mesmo mais tarde. O desencontro entre os dias é compreensível: nessa manhã, ele não precisou ir para a aula e está vestido com a velha roupa domingueira, que já não mais acompanha seu crescimento. A roupa é desconfortável, ridícula até aos seus olhos, sobretudo para esse dia da semana. Porém ela impõe o respeito necessário para que atravesse com certa dignidade o ritual que assombra todas as infâncias: o primeiro velório.

Sua iniciação não deixa de ser estranha. O menino não conhece o morto, apesar de ele residir a apenas três casas de distância da sua. É compreensível: o morto já não colocava os pés na rua há uns bons 10 anos, como todos juravam lembrar sem exagero. Ainda assim, ele é importante a ponto de alterar a rotina escolar daquela criança.

Solo ahora me he dado cuenta de que alguien vivía en esta esquina. Alguien que há muerto yo que debe ser el hombre a quien se refirió mi madre cuando dijo: ‘Tienes que estar muy juicioso en el entierro del doctor’. Al entrar no vi al muerto. Vi a mi abuelo en la puerta, hablando con los hombres, y lo vi después dándonos la orden de seguir adelante. Creí entonces que había alguien en la habitación, pero al entrar la sentí oscura y vacía (MÁRQUEZ 2002: 16).

No velório, apenas três pessoas velam o “doutor”, como é solenemente conhecido o morto: o menino, sua mãe e avô. Havia ainda alguns homens, empregados deste último, que foram convocados para levar o caixão até o cemitério, mas esses aí não falam. E nem precisam: eles têm apenas uma tarefa a dar prosseguimento, sem que qualquer explicação seja exigida. O povoado inteiro, silencioso e atento ao redor, é contra a realização do velório. Ao velar o doutor, a família quebra um antigo desejo de vingança: o morto não deveria ter sido lembrado; melhor seria que ele tivesse apodrecido, e o cheiro da sua putrefação enchido de orgulho as narinas de todos os habitantes do povoado que mais tarde extrapolaria e problematizaria os limites de toda ficção de Gabriel García Márquez, Macondo.

Em *La horajasca*, Macondo se preparava para explodir no território do realismo maravilhoso que consagraria García Márquez nos anos posteriores, tornando-se alegoria da própria história da América Hispânica, perpetuando assim a tradição de literatura engajada

e histórica do continente. Na verdade, os trabalhos iniciais do autor dão a impressão de serem materiais prévios de uma complexa construção que pouco a pouco se ergue. Ou melhor: são ensaios de configuração de um romance que, finalmente, realizará em plenitude as virtudes já existentes. No terreno do realismo maravilhoso, o povoado concretizaria a rede de ficções que representa toda uma cultura com a publicação de *Cem anos de solidão* (1967), apenas uma década mais tarde da sua obra e estréia. Até a chegada desse livro, Macondo é só uma obsessão com nome mas sem alma. No entanto, assim como Macondo um dia passaria a apontar por si só, o título *La hojarasca* refere-se à revoada de pessoas de todas as partes atraídas pela companhia norte-americana voltada ao cultivo e à exportação da banana.

As obras de García Márquez giram em torno de um mesmo eixo. Seu romance *Cien Años de Soledad* (1967) é resultado de muitos anos de elaboração. Os episódios e personagens se materializam em uma série de contos e narrações que constituem seu antecedente. Desde o primeiro romance travamos conhecimento com um mundo extraordinário que só aparecerá em forma definitiva e plena em *Cien Años de Soledad*, que passa a constituir visão da realidade, o sentido da totalidade que a razão iluminista pretendeu destruir (JOSEF 2004: 277)

García Márquez usou como prólogo de *La hojarasca* uma carta escrita em Macondo em 1909, descrevendo a cidade como uma “entidade” à espera do progresso, que viria junto com a companhia bananeira norte-americana. Um território habitado pelos desperdícios humanos e materiais das mais distantes paisagens. Um povoado inteiro feito de despojos.

“Hasta los desperdicios del amor triste de lás ciudades nos llegaran em la hojarasca y construyeron pequenas casas de madera, e hicieron primero um rincón donde medio catre era el sombrio hogar para uma noche, y después uma ruidosa calle clandestina, y después todo um pueblo de tolerância dentro del pueblo” (MÁRQUEZ, 2002, prefácio)

Mesmo com o prólogo situando o leitor da importância do fluxo humano que forma a cidade, a problemática não é incorporada ao resto da narrativa. Contrariando seu próprio título, *La hojarasca* não aprofunda a tensão gerada pela enxurrada das gentes de todas as

partes do mundo para Macondo. Uma tensão latente, expressada no repúdio do povoado ao doutor, o forasteiro, mas que só seria desenvolvida em *Cem anos de solidão*. Como a trama já tem por epígrafe um trecho da Antígona, “poder-se-ia também dizer que continha uma epígrafe de um texto formulado e outro de texto ainda a formular” (LIMA 2003: 366).

Em *La hojarasca*, apesar de ser apresentado como território que atrai forasteiros errantes por sua desolação geográfica, Macondo não tem o “estofo” que justifique essa atração: não é maior que ela mesma, objetivo do empreendimento literário de García Márquez, algo que o próprio autor deixa subentendido ao incorporar um prólogo que acaba por não se integrar ao resto da narrativa. A cidade peca por ser breve, modesta. Podemos pensar, como já vimos, que todo o romance funciona como uma “longa epígrafe”, uma preparação para *Cem anos de solidão*.

(Em *La hojarasca*) Macondo era ainda, como o condado de Yoknapatawpha de Faulkner, como o porto de Santa María de Onetti, um território mental, uma projeção da consciência culpável do homem, uma pátria metafísica. Nos livros seguintes, esse mundo desce das nebulosas alturas abstratas do espírito para a geografia e a história. (LLOSA 2006: 154).

Virginia Woolf (2007) considerava que os livros “menores” de um grande autor deveriam receber especial atenção. Na perspectiva da autora inglesa, esses textos propiciariam a melhor avaliação das suas obras mais famosas: neles suas dificuldades soltariam aos olhos com maior facilidade, e o método posteriormente adotado para superá-las é disfarçado de forma menos engenhosa. A partir dessa observação de Virginia Woolf, fica mais claro entender o tom solene, quase de parábola bíblica, com que García Márquez nos apresenta Macondo. Solenidade, podemos apontar, prematura diante da (então) pobreza dramática da cidade, onde mulheres se prostram na janela observando o tempo passar, com um vento imóvel solto pelas ruas. Uma terra que guarda os despojos de sobreviventes da Guerra dos Cem Anos colombiana e da companhia bananeira norte-americana - ao contrário do povoado, desde o início sem nome, como se um forasteiro fosse só um forasteiro e não precisasse dos “esforços” de um substantivo próprio. Assim, é interessante ressaltarmos aqui que o “doutor” de *La hojarasca* também não é citado na trama pelo seu nome próprio.

Um sentido mais vasto para Macondo a novela só apresenta em algumas poucas passagens, como naquela em que Isabel relembra a chegada dos seus pais ao povoado:

Me habló del viaje de mis padres durante la guerra, de la áspera peregrinación que habría de concluir com el establecimiento en Macondo. Mis padres huían de los azares de la guerra y buscaban um recodo próspero y tranquilo donde sentar sus reales y oyeron hablar del becerro de oro y vinieron a burcarlo en lo que entonces era um pueblo en formación, fundado por varias familias refugiadas cuyos miembros se esmeraban tanto em la conservación de sus tradiciones y en lás prácticas religiosas como en el engorde de sus cerdos (MÁRQUEZ, 2002, p. 52).

Não é nossa intenção aqui fazermos um painel de todos os livros de Gabriel García Márquez; e sim situarmos a construção de Macondo como alegoria, o que problematizará tanto a obra do autor quanto a de gerações mais recentes da literatura hispano-americana.. A partir dessa perspectiva, podemos até lançar mão de uma empreitada no mínimo inusitada: “encontrar” Macondo por subtração.

Em *Ninguém escreve ao coronel* (1961), a cidade desaparece ou ao menos não é identificável na geografia obsessiva com que García Márquez ergueu sua obra. A novela foi escrita durante uma temporada de extrema pobreza, quando o autor vivia em Paris trabalhando como jornalista no início da década de 60. O tom de mistério, mítico e as histórias se sobrepondo de *La hojarasca* desaparecem. García Márquez está aqui direto, realista, com cada palavra querendo guardar, à primeira vista, apenas o que lhe cabe como palavra. Uma proposta realista que difere da maioria das suas obras posteriores, ou mesmo das experimentações presentes em *La hojarasca* e também da própria forma como o autor enxerga a literatura.

Like Borges, García Márquez employs a variety of supplemental strategies in a attempt to increase the significate force texts seem able to generate. In one of a series of interviews published as *The fragrance of Guava*, he maintains that ‘realism’ (he cites some of his realistic novels as examples) is a ‘kind of premeditated literature that offers too static and exclusive a vision of reality. However good or bad they may be, they are books which finish on the last page’. A ‘realistic’ text is hardly a satisfactory mode, much less an accurate presentation of the thing in itself, García Márquez

contends, because ‘disproportion is part of our reality too. Our reality is in itself out of proportions.’ In other words, García Márquez suggests that the magic text is, paradoxically, more realistic than a ‘realistic one’” (SIMPKINS 1997: 148)

Apesar das críticas de García Márquez ao texto realista, ou melhor à rigidez dos seus limites, ainda assim é importante ressaltarmos a inconveniência de tratarmos o tom realista como convencional, sem inovações, como aponta Costa Lima (2003). Da mesma forma que o realismo maravilhoso do autor nas obras seguintes não pode ser compreendido como descompromissado com a realidade, apesar dessa narrativa não ser justificada pelo reflexo imediato do mundo referencial. O ideal é pensarmos em ambos como condizentes com os limites do universo proposto pelo escritor em cada um dos seus livros. A partir desse ponto de vista, podemos entender *Ninguém escreve ao coronel* como uma obra muito mais bem resolvida que *La hojarasca*. Afinal, o que toda boa ficção precisa apreender, a priori, é o limite da sua linguagem.

“O *pueblo* em que se passa a novela não é por certo Macondo, mas supõe a derrota final do grande herói de Macondo, o coronel Aureliano Buendía. Cansado de lutas, havendo compreendido a inutilidade da guerra civil em que tanto se empenhara, assinara o tratado de paz de Neerlândia. Por ela, os liberais colombianos entregavam as armas e o governo assumia o compromisso de pagar uma pensão vitalícia aos combatentes de ambos os lados. Quando a novela inicia, são passados sessenta anos, e o coronel continuava à espera do soldo prometido. Assim se explica por que a sombra de Macondo comprehende ,mesmo uma obra em que dele não se fala.” (LIMA 2003: 367).

Para Costa Lima (2003), Macondo, com efeito, estaria além de sua referência nominal. Na obra de García Márquez, muito mais que um simples nome, a cidade abarcaria um clima de orfandade, um lugar de encontro, de afetividade, ainda que manifestasse uma violência latente. O próprio autor colombiano aponta que Macondo, para ele, estaria além de qualquer analogia literária. Sua confluência seria geográfica. Quando questionado em relação à comparação da sua obra com a do escritor norte-americano William Faulkner, ressaltou: “Descobri-as (as analogias) muito depois de ter escrito os meus primeiros

romances, viajando pelo Sul dos Estados Unidos” (MARQUEZ 1982: 54). Os povoados ardentes e cheios de poeiras, as pessoas sem esperança que García Márquez encontrou nessa viagem não estariam muito distantes daquelas evocadas em seus contos, como se ele necessitasse sempre ver “através” da aridez da paisagem. Macondo é a expressão da consciência mítica de um autor que segue sempre na direção do seu fantasma. Não importando onde ele esteja.

A trama de *Ninguém escreve ao coronel* é famosa: um coronel, prostrado no porto, espera há décadas uma aposentadoria que nunca chega. Sua esperança, porque distração seria eufemismo, é acreditar que seu galo ganharia a disputa que move clandestinamente o povoado, resolvendo a pobreza extrema dele e da esposa. Persistência inútil, nos revelará o decorrer da narrativa. Mas necessária.

Em *Ninguém escreve ao coronel*, a cidade é outro dos substantivos comuns, sem nomes, que García Márquez gosta de lançar mão. Ela é – só aparentemente? – pano de fundo, hostilidade, ossos quebrados e fome. Não há misticismo, nem mistérios se desenrolando. Há mulheres esperando enterros na praça *ad infinitum*, mas essas estão ali apenas por não ter mais o que fazer e ponto final. É sempre preciso esperar alguma coisa, aprendemos com o coronel.

Nomes aqui não são importantes, nem o do coronel, muito menos o do povoado. O que nos interessa são os 27 anos à espera de uma resposta que nunca chega, mote para o autor fazer sua crítica à burocracia das instituições da América Hispânica. Macondo só é – nominalmente, a priori - convocada quando ela precisa ser maior que um cenário, maior que sua pobreza. Dessa forma, podemos entender que Macondo está mesmo num romance onde ela aparentemente não deveria/precisaria existir – ainda na ausência, ela aponta o dedo, mitifica.

No entanto, há algo de insólito nessa espera que nos remete diretamente a Macondo: são quase três décadas em frente a um porto, situação que traz alguma poesia à barbárie vivenciada pelos personagens do romance. Essa percepção de encontrar a cidade por subtração, nos leva ainda ao conto *Morte constante além do amor*. O povoado onde a história é narrada até tem nome, Rosa del Virrey , mas carece de tudo o mais. No entanto, é sua própria carência que nos faz crer que algo pode ultrapassar o previsível do cotidiano, como deixa claro o autor nas primeiras linhas:

O senador Onésimo Sánchez tinha ainda seis meses e onze dias antes de morrer, quando encontrou a mulher de sua vida. Conheceu-a em Rosa del Virrey, um povoadinho ilusório que de noite era uma baía furtiva onde os barcos dos contrabandistas e, por outro lado, a pleno sol parecia o canto mais inútil do deserto, diante de um mar árido e sem rumo, e tão afastado de tudo que ninguém desconfiaria que ali pudesse viver alguém capaz de mudar o destino de ninguém. (MÁRQUEZ 2007: 84)

Rosa del Virrey é quase uma “filial” de Macondo, podemos arriscar, sentimos falta dessa nomeação na leitura do conto, mas é como se conhecêssemos aquele lugar de antes. Macondo nos leva ao *déjà vu*. Por outro lado, a sensação de órfãos de Macondo, que temos ao ler *Ninguém escreve ao coronel*, nos faz encontrar um “outro” García Márquez: desta vez um escritor despido dos floreios mágicos, do barroquismo e das diversas interpretações que suas obras seguintes irão erguer. Um autor que faz dos seus personagens verdadeiros zumbis dependentes apenas da aridez do meio. É o caso da cena em que o coronel, castigado pela pobreza, pergunta a mulher se sua aparência decrépita não o aproximaria da imagem de um papagaio.

A mulher examinou-o. Achou que não. O coronel não se parecia com um papagaio. Era um homem seco, de ossatura sólida, articulada a porca e parafuso. Pela vitalidade dos olhos não parecia conservado em formol (MÁRQUEZ 2007; 12).

A extrema crueldade com que García Márquez descreve o coronel também alcança sua mulher, que depois de uma longa noite de asma é não mais que uma criatura “construída apenas em cartilagens brancas sobre uma espinha dorsal arqueada e inflexível” (MARQUEZ 2007: 8). *Ninguém escreve ao coronel* é uma narrativa sobre o fracasso. O sonho do coronel em manter o único bem da família, um galo de briga, mesmo durante a extrema fome do casal, é sombreado pela inutilidade da persistência desde as primeiras linhas. Da mesma forma que o pragmatismo da esposa, que exige que o marido mate o galo para ambos comerem, não tem garantia alguma de sucesso.

Na seqüência final do livro, a mulher, ao questionar o marido o que eles irão comer

se o galo perder, recebe como resposta “merda”, comprovando a ausência total de qualquer intervenção sobrenatural ou de milagre. Ali não há ninguém que vai mudar a vida de outra pessoa, como em Rosa del Virrey. O García Márquez famélico em Paris só conseguiu escrever sobre fracasso, sem mitos, sem ornamentos que nos afastem do drama narrado.

É curioso que o caráter de exportador de clichês da América Hispânica com que García Márquez seria criticado nas décadas posteriores aparece invertido em *Ninguém escreve ao coronel*. O livro, como dissemos, faz uma crítica à burocracia dos órgãos oficiais hispano-americanos e em certo momento um dos personagens, um médico, lembra que para os europeus, a “América do Sul é um homem de bigodes com um violão e um revólver” (MARQUEZ 2007: 35). Uma crítica contra os clichês do que seja latinidade que um dia se voltará contra o próprio autor, por sua persistência na geografia obsessiva de Macondo.

Se em *La horajasca* o povoado aparece ainda pobre de significado, demonstrando que o autor ainda não havia conseguido empreender uma ficção à altura dos seus “fantasmas”, e em *Ninguém escreve ao coronel* sua ausência faz com que nós o compreendamos melhor; no seu trabalho posterior, *Os funerais da mamãe grande*, Macondo começa a se alargar. À certa altura, uma personagem lembra que Macondo seria “um povoado mais solitário que os outros”, onde as chuvas se demoram por meses só para lembrar a viuez de uma mulher, a terra de uma matriarca centenária e (mais uma vez) o porto de chegada para estrangeiros dos quatro cantos do mundo. A revoada mais uma vez é citada, porém não é desenvolvida. É como se voltássemos novamente vez ao ponto de partida, ou melhor: àquele momento em que o menino se prepara, com a velha roupa domingueira, para ver seu primeiro cadáver.

Esse mundo, com toda coerência, vitalidade e significação simbólica, sofria de uma limitação que hoje descobrimos, retrospectivamente, graças a Cem anos de solidão: sua modéstia, sua brevidade. Todo ele pugnava para desenvolver-se e crescer; homens, coisas, sentimentos e sonhos sugeririam mais do que mostravam, porque uma camisa-de-força verbal cortava seus movimentos, media suas aparições, os detinha e as apagava no próprio momento em que pareciam a ponto de sair de si mesmas e explodir numa fantasmagoria incontrolável e alucinante (LLOSA, 2006: 157).

Para chegarmos a *Cem anos de solidão*, é necessário voltarmos um pouco mais no tempo, para o momento quando, segundo o próprio autor, ele se deparou com a necessidade de liberar seus fantasmas de infância e erguer uma cidade. É famosa a frase de García Márquez de que nada mais de interessante na sua vida aconteceu desde a morte do avô, e que seus livros relembram essas histórias como elas de fato aconteceram, ou como ele pelo menos se lembra delas e assim quer que nós acreditemos.

## **1.2. – Macondo c'est moi**

**“A beleza de uma paisagem reside em sua melancolia”**

**– Ahmet Rasim**

**“Aracataca não é Macondo, mas essa Aracataca da infância que eu me recordo, essa sim é Macondo” –**

**Gabriel García Márquez**

**“O ocidental em mim estava desagregado” – Joseph Conrad**

É no reencontro de Gabriel García Márquez com as suas origens que Macondo toma de assalto o seu processo criativo, que resultaria em *Cem anos de solidão*. No primeiro volume da sua autobiografia, *Viver para contar* (2002), ele relembra a primeira vez que viu a palavra Macondo surgir diante dos seus olhos. Podemos pensar nessa autobiografia como uma espécie de guia para percorrermos Macondo/Aracataca, na verdade esse acaba sendo o ponto de partida da obra. Afinal, o próprio autor usa como epígrafe do livro a frase “*La vida no es lo que uno vivió, sino lo que uno recuerda y como la recuerda para contarla*”, tensionando o quanto invenção e memória se misturam. Ainda que não de forma deliberada.

O livro começa com o encontro do escritor, já adulto, num bar com a mãe. Sem grandes explicações, ela simplesmente pede que ele a acompanhe à sua terra natal, Aracataca, para a “venda da casa”. A casa só poderia ser uma: aquela que num passado distante pertencera aos seus avós maternos e onde García Márquez vivera até os oito anos, território de lembranças e fantasmas que forraram suas obras iniciais, ganhando forma definitiva em *Cem Anos de Solidão*. Durante a viagem de trem para a venda da casa, com a

mãe agarrada a um rosário de três voltas, uma parada na frente da única fazenda com bananeira do caminho que tinha seu nome escrito no portal, trazia a inscrição Macondo.

De acordo com o escritor, ele nunca ouvira a palavra ser proferida ou ao menos perguntara a quem quer que fosse o seu verdadeiro significado. Talvez uma lenda pessoal, que o autor lançou mão para preencher de forma “maravilhosa” a sua história e, assim, confundir a si próprio com o universo que ele tanto relata em seus livros.

Já a tinha usado em três livros como nome de um povoado imaginário, quando soube, numa enciclopédia, que é uma árvore do trópico parecida à paineira, que não produz flores nem frutos, e cuja madeira esponjosa serve para fazer canoas e esculpir utensílios de cozinha. (MÁRQUEZ 2002:8).

O sucesso emblemático de *Cem anos de solidão* lançou uma enorme curiosidade em relação aos significados que poderiam existir por trás de Macondo. Um dos investigadores da origem da cidade foi o escritor e jornalista colombiano Germán Arciniegas.

No seu livro *Nueva imagen del Caribe*, publicado em 1970, Arciniegas aventurou-se a dizer que essa árvore Macondo de que falava García Márquez tinha sido descoberta na América pelo sábio Alexander Humboldt, durante a sua viagem de 1801. O achado tivera lugar nos arredores de Turbaco, a mesma povoação próxima de Cartagena de Índias aonde ia o jovem García Márquez com os seus compinhas Ramiro de la Espriella e Gustavo Ibarra Merlano para ler Virginia Woolf, passeando pelo Camellón, ou os próprios manuscritos da aldeia, no meio de um bosque de palmeiras e vulcõezinhos de cinza e enxofre, dominando tudo, estava essa árvore de tronco redondo, com cerca de quarenta metros de altura, de maravilhosa madeira para fazer canoas. ‘É o Macondo’, disse Arciniegas que disseram os índios a Humboldt, e assim o deixou dito o sábio no seu diário. ‘Humboldt, como sábio, baptizou-a em latim: *Canavillesia Macondo*, em memória do sábio Canavillas, director do Jardim Botânico de Madrid (...). Cem anos depois de Humboldt, o Macondo começou a extinguir-se (MÁRQUEZ 2003: 270).

A palavra Macondo tem ainda uma série de outros sentidos. Macondo é o nome de um jogo de azar comum em quase todas as festas religiosas das aldeias da costa norte colombiana. Uma espécie de baralho, nas cartas de Macondo são desenhadas figuras

rústicas representando objetos e lendas da região. Sua principal inscrição é a da morte. O mais representativo significado atribuído a Macondo, no entanto, remonta diretamente à sua origem africana.

Anos depois, na sua investigação sobre a vida e a obra de García Márquez, Dasso Saldívar garantiu por sua vez ter descoberto na África centro-oriental, vestígios mais antigos da história imemorial de Macondo. Graças aos serviços de informação da Encyclopédia Britânica, como ele próprio disse, encontrou as suas origens na língua milenar dos bantus: ‘Macondo é um fitônimo procedente do bantu *makonde*, plural do substantivo *likonke*, que é o nome da banana ou bananeira na referida língua e que os bantus traduzem como alimento do diabo’ (MÁRQUEZ 2003: 271).

Em *Cem anos de solidão*, Macondo encontra o progresso e a desgraça junto com a Companhia norte-americana bananeira. Ao ser, ela própria, a banana, a cidade se torna um círculo, uma cobra engolindo o próprio rabo. Nas últimas décadas, de substantivo próprio haveria de se tornar termo pejorativo – macondismo – que designaria uma pasteurização do realismo maravilhoso.

[...] El macondismo no es un discurso desde los márgenes, ni habla por los que no pueden hablar. Se convierte, más bien, en un discurso hegemónico que allana las diferencias, situándolas por fuera del país, en una cultura "otra" [...] tanto la ciudad letrada como el macondismo, se establece por lo que quieren dejar por fuera: funcionan con la misma sintaxis de exclusiones y oposiciones, cierra al diálogo, negación del "otro" (VON DER WALDE, 2007<sup>1</sup>).

O visitante que chega a Aracataca, para conhecer a terra de Gabo (o famoso apelido de infância do autor), encontra na estrada uma placa alertando “bem-vindo ao mundo mágico de Macondo”. A realidade deseja então ser ficção para sobreviver além dos seus próprios limites. A própria Aracataca tornou-se vítima do macondismo.

---

<sup>1</sup> Consulta online ao texto: VON DER WALDE, Erna. “Realismo Magico y Poscolonialismo: Construcciones del Otro Desde la Otredad”. In: <http://www.ensayistas.org/critica/teoria/castro/walde.htm>, consulta em 19/07/2007.

"Tudo pode acontecer em Macondo: a desmesura e o excesso constituem a norma cotidiana, a maravilha e o milagre alimentam a vida humana e são tão verdadeiros e carnais como a guerra e a fome. Existem tapetes voadores que levam os meninos a passear sobre os tetos da cidade; imãs gigantes que, ao passar pela rua, sugam as frigideiras, os talheres, as panelas e os pregos das casas; galeões encalhados na mata brava, a 12 quilômetros do mar; uma peste de insônia e de esquecimento que obriga os habitantes a marcar cada objeto com seu nome (na rua central um letreiro lembra: 'Deus existe'); ciganos que morrem mas voltam à vida porque 'não podem suportar a solidão' (LLOSA 2006:156).

A descrição maravilhada que Mario Vargas Llosa faz de Macondo, num artigo sobre o impacto que *Cem anos de solidão* teve na sua obra como escritor, nos faz compreender o uso político (e turístico) que a cidade fictícia foi recentemente vítima. No dia 22 de junho de 2006, Aracataca viveu uma situação que muito bem poderia ter sido incorporada aos livros de García Márquez.

Para ampliar o turismo local, o prefeito resolveu mudar o nome da cidade para Macondo, em reverência ao prêmio Nobel de literatura e principal talento "aracataquense". Na véspera da votação, ao perceber que sua idéia não estava pegando, o político subiu no teto de um carro repleto de auto-falantes e fez ele mesmo propaganda de sua "causa". A proposta acabou vencida por abstenção.

A conotação mais forte que Macondo recebeu, ao longo dos 40 anos que nos separam da primeira edição de *Cem anos de solidão*, foi a de representar o desejo de unidade da América Hispânica. "Na história (de *Cem anos de solidão*) se misturam mito, fábula e realidade: é a história de todos os homens e seus sonhos, suas frustrações e suas lutas" (JOSEF 2004: 278).

Num continente onde a literatura "foi e é genericamente considerada uma espécie de documento de ilustração da história" (LIMA 342: 2003), para assim realçar as características próprias de cada povo, de cada nação, García Márquez fez do seu povoado fictício uma espécie de "lugar nenhum", que são todos os lugares ao mesmo tempo, que existe mesmo antes do princípio de tudo. Assim, Macondo seria a maior representação do engajamento político que marcou a carreira e a vida de García Márquez - um ateu supersticioso, que pregava a favor de uma utopia de unidade da América Hispânica (em romances como *Cem anos de solidão*, *O general e seu labirinto*), rechaçava ditadores (*O*

*outono do patriarca)* e que ainda leva adiante o sonho de libertação de Fidel Castro.

O próprio ato de escrever *Cem anos de solidão* foi cercado de lendas. García Márquez se trancou em casa durante quase dois anos para escrever o livro, com sua mulher tendo de tomar conta de todas as pendências financeiras da família. No livro de entrevistas *Cheiro de goiaba*, o autor lembrou que esse trabalho foi “feliz”, apesar da reclusão e de inúmeros momentos de tensão.

García Márquez chorava horas quando precisava matar seus personagens, que tomavam emprestadas traços, lembranças da sua própria família. O momento de maior tensão, segundo o autor, teria sido quando ele colocou o ponto final no romance. Encerrado o livro, e com sua mulher fora de casa, ele não conseguiu comemorar o fim da empreitada ou mesmo descansar. Foi logo procurar um outro texto para escrever. Precisava se proteger da solidão que tinha inventado e que ali começara.

Para García Marquez, Macondo está em tudo. Sempre esteve. É o que deixa clara a descrição do povoado, presente na famosa introdução de *Cem anos de solidão*, logo depois que o Coronel Aureliano Buendía lembra, diante do pelotão de fuzilamento, aquela tarde remota quando o avô o levou para conhecer o gelo.

“Macondo era entonces uma aldeña de veinte casas de barro y canabrava construidas a la orilla de um rio de águas diáfanas que se precipitaban por um lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos. El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas com el dedo. (MARQUEZ, 2005, p. 83).

### **1.3 – O realismo maravilhoso de Macondo**

*“Acho que um romance é uma representação cifrada da realidade, uma espécie de adivinhação do mundo”*  
– Gabriel García Márquez

*“(...) estranhos discursos, que parecem feitos por um personagem distinto daquele que os diz e dirigir-se a outro, distinto daquele que os escuta”*  
- Paul Valéry

A descrição que o escritor colombiano Gabriel García Márquez faz da terra da família Buendía, em *Cem anos de solidão*, foi de caráter decisivo para a literatura da América Hispânica da segunda metade do século passado. Ao largar o realismo das suas primeiras investidas literárias, o autor passa a preencher sua prosa de um caráter onírico, insólito, que escapa ao curso ordinário das coisas e do humano. Ainda assim, "preservando algo de humano em sua essência. A extraordinariedade se constitui da freqüência ou densidade com que os fatos ou os objetos exorbitam as leis físicas e as normas humanas" (CHIAMPI 1980: 48).

O tom maravilhoso que marca Macondo retoma a imagem utópica com que os colonizadores espanhóis enxergavam o novo mundo. A significação eufórica da América para o homem europeu, que vai desde o espetacular impacto do descobrimento até pelo menos os fins do século XVIII, faz-se pela incorporação de mitos e lendas dos testemunhos narrados dos primeiros viajantes. “São freqüentes nos cronistas expressões como 'encantamento', 'sonho', 'maravilha', 'não sei como contar', 'faltam-me palavras' que, se bem denotam o assombro natural diante do desconhecido" (CHIAMPI 1980: 99).

É importante ressaltarmos, a partir dessa constatação, que o realismo maravilhoso que García Márquez lança mão em *Cem anos de solidão* traz em si a proposta de ultrapassar a rigidez do romance realista tradicional, a sua visão empírica, buscando assim novas formas de abranger o cenário ao seu redor. Segundo Georg Lukács (2000), no romance moderno a unidade entre o sujeito e o mundo aparece rompida, enquanto a arte deixa de ser um canto integrado à cultura e passa a ser uma “re-criação”. A arte, então, passaria a se configurar como uma esfera autônoma na cultura. Não haveria mais cópia a ser seguida, seu modelo desapareceria. “No âmbito das literaturas latino-americanas, não se poderia dizer que as formas estéticas da modernidade foram transportadas sem reflexão, considerando a originalidade das ‘nacionalidades literárias’” (ROLAND 1997: 66).

O maravilhoso de Macondo permitiria, então, uma melhor compreensão da História, assim como os textos antigos buscavam no mito o entendimento de um mundo que ainda não tinha como ser interpretado de forma objetiva. Segundo Bella Josef (2004), a partir dos anos 1960/1970, o romance tende a registros mais variados e tecnicamente mais elaborados, como formulação de um modo todo próprio de sentir e escrever – busca-se palavras novas e novas sintaxes, é o texto literário percorrendo novos caminhos.

“A narrativa hispano-americana atual corresponde à etapa de maturidade que atravessa a América, e, por isso, apresenta uma visão artística complexa e uma qualidade técnica a que não faltam virtuosismos formais (como o de Carlos Fuentes) e a procura do mito ‘consciente da necessidade de voltar a certo irracionalismo que nos devolva o sentido original da realidade’” (JOSEF 2004 255)

Ao contrário das obras anteriores de García Márquez, *Cem anos de solidão* abrange uma noção de totalidade, descreve um mundo fechado com princípio, meio e fim: da aldeia de 20 casas do início, à chegada do progresso com a companhia bananeira norte-americana, chegando à sua destruição completa no final. García Márquez retoma o passado, mas não simplesmente como simulacro. Essa estratégia tem um fim: o utópico desejo que a reflexão do passado interfira no presente.

"Vejo *Cem anos de solidão* como um romance cujo tema volta-se exatamente para a recuperação das origens, com a firme utopia de que esta recuperação seria um meio de ajudar uma revolução social, ou de superar uma situação de exploração dos povos latino-americanos. Nada mais exemplar do que a metáfora da leitura do Livro, ou seja dos manuscritos de Melquíades, o cigano sábio, que leva a uma recuperação da Memória. Porém não apenas isso: o romance começa com a utopia de um novo mundo, uma terra sem males, sem governo nem igreja". (RODRIGUEZ, 2007<sup>2</sup>).

Para isso, o autor alarga em *Cem anos de solidão* a operação de confundir a história da cidade fictícia com a da sua própria comunidade, projeto iniciado em *La hojarasca*: a família Buendía e Macondo têm uma só raiz, sobrevive da mesma pobreza e dos mesmos milagres.

Los Buendía sufren, originan o remedian todos los grandes acontecimientos que vive esa sociedad, desde el nacimiento hasta la muerte: su fundacion, sus contactos con el mundo (es Úrsula quien descubre la ruta que trae la primera invasión de inmigrantes a Macondo), sus transformaciones urbanas y sociales, sus guerras, sus huelgas, sus matanzas, la medida de los adelantos de Macondo. A través de ella vemos convertirse la exígua aldea cais pré-histórica em una pequena ciudad activa de comerciantes y agricultores prósperos (LLOSA 2007: prefácio).

O romance marcou o auge do “boom” literário hispano-americano dos anos 1960 e 1970. “Boom” é uma expressão tomada de empréstimo da teoria econômica para dar conta do incremento das cifras editoriais que seus principais autores possibilitaram. Com o passar do tempo, “boom” recebeu uma extensão de significado: passou também a conceber uma unidade literária que abarcaria as inovações estilísticas e as temáticas dos autores desse período. Ou seja, o “boom” é um termo que carrega em si uma dualidade – ela marcaria de fato um novo momento, de plena maturidade, para a literatura hispano-americana? Ou apenas uma expressão forjada para empreender um lance mercadológico, que venderia a produção editorial recente do continente para um mercado de alcance mundial, atendendo a

---

<sup>2</sup> Consulta online do texto: RODRIGUEZ, Selma Calazans. **Modernidade/Pós-Modernidade em Gabriel García Márquez**. In: [www.hispanista.com.br/revista/Selma\\_pos%20moderno.pdf](http://www.hispanista.com.br/revista/Selma_pos%20moderno.pdf). Consulta em 10/07/2007.

uma perspectiva européia/norte-americana? É tarefa difícil responder a essas perguntas sem uma relativização.

Se o “boom” foi um lance mercadológico, seu principal “produto” seria a cidade fictícia popularizada com *Cem anos de solidão*. No entanto, Macondo “atende”, primeiramente, a uma necessidade interna hispano-americana, e só depois ao consumo “externo”. De cidade “povoada” por sua própria pobreza a território invadido pela solidão que veio junto com o progresso, Macondo, como já afirmamos, é recurso utópico para propor uma unidade para a América Hispânica. Uma utopia necessária e coerente com a produção cultural do continente desde sua formação.

"Ao tentarem encontrar categorias que pudessem ser generalizadas a todas as épocas e locais, os europeus, conscientemente ou não, estenderam aos outros povos os pressupostos de sua própria cultura transformando o que lhes era peculiar e histórico em normas a serem observadas" (COUTINHO 2003: 95).

A utopia de Macondo, que o forte impacto do romance fez ecoar em todo o mundo, trouxe junto a incômoda perspectiva que toda obra literária do continente, necessariamente, deveria funcionar como uma alegoria nacional, atendendo assim à necessidade do mercado europeu/norte-americano, que buscara sempre (re) descobrir a América. Uma perspectiva que Fredric Jameson (1986) levantou com o seu polêmico artigo *Third World Literature in the Era of Multinational Capital*. O crítico trata a literatura do “terceiro mundo” dentro de uma verdadeira camisa-de-força:

“Todos os textos do Terceiro Mundo são necessariamente, quero argumentar, alegóricos, e de maneira muito específica: devem ser lidos como o que vou chamar de alegorias nacionais, mesmo quando, ou talvez eu desvesse dizer particularmente quando suas formas se desenvolvem a partir de maquinarias de representação predominantemente ocidentais, tais como o romance” (JAMESON apud AHMAD 2002: 96)

O artigo de Jameson gerou um longo ensaio do crítico indiano Aijaz Ahmed (2002), que levantou voz contra o voto ficcional instaurado pelo crítico marxista, realçado a partir da expressão “todos os textos do Terceiro Mundo são necessariamente....”. “Dizer que todos os textos do Terceiro Mundo são necessariamente isso ou aquilo equivale a dizer, na realidade, que qualquer texto que tenha origem naquele espaço social que não é esse ou aquele não é uma narrativa ‘verdadeira’” (AIJAZ, 92: 2002). Segundo Ahmed, a categoria de Literatura de Terceiro Mundo teria, a partir da perspectiva de Jameson, por obrigatoriedade a alegoria nacional como seu metatexto e marca de sua constituição. Uma obrigatoriedade que, no caso de García Márquez, sofreria uma resposta irônica no decorrer dos anos 1990 por um grupo de escritores unido por um manifesto ironicamente batizado de McOndo.

## **1.4 – Macondo e McOndo: o patrulhamento da solidão**

*“Quem não é capaz de tomar partido, tem de calar-se” - Walter Benjamin*

*“A América é o único continente onde eras diferentes coexistem, onde um homem do século vinte pode apertar a mão de um homem da era quaternária, que não tem idéia do que sejam jornais ou comunicações e que leva uma vida medieval” - Alejo Carpentier*

*“As nações são em grande parte inventadas por seus poetas e romancistas” - Aldous Huxley*

Para o escritor mexicano Carlos Fuentes (1992), dois fatores foram de encontro aos grandes fabricantes de milagres das décadas que se seguiram à Segunda Guerra Mundial: a comprovação que a modernidade não assegurou a felicidade completa do homem; e as obras artísticas próprias desse período, que só fizeram comprovar o total fracasso do sonho moderno. “Hegelianos de dia y epicúreos de noche, los gobernantes de nuestros boom económicos creyeron que el proceso dialéctico de la historia hacia la perfección” (FUENTES, 1992, p. 13). A modernidade seria uma cobra engolindo o próprio rabo, imagem de autodestruição que nos faz lembrar a própria Macondo, que no significado do seu próprio nome (banana) carregaria os sinais de seu progresso e fim.

“La vida urbana de Iberoamérica es el espejo fiel de uma situación generalizada de injusticia económica y deformación social. El boom económico la oculto. El boom literário contribuyó a revelarla. Los actores hegelianos de la política quisieron mirar solo hacia adelante. Se tropezaran y cayeron. Los autores nietzscheanos de la novela quisieron mirar tanto hacia adelante como hacia atrás para darle sentido al único lugar que verdaderamente es nuestro: el aqui y ela hora” (FUENTES 1992: 14).

É dentro desse contexto que Fuentes situa a importância da obra de Gabriel García Márquez. Em especial, seu romance *Cem anos de solidão*.

“Con *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, lo que sucedió fue que el vasto espacio natural del Nuevo Mundo fue finalmente conquistado por um tiempo humano, es decir, imaginativo, igualmente vasto. García Márquez logra combinar el asombro de los primeros descubridores com la ironia de los últimos: nosotros mismos. La maravilla de esta gran novela es que hace presentes los tiempos personales e históricos de la América índia, negra y española, en el espacio intemporal del inmenso continente” (FUENTES 1992: 18)

Como vimos anteriormente, Macondo representaria uma unidade da identidade hispano-mericana. Mas o que esse lugar, que abarca todos os outros pontos cardeais do continente, representaria hoje? É ainda possível pensarmos a América Hispânica a partir do ponto de vista maravilhoso, assim como ele foi recriado por García Márquez? Estaria a utopia, proposta pelo autor colombiano, já esvaziada do significado que ela foi/ganhou no decorrer dos anos?

Vivemos numa época que mira para uma pluralidade de caminhos provisórios e instáveis, apontada por diversos críticos como sinais do pós-modernismo da América Latina, iniciado em meados do século 20, descrevendo a situação do saber nas sociedades pós-industriais. A pós-modernidade contribuiu para liberar vozes até então marginalizadas pelo cânone. A arte pós-moderna apaga a fronteira entre a alta cultura e a cultura das massas, incorporando novas ferramentas de saber. O que era singular, único, derrete-se no ar. O que está acontecendo hoje é, podemos apontar, uma realocação do mundo. Nenhum molde é quebrado sem que um novo o substitua.

Ao situarmos Macondo como utopia, imediatamente estamos associando a cidade fictícia de García Márquez a um discurso literário que teve como marco inaugural o texto *A utopia*, de Thomas More. Ao abrigar seu texto num espaço específico, García Márquez também instaurou uma nova dimensão temporal, que se ergue numa determinada noção de futuro, mesmo que ele acabe em destruição, promovendo “epopéia de um mundo abandonado pelos deuses”, lançando mão das palavras de Lukács (2000). Em *Cem anos de solidão*, Macondo abarca características que fazem dela um personagem por si só no romance: é o imã para atingir um progresso que nunca irá ser suficiente por si mesmo (criticando assim a modernidade), é o território, que isolado do resto do mundo, abriga toda forma de maravilha (assim como a América antes da chegada dos seus colonizadores).

“Nos projetos utópicos ou distópicos, há sempre um tempo entendido como duração, como percurso promissor ou ominoso que inevitavelmente conduz a um destino pressagiado que está aí, que, mesmo distante, já se torna visível. Talvez nisso resida a força suprema da utopia, e também sua extrema fragilidade: a força que surge de interpelar um futuro iminente através de um único e formidável recurso, a imaginação” (CAVALCANTI e CORDIVIOLA 2006: 9)

Diante disso, uma questão é fundamental: como é que anda hoje em dia a idéia de uma unidade possível para a América Hispânica, conceito caro desde a época da colonização, que tão bem Macondo procura configurar?

Ainda que esse desejo de unidade exista, na perspectiva de Nestor García Canclini a América Hispânica é a pátria do *pastiche* e da *bricolage*, onde se encontram muitas épocas e estéticas. Nenhuma unidade, ainda que desejada, daria conta da quantidade de referências que aqui chegaram, vindas de todas as partes do mundo. A América Hispânica foi formada por uma revoada, assim como ocorreu em Macondo.

"Nem o paradigma da imitação, nem o da originalidade, nem a teoria que atribui tudo à dependência, nem a que preguiçosamente nos quer explicar pelo real maravilhoso ou pelo surrealismo latino-americano, conseguem dar conta de nossas culturas híbridas" (CANCLINI 1998, 24).

Rechaçando o “todos-os-lugares” que é Macondo, uma geração de “parricidas” levantou em meados dos anos 1990, a proposta de ultrapassar a enorme influência dos grandes nomes do “boom”. O ponto de partida foi a antologia de novos autores hispano-americanos *McOndo* (1996), organizada em conjunto pelos escritores chilenos Alberto Fuguet e Sergio Gómez. A obra incluiu ainda quatro autores espanhóis – Martín Casariego, Ray Loriga e a dupla José Angel Mañas e Antonio Dominguez. . Em *McOndo* não temos um sonho de unidade, mas identidades particulares se movendo em grandes cidades, que podem (desejam) ser tanto Santiago, Nova Iorque ou Cidade do México. “El gran tema de la identidad latinoamericana (quiénes somos?) pareció dejar paso al tema de la identidad personal (quién soy?) (FUGUET e GOMEZ, 1996, p. 13).

A coletânea traz o prefácio/manifesto *Presentación del país McOndo* apontando algumas "normas" do que seria uma "narrativa McOndo". Suas regras básicas são: o abandono completo do realismo maravilhoso e o apagar de qualquer registro local, ou pelo menos que esse não seja o centro da narrativa.

“En nuestro McOndo, tal como em Macondo, todo puede pasar, claro que en nuestro cuando la gente vuela es porque anda en avion o están muy drogados. Latinoamérica, y de alguna manera Hispanoamérica (España y todo el USA latono) nos parece tan realista mágico (surrealista, loco, contradictorio, alucinante) como el país imaginario donde la gente se eleva o predice el futuro y los desaparecidos no retornan” (FUGUET e GOMEZ 1996:15)

Em um dos contos da coletânea, *Mi estado físico*, do argentino Martín Rejtman, por exemplo, fazem parte da narrativa situações como “comer pizza de mozzarella”, “ir ao McDonald’s”, e expressões como “hambúrguer”, “empregado do mês”, “discoteca”, “whiskie”, “cinema”, “sesión de gimnasia”, “obra social”. Por essas palavras e expressões vemos o esforço da narrativa em apontar uma realidade contrária ao “país”, à “nação” Macondo. No conto *La verdad o las consecuencias*, de Alberto Fuguet, a angústia do

personagem Pablo diante do seu fracasso emocional é apenas pretexto para que o autor desfile seu conhecimento de ícones globalizados ou que ironizem com os clichês hispano-americanos:

Pablo se sube al auto que arrendo y enciende el motor. De la radio sale música tex-mex de uma estación que está al outro lado de la frontera. Tocan algo de Selena. Sin autos, em USA no eres nadie, piensa. Por suerte no está mal de plata. Eso es peor que te puede pasar: perderlo todo y además no tener un peso (FUGUET 1996: 110)

Cada termo estrangeiro, cada lance de urbanidade ou de ironia diante da sua própria condição são caros aos autores da *McOndo*. São realidades privadas, individuais, da atualidade que vivem os jovens hispano-americanos das grandes cidades. Ou melhor: a idéia dos autores é fazer com que essas situações sejam comuns a qualquer leitor, de qualquer país. Apesar da obsessão pela tecnologia que prega o manifesto e o apego dos autores pelas novidades capitalistas, os textos presentes na antologia não propõe vanguarda (talvez com isso querendo dizer que elas nem mais existam). O que se vê mais é a continuidade com antigas formas literárias do que rupturas. O que nos leva a algumas questões.

Será que a principal proposta do manifesto *McOndo* é a apontar uma nova perspectiva da antiga busca por identidade, que marcaria a tradição literária do continente, com a identidade não sendo mais demarcada por fronteiras geográficas, e sim pelo modo como vivem determinados grupos sociais ou pessoas? Ou seria ele um mero jogo de marketing que visaria atender às perspectivas de novos autores hispano-americanos para um mercado externo? Ou seja: voltamos aqui mais uma vez para a problemática levantada pela expressão boom – estamos vivendo de fato um novo momento literário e/ou precisamos apenas de um novo rótulo que seja interessante para o consumo europeu/norte-americano?

Para levar adiante seu projeto, os editores lançam mão deliberadamente de uma "arma" diferente daquela usada por seus antecessores: uma emblemática paisagem repleta

de artefatos tecnológicos, dentro um mundo globalizado. Mundo esse “povoado” agora por outros mitos:

"Recurrimos al fax, a la DHL, a la incipiente Internet. postamos por el correo tradicional (estampillas con la cara de próceres muertos) y el correo electrónico, bits, no átomos) y abusamos del teléfono (usamos discado directo, cambiamos varias veces de carrier dependiendo de las ofertas del mes y nos aprendimos todos los códigos de los países)" (FUGUET e GOMEZ, 1996, p. 7).

O estudo comparado do realismo maravilhoso e dos novos autores do McOndo não tira sua força do choque entre duas culturas irreconciliáveis, mas, em vez disso, da necessária compreensão de uma com a outra. Pensar num pós-boom da literatura hispano-americana, numa quebra de paradigmas, é também apontar uma questão fundamental: Como fugir da legitimidade de um escritor como Gabriel García Márquez, que deixou uma marca tão forte para a literatura dos países de língua espanhola, capaz até de gerar a criação de um termo como "macondismo"? Para responder a essa pergunta é necessário levarmos em conta as sucessivas mudanças vividas pelo continente hispano-americano a partir dos anos 80 do século passado. Um quadro marcado pela queda da maioria das suas ditaduras e por incessantes debates sobre globalização.

"Se concordamos em que o boom se constitui no momento de culminância da sedimentação do paradigma de Nova Narrativa, só se justificaria a indicação de uma nova fase do processo narrativo - uma fase denominada de 'pós-boom', se esta nova fase veiculasse mudanças concretas a ponto de romper o paradigma original" (TROUCHE, 2002<sup>3</sup>).

Foi a partir de meados de década de 1980 que os chamados “estudos culturais” começaram a pesquisar as relações entre nação e narração. Dessa forma, os autores que

<sup>3</sup> TROUCHE, André Luiz Gonçalves. **Ainda o pós-boom.** Congresso Brasileiro de Hispanistas. São Paulo, 2002, p. 2. .In: [http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=MSC000000012002000300008&lng=en&nrm=abn](http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC000000012002000300008&lng=en&nrm=abn). Acesso em 09/08/2007.

começaram a escrever nos últimos 20 anos (como é o caso de Alberto Fuguet) iniciaram a carreira cientes do quanto seus textos seriam importantes para a compreensão desse processo.

O prefácio/manifesto de McOndo começa com uma anedota "real", que descreve a experiência vivida por Alberto Fuguet nos Estados Unidos no começo da década passada. Época de outro boom: o sucesso de *Como Água Para Chocolate* (1991), da mexicana Laura Esquivel, que retoma o realismo maravilhoso em sua prosa. Na anedota, três escritores latinos são convidados a participar de um workshop na Universidade de Iowa. Como trabalho de conclusão de programa, o trio precisava produzir textos literários que seriam publicados pelo departamento editorial da instituição.

"Pues bien, el editor lee los textos hispanos y rechaza dos. Los que desecha poseen el estigma de 'carecer de realismo mágico'. Los dos marginados creen escuchar mal y juran entender que sus escritos son poco verosímiles, que no se estructuran. Pero no, el rechazo va por faltar ao sagrado código del realismo mágico. El editor despacha la polémica arguyendo que esos textos 'bien pudieron ser escritos em qualquer país del Primer Mundo'" (GOMEZ e FUGUET 1996:10).

A anedota "real" em torno do fracasso dos dois *latin-boys* aponta um claro patrulhamento diante da expectativa do que seria uma temática "coerente" com a América Hispânica. A confusão é comprensível: toda literatura é construída ao redor de temáticas, de cânones, sejam eles da esfera nacional ou mesmo internacional, que contemplem as particularidades próprias de cada nação ou grupo. Mas como atribuir a eles um caráter flexível, capaz de abarcar as constantes reformulações próprias de cada época?

"Na América Latina, continente profundamente marcado por longo processo de colonização ainda hoje vivo do ponto de vista cultural e econômico, a construção de cânones literários nacionais sempre esteve vinculada ao processo de formação e constituição das nações. Daí a preocupação, presente na produção literária de cada um dos países latino-americanos, com a especificação de sua singularidade, definida por traços que os diferem uns dos outros e de suas matrizes européias. Essa preocupação sempre se expressou, contudo, por meio de uma perspectiva ontológica, que levou freqüentemente a uma identificação entre a nação e sua produção" (COUTINHO, 2003: 60).

No início da sua carreira, na década de 1920, o escritor Jorge Luís Borges foi vítima do patrulhamento do que seria uma narrativa ou temática "coerente" para um autor argentino. Para muitos dos seus detratores, o universo literário de Borges não se preocupava com a historiografia ou com as características próprias do seu país. Como argentino, Borges era um excelente francês. Pecado capital. "Numa América Latina, em que a tradição documentarista era a variante mais prestigiosa do essencialismo (a argentinidade, a mexicanidade, etc.), questionar o espírito nacional de um escritor equivalia a um ato acusatório" (LIMA 1988: 259).

"A crítica literária majoritária naquela América Latina não se diferenciava da empolgação político-partidária. Já aquele primeiro Borges incomodava aos continuadores da tradição iluminista romântica latino-americana. Zelosa da pátria e do 'sentimento nacional', esta linha via, com toda a razão, em Borges uma ameaça e um desafio a seu privilégio de um alegórico banal. Acusavam-no pôis em nome da peculiaridade nativa, que haveria de ser sempre sentida e documentada (...) Procuravam bani-lo do círculo recomendável por pecado ainda maior: eis uma ovelha que não acompanha a cor do rebanho" (LIMA 1988: 261).

Mesmo tendo se tornado cânone e nome literário mais famoso do seu país, até hoje é possível perceber o incômodo que os temas "antiargentinos" de Borges suscitavam. O escritor angolano José Eduardo Agualusa chegou a escrever o conto *Borges no inferno*,

em que mostra Borges morto, acordando em meio a uma infinita plantação de bananas, seu suposto pesadelo infernal “dantesco”:

"Borges não gostava da América Latina. A Argentina, como se sabe, é um país europeu (ou quase) que por desgraça faz fronteira com o Brasil, Chile, Uruguai e Paraguai. Para Borges aquele quase sempre foi um espinho cravado no fundo da alma. Isso e a vizinhança. Os índios ele tolerava. Tinhama fornecido bons motivos para a literatura e além disso estavam mortos. O pior eram os negros e os mestiços, gente capaz de transformar o grande drama da vida - da vida, meu Deus! - numa festa ruidosa" (AGUALUSA 2005: 126).

Ao final do conto, Borges se conforma do insólito da sua situação ao imaginar o que teria acontecido ao "bonachão" Gabriel García Márquez, sua provável "antítese". Após a morte, o colombiano teria como inferno uma "biblioteca de Alexandria", sem fim, sem começo, como aquela mesma em que Borges tanto viveu e escreveu a respeito. Perceba que a preocupação de Agualusa não tem um caráter literário ou de análise da produção do argentino. Seu debate parte de posições estritamente políticas, que também não dão conta do humor presente no texto de Borges.

Borges ri daqueles que crêem que a cultura de segunda mão é a cultura, mas não porque lamenta não ser nativo de algumas das grandes culturas ‘verdadeiras’ ou creia que devamos fundar uma própria. Assim como em seus forjados textos encyclopédicos zomba das pretensões universalistas das literaturas centrais, naqueles que retomam a temática gauchesca e popular urbana da Argentina ironiza a ilusão de encontrar essências de ‘cor local’ (CANCLINI 1998: 111).

A problemática relação entre literatura e identidade nacional, por mais óbvia e inevitável que possa parecer, é uma "construção" recente. A noção de literatura nacional

surgiu no século 18 com os românticos alemães, que exaltavam uma perspectiva literária que acompanhava as características próprias de cada Estado-Nação. Esse contexto foi favorecido pela divisão entre o poder religioso e o poder civil, que se iniciou no século XVI, ao lado da redefinição dos poderes e dos direitos individuais. Ou seja: as nações modernas surgem em meio a grandes mudanças na civilização.

Estamos em presença da separação entre ordens existenciais que nasceram reunidas, mas que na modernidade dividiram-se: no *éthos* moderno (que também é cristão), o sagrado recolheu-se para os lugares de culto, e no lugar da onipresença reservada aos deuses erige-se, seja o deus revelado do catolicismo, seja o deus racional do protestantismo (ROLAND 1997: 65)

Quando foi "importado" da Europa para a América Hispânica, o romantismo encontrou no "Novo Mundo" um terreno propício para a difusão de seu ideário nacionalista, graças à necessária busca por identidade de países que começavam a se libertar politicamente.

"O novo estilo (o romantismo) incentivou na América Latina o culto aos elementos locais, que passaram então a dominar a produção literária, desde a fauna até a configuração do tipo indígena como símbolo da nova terra. Contudo, encarou quase sempre esses elementos por um viés exótico (COUTINHO, 2003, p. 62).

Pensar na identidade da América Hispânica é lembrarmos, mais uma vez ,o quanto Macondo faz parte de uma tradição literária que tem na criação de espaços utópicos a ferramenta para entender a realidade

"La invención de América es lá invencion de Utopía: Europa desea una utopía, la nombra y la encuentra para, al cabo, destruirla. Para el europeu del siglo XVI, el Nuevo Mundo representaba la posibilidad de regeneración del Viejo Mundo. Erasmo y Montaigne, Vives y Moro anuncian el siglo de las guerras religiosas, uno de los más sangrientos de la historia europea, y le contraponen una utopía que finalmente, contradictoriamente, tiene un lugar: América, el espacio del buen salvaje y de la edad de oro" (FUENTES, 1992, p. 58 ).

É exatamente o encantamento e o maravilhar diante do Novo Mundo que Gabriel García Márquez retoma no seu *Cem Anos de Solidão*. Mas assim como a América foi saqueada, Macondo também entra em desgraça com a chegada da Empresa Bananeira. O romance transforma a utopia inicial numa distopia, na busca de refazer todos os lados da história. A supremacia literária de Gabriel García Márquez surgiu, sobretudo, da sua capacidade de retomar com maestria a mitologia de fundação do continente. Mas o que esses mitos têm a ver e como eles inibem o trabalho de autores urbanos, conectados à internet, que não se sentem "confortáveis" ou simplesmente não têm repertório biográfico para lançar mão de "macondismos"? Essas perguntas são necessárias quando se tem em mente a época atual, em que identidades são flexíveis e condicionadas pelos próprios indivíduos, dentro dos seus grupos sociais.

Para pensarmos o contraponto entre Alberto Fuguet e Gabriel García Márquez, é primordial termos em mente que a discussão levantada pela coletânea *McOndo* não é estritamente literária ou mercadológica; ela envolve ainda a problematização do conceito de identidade. É necessário lembrarmos ainda que a literatura do escritor chileno não é aqui usada como mero e secundário instrumento para se entender a problemática da identidade hispano-americana, pelo contrário: o caminho utilizado foi "investigar" a obra e deixar que ela suscitasse seus temas mais urgentes.

O conceito de identidade é demasiadamente complexo e ainda pouco compreendido pela ciência social, como já observou Stuart Hall (1997). O certo é que identidades só entram em discussão quando elas estão diante de alguma crise, o que temos aqui ao opormos Macondo X McOndo.

"As velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado. A assim chamada 'crise de identidade' é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social" (HALL 1997: 7).

Sem a noção de fixidez típica da modernidade, a identidade é hoje vista como uma "construção" própria de determinada cultura ou período, que pode ser refeita, interpretada, renovada e criticada à vontade do grupo e/ou indivíduo. Essa compreensão é crucial. Afinal, a globalização coloca em cheque e exacerba as identidades, gerando tendências fundamentalistas.

Segundo Martín-Barbero (2006), há alguns anos o mapa cultural da América Latina continha milhares de comunidades culturalmente homogêneas, fortemente homogêneas, mas isoladas, dispersas, quase sem comunicação entre si e com laços muito frágeis como nação. Da mesma forma, há algumas décadas era muito mais fácil localizar/separar o tradicional do moderno.

"Hoje o mapa é outro: A América Latina vive um deslocamento de peso populacional do campo para a cidade, que não é meramente quantitativo - em menos de 40 anos, 70% dos que moravam no campo migraram para as cidades -, mas o indício do surgimento de uma trama cultural urbana heterogênea, isto é, formada por um denso multiculturalismo, que é heterogênea na sua forma de viver e de pensar, nas estruturas de narrar, mas muito fortemente difundida, ao menos no sentido de exposição de cada cultura a todas as demais. Trata-se de um multiculturalismo que desafia nossas noções de cultura e de nação, os marcos de referência e de compreensão, forjados à base de identidades nítidas, de raízes fortes e de imites claros" (MARTÍN-BARBERO 2006: 29).

Foi dentro desse quadro de mudanças que Alberto Fuguet, nascido em 1964 na capital Santiago, começou a publicar. Crítico de rock, roteirista e escritor, ele viveu até a adolescência na Califórnia. Seus anos de formação na América do Norte coincidiram com o desenvolvimento da noção de pós-modernismo, primeiramente nos Estados Unidos. Essa sensibilidade artística trouxe uma resposta "anarquizante" ao modernismo tardio, enquanto promovia uma arte descentrada, auto-reflexiva, divertida e eclética.

Ao ter contato direto com a cultura norte-americana no limiar entre as décadas de 60 e 80, a literatura de Alberto Fuguet guarda traços bastante nítidos do pós-modernismo. Seus livros destacam o cenário efêmero e descentralizado da tecnologia, do consumismo, da indústria cultural, onde a produção tradicional é substituída pelas indústrias de serviços, onde a política de classe marxista cede lugar às "políticas de identidade".

Seu romance mais famoso e também sua estréia, *Baixo-astral* (1991), promove uma paródia do *Apanhador no Campo de Centeio* de J.D. Salinger, e de certa forma dialoga com *O Outono do Patriarca*, de Gabriel García Márquez. Se em García Márquez o ditador era uma figura mitológica, que não morria e permanecia fantasmagórico, "assombrando" ao longo dos séculos; Em *Baixo-astral* - que tem como cenário a Santiago do começo da década de 1980 -, Fuguet retrata o cotidiano de um garoto de classe média alta, que encontra na cultura pop única forma de escapar da sombra de Pinochet, o "patriarca" chileno por excelência.

Mas para Alberto Fuguet ditadores morrem, e os desaparecidos pelos regimes ditatoriais é que são figuras de "realismo maravilhoso": somem e não reaparecem jamais. *Baixo-astral* é uma espécie de prelúdio do manifesto *McOndo*, ao mostrar personagens esmagados por um quadro cultural onde não se sentem representados.

Apesar do sucesso inicial que conseguiu com "ensaio" que é *Baixo-astral*, foi ao confrontar diretamente com a sombra de Gabriel García Márquez que o escritor chileno ganhou fama internacional. O irônico é que o ensaio que abre *McOndo* também programava um "veto": criava suas próprias peculiaridades para conseguir sobreviver. "A sombra que recaiu sobre a geração mais nova, lançada por Borges, Cortázar, Vargas

Llosa e, sim, Gabriel García Márquez, foi poderosa demais. Ou você os copiava, ou você ficava inerte, olhando, tremendo, se perguntando" (FUGUET, 2005, p. 105).

Ao vetar o realismo maravilhoso, os contos de *McOndo* também deixam de lado as "grandes narrativas" típicas da "nova narrativa hispano-americana", substituídas por pequenas histórias particulares, por "3x4" de gente comum, bem longe do cânone literário típico do boom.

"As reformas de privatização em toda América Latina só podiam acabar por nos reformar. Nossas histórias eram privadas, sem dúvida, mas 'nossa terra' tinha se tornado global. Talvez tivéssemos a mesma formação musical de alguém criado em Roma ou Wiscosin, mas, apesar da pátina global e das referências excessivas aos nomes da moda, nossos romances eram sobretudo extremamente locais, muitos deles escritos em gíria ou no jargão típico dos jovens que ouvíamos nas ruas de nossas metrópoles e, com certeza, na TV". (FUGUET, 2005, p. 105).

Ao negar completamente Macondo, Fuguet acabou fazendo o caminho oposto: provou que a cidade mítica de García Márquez de fato existe por todo o território da América Hispânica - como um fantasma, um realismo social... No entanto, sua luta é provar que Macondo e seus "macondismos" não são os únicos reflexos possíveis presentes no continente.

*“Que tengo medo tener te,  
y perderte después”*

*“Don’t believe the hype” – Public Enemy*

*“Pouco a pouco, eu me dei conta de que, quando você encontra uma pessoa que não conhece, em cinco minutos, começa a falar de cultura pop para manter algum grau de relação.” – Alberto Fuguet*

*“Abstrair a modernização de seu contexto linear não é senão um reconhecimento de que os processos que lhe dão forma perderam o foco para se estenderem pelo mundo no ritmo de formação de capitais, da internacionalização dos mercados, da difusão dos conhecimentos e das tecnologias, da globalização e dos meios de comunicação de massa”*  
– Joaquín J. Brunner

## **2.1 – O Nacional X A Cultura Pop**

Antes de nos atermos aos autores próprios desse capítulo, pensemos um pouco em Jane Austen. Escritora inglesa nascida na cidade de Hampshire, em 1775, e falecida aos 41 anos. Poucos detalhes sobre sua intimidade sobreviveram aos mais de dois séculos que nos separam do seu nascimento. Sabemos que ela nunca se casou, que não era feia, muito menos particularmente bonita, que era mais fútil que a maioria das suas amigas e freqüentava os grandes bailes da época. Mais do que freqüentar, Jane gastava horas ridicularizando com seus irmãos os códigos rígidos de etiqueta predominantes. Garotas e garotos de 15 anos riem muito, riem o tempo todo. Uma espécie de “*hobbie*” que o leitor facilmente irá perceber nos seus principais livros, como *Orgulho e preconceito*. Foi com essa idade que ela escreveu o primeiro romance, *Amor e amizade*, como parte de uma tarefa escolar. Desde o princípio, o clima de intimidade que a Sra. Austen usava em sua literatura era dúvida: escrevia com a riqueza de detalhes de um observador que está, ao mesmo tempo, no coração do baile, mas intelectualmente bem longe dele. A Sra. Austen nunca era o alvo das suas próprias piadas.

A obra de Jane Austen não trouxe um panorama vasto do que foi a Inglaterra do século 18 e do início do século 19. Ela não se deteve em detalhes sobre a política, as guerras, ou tramóias do poder. Preferiu os pormenores das pessoas na sala de jantar, os rumores dos bailes ou o entender o mundo pelo esforço que seus personagens colocam na difícil arte de amar. O seu ferino discernimento dos valores sociais pode ser percebido no trecho de abertura de *Orgulho e preconceito*:

“Um homem solteiro, possuidor de razoável fortuna, deve estar à procura de esposa. Por menos que se saiba de suas intenções, quando o solteiro aparece, em qualquer lugar, essa verdade está de tal forma enraizada na mentalidade das famílias, que ele passa a ser considerado propriedade legítima das moças da vizinhança” (AUSTEN, 2007, p. 5).

Os bailes de Jane Austen têm a ver com o panorama da literatura hispano-americana contemporânea porque foi exatamente o nome da escritora inglesa que o

argentino Rodrigo Fresán convocou na hora defender o uso de elementos próprios da cultura pop em sua literatura. Fresán foi um dos autores convocados pela dupla de editores chilenos Alberto Fuguet e Sérgio Gómez para participar da antologia *McOndo* (1996), com o conto *Señalas captadas en el corazón de una fiesta*.

No conto o autor parece querer ser, de fato, uma Jane Austen contemporânea: na narrativa, o personagem observa criticamente o desenrolar de uma pista de dança à sua frente, enquanto lista melancolicamente as melhores músicas que descrevem uma festa. Para ele, as mais contundentes são aquelas que retratam o fim da noite ou a excitação de sair de casa para um clube noturno. Nunca aquelas que falam do desenrolar da festa em si. Ou o seu *corazón*. Fresán se considera um autor pop, mais por fazer parte de uma tradição literária (o que incluiria Jane Austen como sua “ancestral”) do que pelos elementos por ele inseridos em seu texto.

“Era pop Jane Austen cuando em sus novelas dedica um capítulo a describir com lujo de detalles las idas y vueltas de um baile. Em realidad, toda literatura que refleja su época es inevitablemente pop no importa cuál sea esta aunque no mencione em sus páginas canciones de The Beatles.” (FRESÁN 2007: 1)

A definição do autor em relação ao que seja uma literatura pop é falsamente coerente. Mais que isso: equivocada, na verdade uma maneira de Fresán, ao mesmo tempo, rebater as críticas da imprensa que possivelmente venham atreladas ao termo pop, e ainda assim permanecer junto a ele. Ao declarar que Jane Austen poderia muito bem ser catalogada como escritora pop apenas por detalhar os grandes bailes, os salões da sua época, Fresán deliberadamente ignora que o pop faz parte de um contexto específico: o desenvolvimento da cultura de massa, fenômeno surgido na segunda metade do século passado. A cultura de massa propôs (ou assim fez com que acreditássemos) numa redemocratização cultural.

Ao falarmos de cultura pop, é imprescindível que fique bastante claro que não estamos nos referindo à cultura popular propriamente dita, nem à liberal identificação com as culturas de massas e a popular. Em uma primeira aproximação, o que chamamos de Cultura *pop* abrange a cultura massificada (com possibilidades de reciclagem), o acesso (relativo) à cultura de elite e uma sensação de “domínio” a cultura de elite e da cultura de massas, paralelamente. Não se pode identificar, totalmente, a Cultura pop com a cultura média (ou midcult) (PRYSTHON 1993: 22)

Rodrigo Fresán pode desconversar ao posicionar a importância do pop na sua literatura. Mas a inclusão de elementos dessa cultura na escritura de escritores hispano-americanos, que começaram a publicar a partir dos anos 90, foi de extrema importância para demarcar uma nova fronteira, novos direcionamentos ideológicos, como estabelece o prefácio-manifesto presente na antologia *McOndo*. Para esses novos autores, lançar mão de um universo urbano, pop, em sintonia com as inovações tecnológicas, significava não só abandonar o realismo maravilhoso (segundo o prefácio-manifesto da antologia, transformado num lugar-comum do exotismo do continente) próprio do *boom*; também dar prioridade à identidade pessoal em relação à identidade hispano-americana. O “quem sou eu?” no lugar do “quem somos nós”, essa última a questão que norteava a produção literária hispano-americana desde o modernismo, primeiro movimento originado na América como sinal do seu desenraizamento em relação à metrópole.

“[*O modernismo*] Mais do que uma escola, foi uma época - o momento de universalização da cultura hispano-americana e sua urgência em atualizar-se. Significou para a América Hispânica, o acesso à independência literária, dando expressão singular aos temas universais, como manifestações de uma nova sensibilidade e busca de expressão adequada” (JOSEF 2006: 83)

O pressuposto do modernismo configurou-se na forma de uma autonomia poética da América Espanhola, como parte do processo geral de liberdade continental, “o que significava estabelecer um orbe cultural próprio que pudesse opor-se ao espanhol materno” (JOSEF, 2006, 83). Os autores modernos tiveram como pressuposto recriar a língua nacional e estabelecer um campo temático próprio. “Pois esses escritores ao buscarem

formas sublimes no prosaico e ainda ao se deixarem penetrar pelo andamento da linguagem coloquial, de certo modo, tornaram a própria língua, já em transformação na paisagem americana – a língua falada -, tema e exercício de criação poética” (ROLAND 1997: 66). Estabelecido o modernismo hispano-americano, passamos a visualizar melhor a importância que a identidade teve na formação da literatura do continente. Uma questão que Gabriel García Márquez retoma ao fazer de Macondo alegoria crítica da história hispano-americana: a cidade selvagem, isolada que recebe uma revoada de gentes de todas as partes do mundo em busca do progresso e que paga um enorme preço por isso no final de *Cem anos de solidão* (1967).

Ao falarmos em cultura pop, entramos evidentemente no território do pós-modernismo e de outras questões por ele levantadas, como identidades em choque, a importância da territorialidade, paródia etc. No entanto, não é nossa intenção aqui lançarmos mão da divisão dicotômica que Gabriel García Márquez (por perseguir a idéia de identidade da América Hispânica, própria do modernismo, utilizando-se de mitos de formação) seja uma literatura moderna, e os autores “mcondistas” como exemplos de uma escritura pós-moderna hispano-americana (por lançarem mão de elementos da cultura de massa). Para alguns autores, o realismo maravilhoso presente em *Cem anos de solidão*, inclusive, seria exemplo de literatura pós-moderna, como aponta Linda Hutcheon (1991).

O pós-modernismo é um terreno polêmico, onde cada autor tem uma interpretação própria do que ele seja. É interessante ressaltarmos que esse termo é contraditório até para seus próprios teóricos (a maioria deles norte-americanos ou europeus) pela enorme gama de características, algumas inconciliáveis, que ele abarca. Ao aplicarmos certos conceitos norte-americanos ou europeus no âmbito cultural e histórico da América Hispânica, precisamos ter em mente que nosso continente sofreu um processo histórico bastante distinto.

Ao falarmos de pós-modernismo, precisamos estabelecer que pensamos esse conceito não como um estilo, mas como uma “dominante cultural”, para lançarmos mão da perspectiva de Fredric Jameson (1991). Para o crítico marxista, essa concepção permite a presença e a coexistência de traços bastante distintos entre si, porém subordinados. Segundo Eduardo Coutinho (2003), o paralelo entre a teorização de pós-modernismo e a produção literária contemporânea, antes restrito à América do Norte e à Europa Ocidental,

chegou nos anos de 1980 à América Latina dividindo a crítica em duas posições bem distintas.

“De um lado se situam os críticos que, baseados em teóricos euro-norte-americanos que consideravam Borges ou García Márquez como pontos de referência do movimento, vêem a América Latina inclusive como uma espécie de berço do Pós-Modernismo, e de outro aqueles que, denunciando o conceito como alienígena, como mais uma impostura do meio acadêmico primeiro-mundista, e vendo nos que o empregam uma postura de ordem etnocêntrica, rejeitam o uso de termo com relação à literatura e às artes latino-americanas”. (COUTINHO 2003: 104).

É importante ressaltarmos que, no caso da América Latina (e incluímos nesse termo a situação do Brasil), o conceito de Terceiro Mundo foi fundamental para o processo de formação cultural recente do continente. Segundo Ângela Prystyon (2003), tudo o que a região ofereceu de mais original e fecundo a partir de 1950 (quando a expressão Terceiro Mundo começa a ser utilizada por demógrafos e geógrafos franceses num claro eufemismo para substituir “países pobres”) está ligado às esquerdas revolucionárias e à idéia de um Terceiro Mundo unido em prol da independência e da negação do imperialismo. Disso fatalmente fazem parte a literatura, as músicas de protesto, a estética da fome e os fortes ecos da revolução cubana. No entanto, a década de 1980 viu nascer uma séria crise de identidade cultural. “Não só essa linha cultural cessa de funcionar e quase que totalmente de existir, como já não servem tão bem os parâmetros através dos quais se analisava a sociedade e cultura latino-americana” (PRYSTTHON 2003: 76). Dessa forma, a América Latina se vê órfã do seu conceito-chave à medida que a idéia de Terceiro Mundo se esfacela.

A expressão pós-modernismo, apesar de abrir um campo de estudo, não dá conta da forma como pensamos os mcondistas. Ao leremos os trabalhos desses autores, nosso interesse se volta para a existência de um outro “pós”: no lugar de estabelecermos a coletânea *McOndo* meramente como pós-moderna, preferimos pensá-la como “pós-traumática”. Os autores mcondistas têm uma escritura que recebe reflexos diretos do processo ditatorial vivido por muitos países hispano-americanos no final de 1960 e início

dos anos 1970. Os regimes ditatoriais são fundamentais para entendermos a produção cultural do continente, já que é possível dizer que eles fazem parte da história comum de todos os países hispano-americanos.

Diante dessa perspectiva “pós-traumática” podemos mapear o “mcondismo”. Quando Sérgio Gómez e Alberto Fuguet estabeleceram regras para inserir autores na sua coletânea não estavam apenas promovendo uma divisão dicotômica entre o que era tradicional e o que se configuraria como moderno. Além de proporem uma perspectiva voltada ao marketing editorial dos anos 1990, eles deixaram claro que o mapa cultural da América Hispânica, provavelmente, seria bem diferente daquele quando García Márquez “inventou” sua solidão. Dessa forma, o mercado editorial precisava estar ciente dessa mudança, apesar do sucesso de “neo-maravilhosos” como Laura Esquível. Mais que isso: ao incluírem também na coletânea os (então) jovens autores espanhóis (no caso, Martín Casariego, Ray Loriga, José Ángel Mañas e Antonio Domínguez), os editores buscaram frisar a existência de uma literatura que não fosse nem chilena, muito menos hispano-americana; e sim um tipo de texto que qualquer leitor de país capitalista pudesse facilmente se identificar. Uma escrita que desejava banir as bandeiras, os nacionalismos, marcas da maioria dos governos ditoriais. As confluências afetivas (os mesmos filmes, as mesmas canções pop, a semelhança dos pequenos dramas do cotidiano) entre as realidades do leitor e do autor criariam uma espécie de vínculo, substituindo a busca do nacional própria do modernismo. No entanto:

Nos intercâmbios da simbologia tradicional com os circuitos internacionais de comunicação, com as indústrias culturais e as migrações, não desapareceram as perguntas pela identidade e pelo nacional, pela defesa da soberania, pela desigual apropriação do saber e da arte. Não se apagam os conflitos, como pretendo o pós-modernismo conservador. Colocam-se em outro registro, multifocal e mais tolerante, repensa-se a autonomia de cada cultura – às vezes – com menores riscos fundamentalistas (CANCLINI 1998: 326)

Ao se afastarem do “boom”, os editores perceberam que os grandes romances das décadas de 1960 e 1970 não eram mais suficientes para dar conta da realidade por eles vivida. No caso do Chile, país natal da dupla de editores, a década de 1990 marca os primeiros anos longe da ditadura de Pinochet, que se arrastou durante 16 anos e seguiu até 1989.

“Emergiu no Chile das últimas décadas, mas sobretudo depois do fim da ditadura, em 1989, um grande número de escritores novos no cenário literário. A abertura política foi um dos principais motivos para tal emergência; depois de um período de mudez voluntária e forçada, a literatura começa a se recuperar, pelo menos no que se refere ao mercado editorial, dos dezesseis anos de ditadura” (VITAL 2003: 176).

É a partir da queda de Pinochet que ressurgem no Chile cadernos literários em dois dos principais jornais do país (*Literatura y libros* no *La Época*, e *Revista de libros* no *El mercúrio*). Esse período vê também a chegada de grandes editoras internacionais como a Planeta, que abrem novos campos editoriais para o país. O fim da ditadura romperia, assim, com a relação estreita entre literatura e política, uma relação que vivia em torno da idéia de revolução. Era necessário estabelecer um distanciamento não só ideológico, também estético, com o passado. No caso chileno, era preciso o surgimento de um momento que afastasse as lembranças daquele setembro de 1973.

O “boom” da década de 1960, capitaneado por nomes como Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes e Mario Vargas Llosa, foi imprescindível para a literatura hispano-americana: o sucesso internacional desses autores colocou fim ao complexo de inferioridade das letras do continente que existia desde o processo de libertação das colônias européias, segundo Bella Josef (2006). O “boom” sedimentava, assim, um amadurecimento cultural para o continente, ao mesmo tempo em que criava uma certa expectativa do que deveria ser uma literatura própria da América Hispânica, não implicando, claro, em abranger todos registros literários das décadas de 1960 e 1970. No entanto, esse progresso levou, nas últimas décadas, a algumas questões fundamentais: por quanto tempo esse amadurecimento permaneceu válido? E mais: podemos considerar que hoje prevalece o mesmo projeto que deu forma à produção narrativa hispano-americana, como pensada em um romance como *Cem anos de solidão*?

A geração que começou a publicar nos anos 1990 viveu sob o signo das ditaduras militares que se alastraram pela América Hispânica. Ditaduras, como no caso da chilena, que muitas vezes tiveram como plataforma de governo uma modernização (ainda que deficiente), cujo preço era a repressão em todos os níveis da sociedade. Os anos de 1980 marcaram o início da abertura política no continente, o “*get ready for the eighties*” que Fuguet fala no seu primeiro romance *Baixo-astral* (1991) sobre um garoto angustiado de classe média em plena ascensão de Pinochet nos primeiros momentos da década de 1980. Um “*get ready*” que se mostrou falho nos anos imediatos para os chilenos. Esses jovens precisaram então encontrar um tipo de narrativa que abarcasse, simultaneamente, o trauma vivido pela ditadura e o afastamento da sombra dos autores do “boom”. A saída para enfrentar o trauma foi a criação de um manifesto anárquico que se dizia apolítico, sem mestres, sem casa. Mas num lance freudiano certeiro, que foi em busca de uma cara voltando para o início de tudo: olhando para Macondo.

Como já delimitamos aqui, o *McOndo* não é uma mera divisão dicotômica entre passado e presente. O projeto da dupla de editores pode ser melhor encarado como uma proposta de inserção mercadológica, que nos concede pistas valiosas de como anda o pensamento crítico hoje no continente. Inserção mercadológica essa que deveria ser capaz de mimetizar a produção cultural do Primeiro Mundo, afastando assim nacionalismos “desnecessários”, que lembrariam uma outra época, que precisava ser esquecida. A ideologia é o mercado. Não mais a revolução.

Em termos da América Hispânica, território da *bricolage* por excelência, separar o tradicional e o moderno é uma tarefa arriscada. Ao desconfiar de uma decisão radical que posicione o tradicional e o moderno de lados opostos, como jogadores de times adversários, Nestor García Canclini (1998) propôs uma idéia bastante curiosa: pensar a modernidade antes de tudo como estratégia. Ou mesmo como uma cidade, de onde se é possível sair e entrar. De frente para a incerteza do sentido e valor que a modernidade abarca diante de etnias, nações e classes sociais, a proposta do autor nos faz: pensar que a identidade, no nosso caso a identidade hispano-americana, possa também ser observada de forma nômade, capaz de circular pelas inúmeras ruas e avenidas dessa “metrópole”.

"Tanto os tradicionalistas quanto os modernizadores quiseram construir objetos puros. Os primeiros imaginaram culturas nacionais e populares 'autênticas'; procuraram preservá-las da industrialização, da massificação urbana e das influências estrangeiras. Os modernizadores conceberam uma arte pela arte, um saber pelo saber, sem fronteiras territoriais, e confiaram à experimentação e à inovação autônomas suas fantasias de progresso. As diferenças entre esses campos serviram para organizar os bens e as instituições. O artesanato ia para as feiras e concursos populares, as obras de arte para os museus e as bienais" (CANCLINI 1998: 21).

Dessa forma, para Canclini é impossível interpretar a América Hispânica como um elemento puro. Pensarmos o continente exige que levemos em consideração a inovação e a resistência, a continuidade e as rupturas, a defasagem no ritmo das diferentes dimensões da mudança e a contradição não apenas entre distintos âmbitos, mas também em diferentes níveis de um mesmo âmbito.

Um dos papéis dos 'estudos culturais' é entender como a literatura tem dado conta da identidade hispano-americana, em geral cercada de uma frágil ilusão de unidade. Mas como pensar em uniformidade no contexto de um continente onde as tradições, as sombras das crônicas do chamado 'descobrimento' e a oposição entre civilização e barbárie continuam a aparecer, ainda que por subtração, no texto de escritores de gerações diversas? Ao escreverem seu prefácio-manifesto, os editores "mcondistas" antes de afirmarem o que eram, precisavam dizer o que não eram, ou pelo menos não se sentiam confortáveis sendo.

Diante da impossibilidade real de frisarmos uma identidade própria hispano-americana, lembremos que "identidades se recriam, portanto, continuamente num complexo e entrelaçado processo de '*being*' e '*becoming*', ou seja, de 'ser' e 'estar. Isto significa que as identidades tanto condicionam ou são condicionadas pelos indivíduos" (WALTER 2005: 152).

Se identidades se erguem sucessivamente, lancemos mão aqui da descrição de um desses processos, com um trecho emblemático do conto *Mas estrellas que en cielo* (1996), de Alberto Fuguet, presente na antologia *McOndo*. Na trama, dois chilenos conversam num restaurante de Los Angeles. A dupla, formada por um fotógrafo e um diretor de cinema, faz parte da delegação de um filme do Chile que concorria ao Oscar. Apesar de terem perdido a estatueta, ambos preferem continuar nos Estados Unidos, onde começam a receber

propostas de trabalho. À certa altura, um deles pergunta "você sabe o que é Santiago? Santiago é como a Kriptonita, cada vez que você se aproxima dele, perde a força".

A relação conflituosa que Alberto Fuguet mantém com o Chile é ainda tema do seu romance *Os filmes da minha vida* (2003). O narrador, Beltrán Soler, é um sismólogo chileno de trinta e poucos anos, que trabalha numa universidade norte-americana. Pouco antes de embarcar para uma viagem de trabalho para Los Angeles, recebe o telefonema da irmã avisando que seu avô falecera, o que o leva a passar em desfile sua infância e início da adolescência. No entanto, o fio desencadeador das suas lembranças não é a imagem imediata do avô, mas os 50 filmes norte-americanos e europeus, assistidos na juventude. A cultura pop passa a ser, então, sua única ligação com o passado, sua pátria.

Como cheguei a fazer uma lista com os filmes da minha vida? Como isso me ocorreu? Por que, depois que aterrissei no aeroporto de Los Angeles, me aconteceu o que nunca imaginei que aconteceria: não fiz outra coisa além de montar mentalmente uma lista atrás da outra (...) Por que voltei a lembrar depois de tanto tempo? Por que, depois de anos sem ir ao cinema, de não ver absolutamente nada, retornei a meus tempos de devorador de filmes? Em outras palavras: *what the fuck is going on?* (FUGUET 2005: 9)

A cultura pop transforma-se então na sua “madeleine”, no fio condutor que leva o personagem a repensar sua vida e sua relação conflituosa com seu próprio país. É o afeto que esses autores trazem por músicas e filmes compartilhados uma maneira de estabelecer uma pátria própria, pessoal, que pode estar em Santiago, Cidade do México ou em Los Angeles. Canclini (1998) destaca que vivemos num mundo que não existe mais uma *Ordem coerente e estável* e que identidade de cada grupo não se relaciona mais com um território, com uma cidade. E sim com uma reunião de fragmentos, de *collages* ou com uma lista dos melhores filmes.

## **2.2 – Por uma geração BÔOMerang**

**“A América Latina é Shrek, é a Televisa” – Alberto Fuguet**

**“Pensem o Atlântico como uma ponte, não como um precipício” - Carlos Fuentes**

**“Não podemos mais tolerar o que dura. Não sabemos mais fazer com que o tédio dê frutos” – Paul Valery**

Ao pensarmos aqui o prefácio-manifesto *McOndo* evitamos cair no erro de estabelecermos que toda literatura hispano-americana, produzida a partir da década passada, seguiu pelo caminho proposto pelos editores Alberto Fuguet e Sérgio Gómez. Pelo contrário. Buscamos os porquês e o contexto específicos que levaram esse determinado grupo de autores a se posicionar deliberadamente como “pós-boom” e/ou contra determinadas características próprias de autores como Gabriel García Márquez. A partir disso, evitamos que o termo pós-boom – para o nosso caso – seja utilizado como um lugar comum, que abrigaria qualquer tipo de discurso surgido nos anos 90.

“Há cerca de vinte anos, o projeto criador hispano-americano começava a abandonar determinadas atitudes escriturais, retomava e/ou substituía determinados procedimentos retóricos, apresentando novas interfaces e anunciando – na opinião de alguns – a chegada de um novo patamar. A enorme dificuldade de encontrar denominadores comuns válidos para o conjunto de obras que vinha sendo publicadas, praticamente inviabilizou que fosse forjado um conceito que representasse e indicasse esta fase do processo literário” (TROUCHE, 2002<sup>1</sup>)

Antes de nos atermos ao “pós-boom”, precisamos lançar mão de uma pergunta importante: que características particulares teriam o “boom” para que uma geração inteira se voltasse contra ele? Ora, em primeiro lugar, não podemos lançar mão do realismo maravilhoso como resposta absoluta, única, porque dessa fase da literatura hispano-americana fazem partes nomes tão distintos como Gabriel García Márquez (que lança mão desse recurso) e Mario Vargas Llosa (que não o faz). Na verdade, podemos pensar no realismo maravilhoso como uma característica subalterna de uma literatura que buscava uma identidade geográfica politicamente engajada. O curioso é que o prólogo do McOndo prega exatamente essa importância do local, da geografia como índice da identidade, só que aplicada às avessas. Um claro movimento de que alguma outra perspectiva precisava alçar vôo.

“A completar a composição da cena literária hoje é fundamental que se leve em conta ainda, as novas e sucessivas perplexidades que o contexto pós-ditatorial e fine-secular impuseram ao campo intelectual e ao projeto criador hispano-americano. Como penso estar evidente, um contexto como esse é irredutível a uma crítica que busque estudá-lo com os mesmos instrumentos e a partir dos mesmos valores que sempre garantiram e legitimaram o estudo das sucessivas sincronias literárias, e exige que busquemos novas formas de pensar o conjunto da produção literária americana” (TROUCHE 2002<sup>2</sup>)

O “boom” antes de tudo é um lance mercadológico. Mesma preocupação que move os autores do “pós-boom”. Diante dessa falta de características literárias, o prólogo

---

<sup>1</sup> TROUCHE, André Luiz Gonçalves. **Ainda o pós-boom.** Congresso Brasileiro de Hispanistas. São Paulo, 2002, p. 1. In: [http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=MSC000000001200200300008&lng=en&nrm=abn](http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC000000001200200300008&lng=en&nrm=abn). Acesso em 09/08/2007.

<sup>2</sup> Idem, 2002, p. 4.

de *McOndo* define a si mesmo como "incompleto, parcial y arbitrario. No representa sino a sus participantes y ni siquiera. Es nuestra idea, nuestro volón. Sabemos que muchos leerán este libro como um tratado generacional o como um manifesto. No alcalza para tanto. Seremos pretenciosos, pero no tenemos esas pretensiones" (FUGUET e GÓMEZ 1996: 11). Os contos da antologia, explicam os editores, apesar de retratarem realidades individuais em sua maioria, não representariam necessariamente o estilo literário de um autor em particular. Ou seja: não há um patrulhamento estilístico, apenas uma restrição para que os autores não se atenham a localismos em sua literatura, como principal elemento de configuração do texto. Ainda assim, a seleção dos nomes foi realizada a partir de uma lista de características pré-definidas:

"Optamos por establecer una fecha de nacimiento para nuestros autores que nos sirviera de colador y acotara una experiencia en común. Nos decidimos por una fecha que fuera desde 1959 (que coincide con la siempre recurrida revolución cubana) a 1962 (que en Chile y en otros países, es el año en que llega la televisión). La mayoría, sin embargo, nacieron algún tiempo después. Otra cosa en que nos fijamos: todos los escritores recolectados han publicado antes de los treinta con un relativo éxito. Han creado polémicas, revueltas y exageraciones críticas con lo que escriben." (FUGUET e GÓMEZ 1996: 14).

Antes de qualquer pretensão literária e de qualquer ganho editorial, o primeiro trunfo do McOndo reside no seu próprio nome, que desloca a mítica cidade criada por Gabriel García Márquez do seu *habitat*, e a transforma em pouco mais que uma cadeia sonora. Cadeia sonora essa que lembra uma rede de *fast-food* e/ou uma marca de computador de ponta. Segundo os editores, assim como em Macondo, tudo no país McOndo pode acontecer, mas de uma forma diversa – “Em nuestro McOndo, tal como em Macondo, tudo puede pasar, claro que em nuestro cuando la gente vuela es porque anda en avión o están muy drogados” (FUGUET e GÓMEZ, 1996, p. 15).

“El nombre McOndo es, claro, un chiste, una sátira, una talla. Nuestro McOndo es tan latinoamericano y mágico (exótico) como el Macondo real (que, a todo esto, no es real sino virtual). Nuestro país McOndo es más

grande, sobrepolledo y lleno de contaminación, con autopistas, metro, TV-cable y barriadas. Em McOndo hay McDonald's, computadores Mac y condomínios, amén de hoteles cinco estrellas construídos con dinero lavado y mall gigantescos" (IDEM, IBIDEM)

Ao gracejar com os autores do “boom” e buscar a ascensão de novos autores hispano-americanos num mercado externo, *McOndo* traz uma nova problematização da busca por identidade que marca a tradição literária do continente.

"O histórico da literatura latino-americana nos mostra desde os seus primórdios a busca por uma identidade própria. Caracteriza-se pela progressiva conquista de um idioma dominador cujas letras representam o outro lado do Atlântico. Desde à chegada dos colonizadores à América, os temas do 'Novo Continente' influenciam a vários escritores nas suas produções literárias. A grande oposição entre o autóctono e o importado, sempre se relaciona com outras que aparecem freqüentemente na literatura latino-americana, como civilização e barbárie, cidade e selva, cosmopolitismo e indigenismo" (BRITO, 2007<sup>3</sup>).

O manifesto McOndo valoriza as inúmeras possibilidades de um mundo moderno e globalizado, enquanto rechaça a Macondo de Gabriel García Márquez como pobre e exótica. A criação do escritor colombiano seria, para Fuguet, Gómez e companhia, o melhor exemplo da imagem limitada da América Hispânica que os norte-americanos e europeus costumaram a ter e a comprar. Ao criarem um mundo de realidade "virtual", de alta-tecnologia, os editores acabam instalando um universo tão "mágico" quanto o de García Márquez. Se García Márquez pontua sua narrativa por borboletas que anunciam morte (*Cem Anos de Solidão*) e por ditadores seculares (*O outono do patriarca*), a Nação McOndo de Fuguet e Gómez acredita em shoppings e computadores Mac pontuando dramas existenciais e sexuais que possam ser vivenciados por pessoas de qualquer lugar do mundo. A qualquer momento. É o caso do conto *La vida está llena de cosas así*, do

---

<sup>3</sup> BRITO, Sara Araújo. **Geração McOndo: Uma nova tendência de narrativa, realidades individuais e privadas como signo da literatura juvem hispano-americana.** Em [http://www.lle.cce.ufsc.br/congresso/trabalhos\\_literatura\\_hispanoamericana/Sara%20Araujo%20Brito.doc](http://www.lle.cce.ufsc.br/congresso/trabalhos_literatura_hispanoamericana/Sara%20Araujo%20Brito.doc). Consulta em 10/07/2007.

colombiano Santiago Gamboa, que narra a história de uma jovem chamada Clarita que sai de carro para encontrar uma amiga e no caminho acaba atropelando um jardineiro. Leva-o a um hospital particular, mas muda de idéia quando os atendentes pedem que ela utilize o seu *American Express* para pagar as despesas com o acidentado. Decide então transferi-lo para um hospital público. No caminho, descobre que o jardineiro era, na verdade, um criminoso perigoso e entra em choque. É a vida como uma manchete de jornal, mas com algumas palavras em inglês no meio. Em *Señalas captadas en el corazón de una fiesta*, do argentino Rodrigo Fresán, a narrativa transcorre em fluxo de consciência do personagem que, como o título deixa claro, observa detalhadamente o desenrolar de uma festa à sua frente. No país McOndo não há unidade temática nem estilística.

A falta de unidade entre as histórias, que poderia depor contra o livro, na verdade é o seu trunfo: os editores entendem que não existe mais a necessidade de se encontrar uma unidade, um divisor comum da literatura hispano-americana. A preocupação principal, que assinalaria a novidade do livro, passava pelo apagar completo de registros locais na escrita. O elemento local é identificado, no prólogo-manifesto da coletânea, como uma das principais características do realismo maravilhoso . "Tal como se puede inferir, todo rastro de realismo mágico fue castigado con el rechazo." (FUGUET e GÓMEZ 1996: 8).

Em 1996, McOndo não foi o único projeto a se opor ao boom. Nesse mesmo ano, no México surgiu o manifesto *Crack*. Para esses autores, o importante não era a tecnologia, as redes de fast-food e a cultura pop, e sim o lugar: as histórias do *Crack* necessariamente não podiam se passar em território mexicano. Muito menos em qualquer outro ponto da América Hispânica. Elas precisavam ser transferidas para a Europa, de uma época incerta ou melhor: mais ou menos próxima às primeiras décadas do século passado. Esse coletivo surgiu como um círculo exclusivo de autores mexicanos rejeitados e boicotados pela crítica. Da sua configuração inicial, faziam parte Jorge Volpi, Ignácio Padilla e Eloy Urroz. No caso das obras do *Crack*, o olhar que a América Hispânica lança para a Europa é marcado por uma certa independência soberana na apropriação do outro, mais ou menos o que caracterizava originalmente o olhar colonial dos autores europeus. A impressão é que os membros do *Crack* queriam fazer da Europa o exótico. Essa proposta, inusitada, é condizente com o próprio nome do grupo: a palavra *crack* remete à fissura, à quebra que há por trás de qualquer grupo de vanguarda. No aniversário de 10 anos do *Crack*, Padilla

escreveu o artigo *Se hace crack es boom*, repensando o seu polêmico grupo, cujo próprio título promove uma brincadeira com a geração de García Márquez no estilo mcondiano de ser.

“Del crack se han dicho muchas cosas, las más de ellas químéricas y ajenas a sus planteamientos originales. Críticos, académicos, escritores y medios de comunicación se han inventado un crack a su medida, y han construido para éste mitologías tan arraigadas que hoy parecen prácticamente imposibles de cambiar. Unos dicen aquí Aquí unos dicen que el crack es una generación de escritores latinoamericanos nacidos en la década de los sesenta que sólo escriben novelas sobre nazis, otros aseguran allá allá otros aseguran que es un grupo de terroristas literarios cuyo único propósito en la vida ha sido borrar a sus maestros del boom de la faz de la tierra, acullá sugieren que el ignominioso principio del grupo es el de no escribir una sola historia que tenga como escenario a América Latina y, lo que es peor, que se jactan de haber inventado el cosmopolitismo de la literatura en nuestro idioma.” (PADILLA, 2007<sup>4</sup>)

Em seguida, Padilla procura responder ao questionamento que tanto cercou seus companheiros de Crack: por que a necessidade de se definir a partir de um outro (como se, nesse caso, a pergunta já não trouxesse a resposta)?

“Un querido amigo y escritor me preguntaba si no estábamos hartos de definir buena parte de nuestra idea de la literatura en términos de veneración a los maestros del boom y en consecuente oposición a nuestros antecesores inmediatos antecesores. Le respondí que, en efecto, estábamos cansados de ello tanto como de intentar en vano corregir la plana a los reinventores del crack en el ancho mundo. No obstante que sería deshonesto negar que hace diez años el crack se definió fundamentalmente en términos de relación, admiración y rompimiento con otras generaciones. Al paso de los años, cada uno de nosotros hemos procurado sustentar con nuestras obras nuestra visión individual de la literatura, así como sus correspondencias o sus divergencias con las de nuestros compañeros. Me atrevo a decir que estamos plenamente convencidos de que las obras singulares irán siempre por delante de cualquier ruptura grupal o de la más consensual poética.” (PADILLA, 2007)

---

<sup>4</sup> Texto inédito enviado pelo escritor mexicano Ignácio Padilha para o autor desta dissertação.

Apesar de guardarem posições bastante distintas nas narrativas dos seus autores, o McOndo e o *Crack*, com o tempo, passaram a ser vistos como sinônimos da mesma busca por encontrar outros formatos para a literatura hispano-americana. Em ambos os casos, há a percepção de que as histórias individuais dos seus autores são mais importantes que a tentativa de agrupá-los em blocos homogêneos. Mais uma vez, a busca pela individualidade não vem dissociada de um necessário “Nós”:

“Somos viajeros irredentos, académicos por accidente, narradores por vocación y rigurosamente urbanos. Casi todos nacimos en la ciudad más grande del mundo, asistimos a lo que se ha dado a llamar “el fin de las utopías” y descreemos del frecuente divorcio entre creación literaria y una disciplina poco menos que patológica en lo que respecta al oficio de escribir. Hasta aquí, creo yo, llega mi oferta en materia prima extraliteraria para las clasificaciones generacionales. El resto de la historia es, acaso, más estrictamente literaria.” (PADILHA, 2007)

Esse “nós” que Padilha ergue é o mesmo de Fuguet e Gómez: uma geração que não quer se aliar aos localismos dos seus antecessores, que no caso do *Crack*, vai ainda mais longe: move a ação para um país qualquer de uma Europa fascista. Diante dessa perspectiva, precisamos ressaltar o quanto o conceito de cosmopolitismo, enquanto fenômeno urbano, de avanço tecnológico, da utopia do novo, é, então, importante não apenas para os grandes centros urbanos; ele é também um dos pilares da formação dos modernismos locais e dos movimentos artísticos de vanguarda nos países periféricos como aponta Ângela Prysthon (2002).

"Nos países da América Latina, a idéia de cópia dos modelos metropolitanos foi desde o período colonial e quase sempre durante as épocas anteriores aos movimentos modernistas tida como característica inerente das culturas dessa região, como um fardo a ser carregado por todos os artistas, escritores e pensadores das 'margens'. Na verdade, a cópia da cultura europeia configurava-se como única forma de legitimar a produção cultural desses países" (PRYSTHON 2002: 7).

O sonho de consumo tecnológico e o desejo pela última moda são, então, mais fascinantes para os artistas de países periféricos, porque mais distantes, porque em geral costumam chegar depois – é o fax, a (então) incipiente internet, as redes de *fast-food* que fala o manifesta “mcondista”.

"Como se a cultura cosmopolita fosse mais importante diante de um consumidor local (que estaria supostamente mais exposto aos fascínios das 'diferenças em desfile') que diante de um mercado mundial (já que o que faria 'diferença' seria a cor local, a diferença regional, ou as marcas folclóricas)". (PRYSTTHON 2002: 8).

Se o desejo de McOndo foi demonstrar que a América Latina tem ainda uma outra configuração, essa urbana, cosmopolita e bem distante da existente dos livros de Gabriel García Márquez, o projeto dos editores só parecia ter validade a partir de um posicionamento crítico em relação ao autor colombiano, e nunca por si só. *McOndo* apontou a outra face de Macondo ao mostrar que o individual e o privado também precisam ser relatados como signo literário no processo cultural do continente.

Se Fuguet e Gómez pregam a existência de computadores de alta-tecnologia, de condomínios de luxo, isso só pode ocorrer porque a América Hispânica também é formada por uma natureza selvática e por tradições que não desmentem o mitológico de Macondo, onde ditadores são fantasmas - e, como bons fantasmas que são, eternos e aparecem onde menos se espera. No entanto, é preciso que cada autor tenha a liberdade de retratar o universo que conhece ou deseja, sem que a literatura de uma determinada região precise necessariamente estar ligada a certas características. Posicionamentos como o Crack e o McOndo guardam sua importância por tensionarem as transformações culturais e políticas recentes da América Hispânica, procurando liberar suas obras de clichês redutores e de possíveis aprisionamentos que prejudiquem sua comercialização num mercado mundial .

Num texto escrito em 2003, Fuguet decidiu repensar as idéias propostas no prefácio-manifesto da antologia, hoje esgotada (desejo dos próprios editores) e relíquia em sebos pela Europa. O escritor chileno, sete anos depois de ter escrito o texto, se

referiu ao McOndo não como uma possibilidade estética ou como um grupo, mas como uma sensibilidade:

“McOndo, agora está claro para mim, nada mais é do que uma sensibilidade, uma certa maneira de olhar a vida, ou melhor ainda, de desconstruir a América Latina (Leia-se América, porque está claro que os EUA estão a cada dia mais latino-americanizados). No princípio tratava-se de uma sensibilidade literária, mas agora, suponho, incorpora muito mais. No entanto, o começo foi, como disse, literário. Começou como uma espécie de resposta defensiva, um tanto adolescente, ao poderoso culto ao realismo mágico: os seguidores da postulação de Gabriel García Márquez de que tudo pode ser universalizado” (FUGUET 2003: 103)

Segundo Fuguet, a perspectiva primeira da coletânea era averiguar se ele e Sérgio Gómez não estavam sozinhos em entender o realismo maravilhoso como insuficiente e/ou mais que isso: uma pedra no caminho da divulgação das suas obras. A antologia *McOndo* queria averiguar se, de fato, a sensação anti-realismo maravilhoso estava se espalhando como um vírus. Os inimigos do “boom”, inclusive, acabaram sendo chamados por Carlos Fuentes como “geração boomerang”, um gracejo pequeno diante das críticas que a coletânea sofreu. Para alguns críticos, o prefácio foi considerado como um manifesto neoliberal, que sugeria que os pobres haviam sido praticamente apagados de um continente cuja literatura não passava de estardalhaço criado por um monte de garotos ricos e alienados pelos EUA. O próprio Fuguet foi criado nos Estados Unidos e só voltou ao Chile aos 12 anos, carregando assim para sempre a condição dupla que ele próprio batizou de “gringo-latino”.

“Outro ataque do qual fomos alvos (nos tornamos nós antes mesmo de termos tido a chance de nos conhecer pessoalmente) foi a acusação de não escrevermos sobre a nossa terra (de novo, o emprego do plural) e que, em vez disso escrevíamos sobre nós mesmos. Isso era verdade, até certo ponto. As reformas de privatização em toda a América Latina só podiam acabar por nos reformar. Nossas histórias eram privadas, sem dúvida, mas nossa terra tinha se tornado global” (FUGUET 2003: 105)

Apesar de toda polêmica gerada pelo prefácio-manifesto *McOndo*, as idéias que permeiam essa sensibilidade mcondista são melhor trabalhadas no romance de estréia de Alberto Fuguet, *Baixo-astral*, lançado cinco anos antes da antologia. Seu personagem principal, Matias Vicuña., procura se isolar da ascensão da ditadura de Pinochet munido de um arsenal pop. No entanto: quanto mais ele se esconde, mais o trauma que a ditadura militar o persegue. *Baixo-astral* é uma espécie de ancestral mcondista, ainda sob a sombra recente da queda do Patriarca, que daria pistas das mudanças que a década de 1990 veio a trazer para a literatura hispano-americana.

*“Que el viento arrastre para  
siempre tus recuerdos”*

*“A América ficará entregue a pequenos tiranos  
quase imperceptíveis, de todas as cores e de  
todas as raças” - Simon Bolívar*

*“Quando acordou, o dinossauro estava lá” -  
Augusto Monterroso*

### ***3.1. – Como a América Hispânica perfilou seus patriarcas***

A foto foi tirada em 12 de março de 2007. Mas a imprensa só conseguiu divulgá-la uma semana depois. Com um imenso jardim ao fundo, temos o escritor colombiano Gabriel García Márquez de braços cruzados, sorridente, de óculos escuros, ao lado de um Fidel Castro abatido, cabeça baixa. Pela primeira vez, desde que se afastara do poder para se submeter a uma cirurgia de emergência no intestino, em julho de 2006, que o Chefe de Estado cubano aparece fora do hospital. Ao final do encontro, García Márquez aceitou conversar com imprensa que se aglomerava para registrar o encontro dos dois. Suas palavras foram breves: ele se resumiu a dizer que o amigo e companheiro político de longas décadas estaria “melhor do que muita gente pensa”. Uma declaração elíptica (na superfície) para ganhar as primeiras páginas dos jornais (o que acabou acontecendo), mas literariamente rica.

A imagem de García Márquez procurando reiterar a saúde de um Fidel visivelmente debilitado, assim como a continuidade do programa político e ideológico do líder cubano, era semelhante às páginas de um livro antigo sendo reescritas diante dos nossos olhos. Mais uma vez. Era *O outono do patriarca* (1975) disfarçado de corriqueira notícia de jornal. O sorriso emblemático de García Márquez diante de Fidel parecia o de um criador confiante na imanência da força da sua criatura e da sua obra. “(No romance *O outono do patriarca*) Contrastes e imagens visionárias expressam a interioridade delirante de um homem cujos sonhos representam o pesadelo do povo. É a história do aniquilamento espiritual de um despota” (JOSEF, 2004; 279). A força do livro reside exatamente na idéia que o ditador é uma figura tão forte no imaginário hispano-americano que a continuidade da sua imagem ultrapassa sua decadência física, sua própria existência.

Sabíamos que ele estava ali, sabíamos porque o mundo continuava, a vida continuava, o correio chegava, a banda municipal tocava a retreta de ingênuas valsas aos sábados sob as palmeiras poeirentas e os lânguidos lampiões da Praça de Argumas, e outros músicos velhos substituíam na banda os músicos mortos (MÁRQUEZ 2006: 8).

Fidel Castro continuava “ali”, assim como o personagem principal de *O outono do patriarca*, livro que estilhaça formalmente todos os romances anteriores do autor, do neo-realista *Ninguém escreve ao coronel a Cem anos de solidão*, que marcou a sua “entrada oficial” no território do realismo maravilhoso. A estrutura em espiral do romance comprime o tempo, com as falas dos personagens erguendo-se do texto numa só voz, sem que o escritor se preocupe em identificá-las. É como se cada voz fizesse sua própria conspiração nesse tributo que García Márquez pagou ao poder como tragédia.

*O outono do patriarca* foi lançado após oito anos da consagração internacional de Gabriel García Márquez com *Cem anos de solidão* (1967). O autor passou anos trabalhando obsessivamente na saga do seu patriarca, escolhendo cada frase, como um poeta diante da confecção de um poema, em que cada palavra exige um espaço específico no papel, tem sua velocidade própria. Para o autor colombiano, poder e solidão caminhariam juntos, de mãos atadas.

Preferimos pensar que, em vez de fundidos, poder e solidão correm lado a lado. E não são fenômenos que se esgotam na descrição de alguém: ao poder tirânico corresponde a figuração da terra devastada; à solidão do Urführer - não confundível com o Urvater freudiano -, sua distância quanto à solidão angustiada daqueles sobre que reina. Em vez de dois, são, portanto, quatro os termos a considerar (LIMA 2003: 408).

Como García Márquez muitas vezes permitiu que sua obra fosse alegoria das várias passagens da história hispano-americana, o autor não poderia deixar de incluir em sua ficção a saga de um ditador, uma das obsessões literárias do continente desde os primeiros anos pós-coloniais. O autor colombiano entendia a figura do ditador como mítica.

O tema da figura do ditador tem sido uma constante da literatura latino-americana desde as suas origens e suponho que continuará sendo. É compreensível, pois o ditador é o único personagem mitológico que a América Latina produziu e o seu ciclo histórico está longe de estar concluído (MÁRQUEZ 1982 87)

Ocorre que a antologia *McOndo*, organizada pela dupla de escritores/editores chilenos Alberto Fuguet e Sérgio Gómez, teve como seu principal pressuposto não apenas apagar o registro geográfico, também o engajamento político ostensivo e qualquer rastro nacionalista. Ao lado da clara jogada mercadológica, um desejo: promover o *crack* literário com o passado de uma geração pós-traumática. Por esse trauma, os inúmeros regimes militares vividos pela América Hispânica, ponto de encontro da história desses países. Em alguns casos, a imagem do ditador chegou a ser tão ostensiva que ela passou a fazer parte do reflexo que cada nação guardava de si própria. Diante disso, chegamos a algumas encruzilhadas: como pensar Cuba sem Fidel Castro? Ou o século 20 chileno sem as quase duas décadas do governo Pinochet? Esses dois governantes, particularmente, são exemplos daquilo que Max Weber batizou de "autoridade carismática". Ambos, líderes que usaram a atração quase hipnótica que exerciam nas massas como suporte da manutenção dos seus poderes.

Diante dessa perspectiva, não é de se estranhar que os principais escritores hispano-americanos tenham lançado mão de obras que denunciaram a ditadura, de forma simbólica (como em *O outono do Patriarca*) ou quase no limiar do registro panfletário, criando o filão romance de ditadura e/ou de ditador. Um verdadeiro exorcismo em forma de literatura.

Ao propor em seu prefácio-manifesto um *crack* deliberado com o passado, será que os autores “mcondistas” conseguiram de fato resgatar suas obras das sombras dos regimes militares? No caso do *McOndo*, a dupla de editores nascida na década de 1960, viveu seus anos de formação em pleno governo de Pinochet. Como apagar então esse registro? Será que ocultar o passado só realça a sua influência no presente? “Não se prescinde do passado pelo exercício da decisão nem da inteligência; tampouco ele é convocado por um simples ato de vontade. O retorno do passado nem sempre é um

momento libertador da lembrança, mas um advento, uma captura do presente" (SARLO, 2005, 6). Antes de respondermos a essas questões, seria interessante traçarmos um breve panorama de como a literatura hispano-americana tratou seus regimes militares ao longo dos últimos dois séculos.

"Até 1970 não existiu mais que o gênero (a novela de ditadura) de orientação sociológica e política, mais do que psicológica. Somente na década de 70 aparece a espécie (a novela de ditadores), que além de retratar um regime, concentra-se no estudo da complexa personalidade tirânica de um indivíduo" (CASTELLANOS e MARTINEZ 1982: 147).

Os primeiros ditadores da América Hispânica começaram a tomar o poder no início do século XIX. A Argentina, por exemplo, conheceu bem cedo a ditadura na figura de Juan Manuel Rosas, que inspirou o romance *Amalia*, de José Martol, publicada entre 1851 e 1855, considerada uma das obras pioneiras do gênero.

"Nela, Rosas não aparece como protagonista, senão como personagem secundário. E a obra chega a ser um discurso violento, um ato de acusação contra um tirano, iniciando o panfletismo, que diferencia (e aflige, desde o ponto de vista estético) a tantas destas narrações. O produto final se parece mais com um libelo inflamado do que com uma novela" (IDEM: 148).

A obra teria, então, um caráter extra-literário, de denúncia em primeiro plano, e não estético. Só no século XX, essa situação começa a mudar, e o literário consegue se sobrepor ao panfletário, sobretudo a partir da publicação de *Tirano Banderas* (1926), de Ramón del Valle Inclán, e também de romances como *La Sombra del Caudillo* (1929) de Martín Luiz Guzmán, *El Señor Presidente* (1946), de Miguel Angel Asturias, e *Muertes de Perro* (1958), de Francisco Ayala.

A primeira grande virtude de Tirano Banderas é que demonstra que com o tema ditatorial é possível elevar-se aos mais altos níveis artísticos. Desde 1926, em diante, este é o modelo estético com o qual se deve medir, quando se aspira dentro do gênero, algo mais que o protesto cívico (CASTELLANOS e MARTINEZ 1982: 150).

A partir da década de 1970, a novela de ditadura chega ao seu estágio mais apurado de proposta literária ao colocar em primeiro plano não só a personalidade dos ditadores e suas realizações, lançando mão das inovações estéticas trazidas pelos autores modernos do século XX, como Marcel Proust, Virginia Woolf, Franz Kafka e James Joyce. *Yo El Supremo* (1974), de Augusto Roa Bastos, começa pelo final; não pelo apogeu do governo do seu protagonista, mas pelas consequências trágicas que o poder exerceu sobre ele próprio e seu país. O livro toma como ponto de partida a história paraguaia, a partir da ficcionalização da ditadura do Dr. Francia (1814 a 1840), criando no texto uma perspectiva épica. Suas primeiras páginas instauram uma sensação de estranhamento no leitor, com o anúncio da nota de falecimento do ditador (que se auto-proclama "Yo el supremo dictador de la república"), cravada na porta de uma catedral, explicando como seriam os procedimentos do seu funeral. A primeira providência a ser tomada seria decapitar sua cabeça."Lacabeza puesta en una pica por tries dias en la Plaza de la República donde se convocará al pueblo al son de las campanas" (BASTOS 1975: 7).

Superando as formas superficiais do realismo, Roa Bastos tenta uma renovação das formas e estruturas tradicionais, conseguindo dar-nos uma imagem do indivíduo e da sociedade comprometida com a totalidade da experiência vital e espiritual do homem de nosso tempo (JOSEF 2004: 221).

A figura da decadência física e simbólica do narrador todo-poderoso, que ainda assim não consegue escapar do seu fracasso político e ideológico (ironicamente instaurado pelo seu próprio absolutismo), é também o ponto de partida de *O Outono do Patriarca*, de Gabriel García Márquez. Nesse romance, Márquez lança mão da construção quase mitológica de um governante que não reuniria a personalidade de um, mas de todos os ditadores hispano-americanos. Uma espécie de espectro que assombra a história do continente desde sempre. “O romance mostra fragmentos de uma realidade vista em descrições naturalistas e poéticas, e indaga de um poder ontológico desde os “tempos do cometa” ou do “vômito negro”, um ‘poder tribal’” (JOSEF 2004; 279). Se *Cem anos de solidão* instaurou a maravilha na obra de García Márquez; *O Outono do Patriarca* é construído a partir do grotesco.

"Durante o fim de semana, os urubus meteram-se pelas sacadas do palácio presidencial, destroçaram a bicadas as malhas de arame das janelas e espantaram com suas asas o tempo parado no interior, e na madrugada da segunda-feira a cidade despertou de sua letargia de séculos com uma morna e terna brisa de morto grande e de apodrecida grandeza" (MÁRQUEZ 2006: 5).

Apesar do grotesco que a figura do seu patriarca instaura, em inúmeras passagens García Márquez parece desculpar (ou pelo menos tentar entender) os excessos do ditador por descrevê-lo como uma espécie de criança. Sua tirania é semelhante a de uma criança, por não conhecer os limites do mundo e dos seus próprios desejos. Nas pesquisas que realizou para perfilar seus ditadores, García Márquez descobriu que a maioria dos ditadores hispano-americanos vinha de famílias criadas por viúvas. O que levou o autor a construir seu personagem munido de lances psicanalíticos. “A imagem dominante na vida desses ditadores foi a da mãe, e que, pelo contrário, eram de certo modo, desde sempre, órfãos de pai” (MÁRQUEZ 1982: 90)

“Era cercado por políticos sagazes e impávidos aduladores que o proclamavam correcedor dos terremotos, dos eclipses, dos anos bissextos e outros erros de Deus, arrastando por toda a casa suas grandes patas de elefante na neve enquanto resolia problemas de Estado e assuntos domésticos com a mesma simplicidade com que ordenava que o relógio da torre não bata as doze às doze mas as duas porque a vida parece mais longa” (MÁRQUEZ 2006: 12)

É possível pensar *O Outono do Patriarca*, *Yo El Supremo* e o legado de romance de ditadura como partes de coleção de obras engajadas na utopia de que uma mudança na forma de governar possa instaurar uma revolução social, que solucionaria a história de exploração dos povos hispano-americanos. Dessa forma, esses autores seriam exemplos do papel de representação de intelectual, que segundo Pierre Bourdieu surgiu historicamente no/e pelo ultrapassar da oposição entre a cultura pura e de engajamento.

"Para Pierre Bourdieu, a fala pública e a ação pública dos intelectuais, justamente porque balizadas pela afirmação da autonomia, assumem dois traços principais: A defesa de causas universais, isto é, distantes de interesses particulares, e a transgressão com referência à ordem vigente" (CHAUÍ 2006: 9).

A literatura como plataforma hispano-americana para se pensar o histórico de ditadura do continente, apesar de ter vivido seu período de maior divulgação durante a segunda metade década de 1970, ainda continua a se desenvolver. É o caso de *A Festa do bode*, de Mario Vargas Llosa, em que o autor retoma, de certa forma, o modelo de García Márquez ao transformar o seu personagem, o ditador Trujillo, num arquétipo de todos os ditadores e dos estados totalitários, cujos efeitos nefastos persistiriam ao longo do tempo. Diante desse panorama de como a América Hispânica enfocou seus regimes ditatoriais, chegamos a *Baixo-Astral* (1991), romance de estréia de Alberto Fuguet que procura entender por subtração o apogeu do poder de Pinochet no Chile.

### **3.1 – Nas ondas sonoras do patriarca**

*“Hey baby let’s stay out tonight/ We like dancing  
and we look divine/ You love bands when they’re  
playing hard/ You want more and you want it  
fast/ They put you down, they say you’re wrong”*

– David Bowie na música *Rebel Rebel*

*“Yo busco una forma que no encuentra mi estilo”*

– Rubén Darío

O livro de estréia de Alberto Fuguet, *Baixo-astral*, dialoga abertamente e promove uma paródia do best-seller do pós-guerra norte-americano *O Apanhador no Campo de Centeio* (1951), de J.D. Salinger. O romance de Salinger, numa narrativa em primeira pessoa, descreve alguns poucos dias na vida do adolescente Holden Caulfield, que acaba de ser expulso da sua terceira escola bem às vésperas do Natal. Numa linguagem extremamente coloquial (como uma forma de demarcar que o personagem faz parte de outra “geração”, de um novo momento histórico) e a partir de uma série de fluxos de consciência, Caulfield revela aos poucos para o leitor (tratado como uma espécie de ‘único amigo’, de ‘companheiro de viagem’ do personagem) detalhes sobre o seu passado, sua família e seus amigos, enquanto vaga por Nova Iorque em seu lento processo de amadurecimento. Segundo Linda Hutcheon, a paródia é a forma perfeita de literatura pós-moderna, porque ela ao mesmo tempo incorpora e desafia aquilo que parodia.

"Ela também obriga a uma reconsideração da idéia de origem ou originalidade, idéia compatível com outros questionamentos pós-modernos sobre os pressupostos do humanismo liberal. Embora alguns teóricos, como Jameson, considerem essa perda de estilo peculiar e individual do modernismo como algo negativo, como um aprisionamento do texto no passado por meio do pastiche, os artistas pós-modernos a consideram como um desafio libertador, que vai contra uma definição de subjetividade e criatividade que ignorou durante um período demasiadamente longo a função da história na arte e no pensamento" (HUTCHEON 1991: 28-29).

Bella Josef (2006) destaca que a paródia é instrumento de rebeldia e afirmação criadora. "Objetos novos e autônomos são contrapostos pelo escritor como uma parábola à realidade linear e factual. A natureza lúdica, aberta e inventiva da linguagem, critica o texto ideológico" (IDEM, 260). Assim, o recurso paródico seria a consciência de uma expressão nostálgica e inconformista.

*O Apanhador no Campo de Centeio* foi publicado nos Estados Unidos num momento de transição chave para se entender a história contemporânea ocidental: O mundo traumatizado pela experiência da Segunda Guerra Mundial procurava estratégias de sobrevivência em plena ascensão da cultura pop. Ao recorrer ao romance de Salinger, Fuguet não percorre o caminho em vão: *Baixo Astral* transcorre no início de década fundamental para história da sociedade hispano-americana, a de 1980, ponto de partida para a abertura política de inúmeros países do continente.

O demarcar de uma data, de um novo momento, é tão importante para Fuguet que temos o dia exato em que a trama do seu romance começa a se desenrolar: 3 de setembro de 1980. Mais exatamente numa quarta-feira. O personagem principal, o adolescente Matias Vicuña está estirado na praia de Ipanema com enormes óculos Ray-Ban, conjecturando sobre seu tédio. Filho de uma família de classe média alta chilena, ele está há 11 dias no Brasil, passando férias com sua turma de colégio, onde consumiu drogas diariamente. Jovem e sem experiência, sente-se deslocado por ter de voltar do que ele chama de uma "grande viagem" e retornar a um Chile, nas suas palavras, completamente sem graça, com pessoas insossas, sem "a alegria contagiosa dos brasileiros". Assim como em *O Apanhador no Campo de Centeio*, o livro começa com

uma narração em primeira pessoa, como se o narrador escrevesse uma carta aberta ao leitor para perfilar seu tédio:

"Estou na areia, deitado, acabado, grudento por causa da umidade, sem forças nem sequer para me jogar no mar e flutuar um tempo até desaparecer. Estou entediado, chateado: até pensar me esgota. Faz uma hora, minha única distração tem sido sentir como os raios de sol perfuram minhas pálpebras, agulhas de vodu que alguma ex me introduz do Haiti ou da Jamaica, só de sacanagem" (FUGUET 1996: 7).

O recurso de passar em desfile as sensações íntimas do personagem, para assim conceber sentido à narrativa, nos permite caracterizar *Baixo-astral* como uma obra de autoficção, característica da escrita pós-moderna. "Ficção porque toda lembrança é ficcionalizante; auto porque, para Kosinski, tal maneira de escrever é 'um gênero literário, cuja generosidade é suficiente para deixar que o autor adote a natureza de seu protagonista - e não o contrário'" (HUTCHEON 1991: 28).

*Baixo-astral* constrói-se como uma coleção de reflexões de um burguês num país pobre, que tem como diversão festas em que o álcool, as substâncias alucinógenas, a música pop que escuta nas rádios (Queen, David Bowie e música punk) e o folhear a revista *Rolling Stone* são senhas de acesso social. Nada de muito importante acontece na vida de Matias enquanto ele muda as estações de FM, apaixona-se pela garota errada, até o dia em que lê *O Apanhador no Campo de Centeio* e sente que, enfim, encontrou um "igual", um alguém completamente distinto do universo que o rodeia, e por isso capaz de entender sua inadequação.

*Baixo-astral* nos faz refletir sobre vidas atravessadas pela literatura, sobre livros que devoram seus leitores, sobre pessoas que encontram a si mesmas apenas na ficção. "Ontem à noite eu conheci Holden Caulfield. Foi uma coisa de pele, completamente avassaladora. Eu não conseguia acreditar. Já não estava mais tão sozinho, me sentia menos mal. Tinha encontrado um amigo. Meu melhor amigo. Tinha encontrado um cara igual a mim" (FUGUET 1996: 209). E continua:

"Foi por acaso. Como nos filmes. Justamente quando a gente acha que não tem mais jeito, que está tudo perdido, que nunca, nem por acaso, vai sair do buraco ou se livrar dessa sensação horrorosa de estagnação que só faz a gente se chatear, achar que tá tudo na mesma, essa história de não sentir nenhuma satisfação com nada nem ninguém, acontece que consegue nos sacudir" (HUTCHEON 1991: 209).

Assim como *O Apanhador no Campo de Centeio* camufla a angústia do pós-guerra norte-americano no vazio existencial da voz de um personagem socialmente inadequado, um *outsider*; *Baixo-astral* é um romance apenas superficialmente focado numa angústia adolescente sem tamanho. Ele guarda nas suas entrelinhas um protagonista oculto: a ditadura do general Augusto Pinochet, que dominou o Chile durante quase duas décadas. Os últimos meses de 1980, onde a trama se desenrola, marcaram a época do plebiscito convocado pela ditadura chilena. Na verdade, um mecanismo de sucessão, estabelecido pela Constituição de 1980, mediante o qual os eleitores, com um simples sim ou não prorrogavam ou rechaçavam o mandato do ditador.

Aquela virada entre as décadas de 1970/1980 trouxe um conjunto de renovações para a América Latina: durante os anos 1980 caíram inúmeras ditaduras do continente, inclusive no próprio Chile, só que tardiamente, quase no limiar da década, em 1989. "Isso de *get ready for the eighties, ready for the time of your life*, me deixa obcecado, talvez porque não acredito ou porque, no fundo, esta década que vem aí me cheira bem. Além disso, tem aquilo que o Lerner me disse, que às vezes acerta sem querer: Os oitenta são nossos, companheiro. Fiquei remoendo isso." (FUGUET 1996: 33).

As décadas de 1960-1980 trouxeram junto uma demonstração da flexibilidade no manejo dos regimes políticos por parte dos grupos dominantes nos países da América Latina: Durante um período de duas décadas muitos dos países da região transformaram-se de regimes constitucionais em ditaduras para depois retornarem à institucionalidade democrática. A chegada da década de 1980 apontou ainda o fim do estado populista do continente. Esse foi o:

"término de um período bem mais amplo e distinto, que se pode situar com clareza, ao menos nas sociedades de maior desenvolvimento relativo na América Latina (Argentina, Brasil, Chile, México, Uruguai): o período demarcado por um processo de 'modernização' econômica, social, política e cultura que, com distintas modalidades, tinham em comum a 'promessa' de promover uma maior 'integração' das classes subalternas" (CAMPIONE 2003: 51).

Especialmente no Chile, o final da década de 1970 marcou a abertura da economia chilena e o processo de entrada de produtos próprios da cultura de massa internacional do país.

"O curioso é que muitos dos bens que se tornaram disponíveis nessa época, como aparelhos de TV, fogões, refrigeradores, jeans, tênis, scotch, eram símbolos de status, o que levou a um interessante fenômeno sociológico: mesmo antes de qualquer grande modificação na renda per capita real, importantes segmentos da população sentiram que tinham conquistado status. Nesse caso, a mudança social não foi resultado do crescimento econômico em si, mas da globalização do comércio e da nova disponibilidade desses bens altamente simbólicos." (BERGER e HUNTINGTON 2002: 171).

Diante de um cenário como esse, é possível percebermos que, ao promover um inventário da história pessoal de um pequeno-burguês no Chile no começo dos anos 1980, Fuguet não consegue deixar de refletir na própria história de submissão do seu continente aos ditadores, como vêm fazendo os escritores hispano-americanos desde o século XIX. Mas o autor chileno lança mão da história de forma diferenciada, porque seus mecanismos de apreensão da realidade são outros e assim precisam ser identificados. É a narrativa sobre uma mesma terra, uma mesma história, só que a partir do ponto de vista de outra geração, como o prefácio da antologia *McOndo* iria pregar alguns anos mais tarde.

Segundo Linda Hutcheon (1991), seria leviana a crítica feita aos artistas pós-modernos de que eles teriam relegado a história à "lixeira de uma episteme absoleta", afirmando que ela não existe a não ser como texto.

"Não se fez com que história ficasse absoleta; no entanto, ela está sendo repensada - como uma criação humana. E, ao afirmar que a história não existe a não ser como texto , o pós-modernismo não nega, estúpida e 'eu-foricamente', que o passado existiu, mas apenas afirma que agora, para nós, seu acesso está totalmente condicionado pela textualidade" (HUTCHEON 1991: 34).

A ditadura de Pinochet atravessa a narração de *Baixo-astral* a partir da negação que o personagem faz o tempo inteiro do seu governo, tratado por Matías como sinônimo de atraso e do fardo de se dizer chileno. O autor em nenhum momento discorre sobre os detalhes do plebiscito de 1980 ou detalha os pormenores desse sistema ditatorial. A política é tratada no livro por um processo de subtração ou mesmo com uma cuidadosa e pensada revelia.

“Todo texto literário é lacunário, e nesses vazios se lê a significação ausente. Nela se potenciam os signos fundamentais da cultura e suas contradições. A máscara, que atua como ficção, desvela o objeto e seu vazio, convencionalmente aceito como tal. O significado passa a ser precisamente a ausência de significado que é buscado no outro” (JOSEF 2006 245)

Enquanto nos romances de ditadura clássicos, o regime e o ditador eram encarados de frente, como uma praga que impossibilitava a utopia da demolição completa de desigualdades sociais; em Fuguet ser chileno perante o período de Pinochet implica estar atado à margem do mundo, sem qualquer possibilidade dialética. Durante sua temporada no Rio de Janeiro, Matías Vicuña deixa claro o incômodo que sua nacionalidade lhe confere:

"A Cássia contou pra eles que eu era chileno e os caras deram um pulo, se animando; e o Pinochet e a ditadura, e companheiro-irmão, eu conheci uns chilenos de Conce, exilados, e depois um ou dois poemas de Neruda, que o Figueiredo, ou esses milicos filhos da puta que foderam todo o continente...Eu calado, bancando um cara de alto astral, claro, de acordo, tudo bem, legal" (FUGUET 2001: 9).

O regime de Pinochet persegue o personagem como um espectro onipresente. Até mesmo quando Matias liga o rádio, buscando em vão alguma música que o salve do tédio, que o resgate da sua própria condição de chileno.

"há um jingle horrível que convida a votar SIM. Mas não, já chega... Você votaria NÃO, sabe disso: mas te faltam quatro meses...quatro meses para a maioridade. Ou quase. Dá na mesma, dá totalmente na mesma. Troca de rádio. Na Carolina, Neil Diamond canta *September Morn*. Você deixa aí. Não tem vontade de se opor, só de continuar. Mas o caminho acaba. escuta FM, razão para que ele logo mude de estação" (IDEM: 117)

A ditadura aparece ainda por trás do desejo dos personagens de mudarem para outro país: "Como a Cássia, que viajou o mundo inteiro, me disse, mudar de país é melhorar as opções da gente. Lugar novo, coisas novas, algo assim desse tipo. Depende de cada um se deseja pegá-las ou não. Ao contrário do Chile, que é uma bomba" (FUGUET 2001: 22).

O "sim" que levou Pinochet a manter seu poder na década de 1980 é confirmado no momento em que Matias vive um processo de amadurecimento, semelhante ao que Holden Caulfield vivencia no final do *Apanhador no campo de centeio*. É o mundo mudando externa e internamente, sem que nem o personagem tome total consciência disso, em poucas semanas, no intervalo de um verão.

O SIM ganhou com 67,6 por cento, e olha que na nossa família ninguém teve forças nem ânimo de ir votar. A Alameda, é claro, ficou repleta de gente que saiu para comemorar em frente ao edifício Diego Portales. Gente demais, montes de famílias com crianças e avós saíram para as ruas para celebrar o futuro, para brindar pela segurança, pela promessa de que nada de mau aconteceria. Tomara que seja verdade. É sério. Gostaria de acreditar que, agora que a coisa acalmou, o que nos espera é a calma (FUGUET 2001: 299)

Se os mais famosos romances de ditadura da década de 1970 deram continuidade às inovações de linguagem e de estilo dos grandes autores modernos do século XX, Fuguet descarta inovações e promove em *Baixo-astral* uma prosa de caráter confessional, direta, sem barroquismos, sem milagres em que os próprios personagens, mesmo perdidos diante da situação política, precisam ir em frente “é como se eu estivesse vontade de chegar. De ir adiante. De deixar para trás o baixo-astral, a dúvida, e enfrentar o que me espera lá embaixo” (FUGUET 1991 301). Qualquer inovação do texto, qualquer maior liberdade poderia soar realismo maravilhoso, sinônimo de atraso, sinônimo do que era a América Hispânica. “No nível formal, a superficialidade pós-moderna se opõe à profundidade modernista, e o tom irônico e paródico do pós-modernismo contrasta com a seriedade do modernismo” (HUTCHEON 1991: 75).

O projeto de pensar uma obra paródica e repleta de referências à cultura de massa norte-americana como representante do gênero romance de ditadura, ressalta como a literatura hispano-americana ainda busca exercitar maneiras de reescrever (e assim procurar entender, mesmo que às avessas, mesmo num exercício deliberado de subtração) o que significaram quase dois séculos de regimes autoritários. É a partir do exercício de lidar com seu passado que os autores hispano-americanos procuram encontrar respostas aos graves problemas da América Hispânica e da sua identidade em constante processo de transição. Seja em obras que lidem com a história de uma nação ou em dramas pessoais, subjetivos.

Ao relatar o trauma da ditadura de Pinochet de forma subcutânea, *Baixo-astral* parece querer dizer que seu personagem (ou mesmo seu país) tende a demonstrar

pouco, mas sente mais do que consegue suportar. O romance não retira sua força do choque entre duas culturas, como o prefácio-manifesto de *McOndo* procuraria fazer cinco anos depois; mas da difícil compreensão de uma com a outra. “Algo me diz que é este o caminho que quero percorrer daqui pra frente. Global, local e acústico” (FUGUET 2003: 108).

## **Conclusão**

Atualmente, Alberto Fuguet responde pelo site [albertofuguet.blogspot.com](http://albertofuguet.blogspot.com), escrito ora em inglês, ora em espanhol. No entanto, seu primeiro registro lingüístico falou mais alto na hora dele escrever seu perfil de usuário, nada mais que uma lista das suas múltiplas ocupações - *cinéfilo, cinépata, lector, escritor, cronista, ex-periodista, blogger*. No endereço eletrônico, ele compartilha seus gostos musicais, literários e publica textos seus ou sobre seu trabalho, que costumam sair na imprensa internacional. Mas se tem um assunto que o escritor chileno não gosta de tocar é, justamente, o manifesto da antologia *McOndo*, que tanto projetou seu nome para o bem e (em sua opinião, pelo visto) para o mal. A última vez em que citou *McOndo* foi para falar do lançamento da edição comemorativa pelos 40 anos de *Cem anos de solidão*, realizada pela Real Academia Espanhola junto com a editora Alfaguara. O *post*, que vinha acompanhado da capa da nova edição do clássico de Gabriel García Márquez, trazia junto apenas a frase: “o último prego no caixão do McOndo acaba de ser colocado”.

Durante o processo de elaboração dessa dissertação, uma rápida troca de e-mails com Alberto Fuguet foi realizada. O contato inicial foi para que ele ajudasse a encontrar a antologia *McOndo*, esgotada no mundo inteiro. Sua resposta foi curta e direta: “o livro está esgotado e virou relíquia em sebos e espero que continue assim”. No entanto, enviou seu famigerado manifesto. Alguns meses depois, a “relíquia” foi encontrada, mesmo sem sua ajuda, na seção de usados da Amazon. Era a edição espanhola, lançada pela editora Mondadori. Como ilustração da sua capa, um detalhe de Eva segurando uma maçã bem distante daquela bíblica, mas sim a fruta como ela viria a ser (re)conhecida a partir da década de 1990 - mordida, simbolizando os empreendimentos da Apple. A melancolia mcondista, neste novo século, parecia não ter limites.

Em agosto de 2006, o escritor mexicano David Toscana foi um dos convidados da Festa Literária Internacional de Parati (Flip). Toscana havia sido o representante do México da antologia *McOndo* e estava no Brasil para lançar o seu (então) mais recente romance, *Santa Maria do circo*. Uma ótima oportunidade para que ele lembrasse daquele 1996, em que a cidade Macondo de Gabriel García Márquez se “aproximou” de uma cadeia de

lanches fast-food. A tentativa de extrair lembranças de Toscana não foi frutífera. Ele não gostava de tocar no assunto e resumiu a antologia de Fuguet/Gómez como uma brincadeira, uma jogada mercadológica que não faria mais tanto sentido. Razão para isso? Para ele, o mercado literário internacional não estava mais de olho nos latinos como em décadas passadas. “Não estamos mais na moda, agora as editoras só querem os orientais”, e encerrou o assunto.

Apesar dos latinos não estarem “mais na moda” e da antologia hoje ser de fato uma relíquia de sebos, a polêmica que ela suscitou e suscita continua a se prolongar. Este ano, a Flip promoveu uma mesa com o tema *De Macondo a McOndo*, reunindo Ignácio Padilha (do clã do Crack) e Rodrigo Fresán (presente na antologia chilena). A idéia do debate era discutir a relevância de *Cem anos de solidão* para as novas gerações. Pelo visto, parece que não é mais possível que se discuta a obra de García Márquez sem uma reflexão da sombra que ele lançou nos autores hispano-americanos, surgidos na década de 1990, seja feita. Da mesma forma que esses *latin-boys* precisaram, um dia, se contrapor ao mestre do “boom” para serem ouvidos/lidos.

Mas por que tanta melancolia, tão poucas palavras na hora dos mcondistas se referirem à antologia? O problema reside no fato das idéias presentes no seu prefácio terem tido uma repercussão tão forte na mídia, que tudo o que seus autores lançaram em seguida trouxe junto à questão “o que é o *McOndo*?”. A antologia virou uma espécie de camisa-de-força, de rótulo, que aprisionou e aprisiona Fuguet e seus contemporâneos. Para seguir em frente, para trilhar outros caminhos, seria necessário apagar a influência do manifesto. Empreitada que eles ainda tentam levar adiante.

Ainda que o tema *McOndo* tenha se tornado tabu para seus “mentores”, essa dissertação procurou mapear a importância da antologia para uma possível quebra na tradição literária hispano-americana, sobretudo nos últimos anos. A cidade fictícia Macondo tornou-se alegoria fortíssima da América Hispânica não só por representar e apontar o sonho utópico do continente. Também por ter criado um molde literário, bastante atrativo para o mercado editorial, que prejudicou a ascensão de nomes que não se enquadravam nele, ou pelo menos que não se sentiam mais representados no seu exótico, no milagre possível que encontramos nas páginas de *Cem anos de solidão*.

A única forma de lidar com essa sombra era, e foi, a partir da ironia, da desconstrução do mito que García Márquez ergueu ao seu redor. Uma contrapartida que só teria sentido se enfrentasse o mitológico com o urbano, com a cultura pop que se alastrou na América Hispânica com bastante força nas últimas décadas, criando novos laços afetivos e de identidade. Assim como Alberto Fuguet e Gómez se questionaram no prefácio da antologia, era preciso saber se uma sensibilidade anti-realismo maravilhoso estaria se espalhando como um vírus.

Dentro dessa perspectiva, percebemos ainda o quanto o projeto *McOndo*, que surgiu se dizendo apolítico, era na verdade fruto imediato das mudanças políticas vividas pelo continente nas décadas finais do século XX, ou seja a ascensão e queda de inúmeras ditaduras. No caso, a chilena foi uma das mais ostensivas e contraditórias: o governo de Pinochet foi responsável pelo desaparecimento de milhares de chilenos, ao mesmo tempo em que promoveu mudanças econômicas que favoreceram, sobretudo, as classes mais altas do país, da qual o próprio Alberto Fuguet fazia parte.

A forma como encontramos de averiguar essa influência, e assim compreendermos melhor as propostas dessa geração “pós-tudo”, foi o romance de estréia de Fuguet, *Baixo-astral*, lançado originalmente em 1991, logo em seguida à queda de Pinochet. Ciente de que seria impossível falar do universo pop da adolescência do seu personagem Matias Vicuña, em pleno início dos anos 1980, sem se ater ao panorama político, o autor decidiu incorporar Pinochet pela sua ausência, por subtração - fazendo assim o caminho oposto da tradição literária hispano-americana de romances de ditadores, que trazem a discussão política para o primeiro plano. Um exercício de subtração semelhante ao que a antologia *McOndo* iria propor alguns anos mais tarde: escrever sobre uma América Hispânica subtraída de Gabriel García Márquez. Subtraída dos seus milagres.

## *Bibliografia*

- AHMAD, Aijaz. **Linhagens do Presente**. Boitempo, São Paulo, 2002.
- AGUALUSA, José Eduardo. **Manual Prático de Levitação**. Gryphus, Rio de Janeiro, 2005.
- AUSTEN, Jane. **Orgulho e preconceito**. Ediouro, Rio de Janeiro, 2007.
- BASTOS, Augusto Roa. **Yo El Supremo**. 1<sup>a</sup> edição. Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, Argentina, 1975
- BRITO, Sara Araújo. **Geração McOndo: Uma nova tendência de narrativa, realidades individuais e privadas como signo da literatura juvem hispano-americana**. Em [http://www.lle.cce.ufsc.br/congresso/trabalhos\\_literatura\\_hispanoamericana/Sara%20Araujo%20Brito.doc](http://www.lle.cce.ufsc.br/congresso/trabalhos_literatura_hispanoamericana/Sara%20Araujo%20Brito.doc). Consulta em 10/07/2007.
- CAMPIONE, André. Hegemonia e Contra-Hegemonia na América Latina. In **Ler Gramsci, Entender a Realidade**. COUTINHO, Carlos Nelson e TEIXEIRA, Andréa de Paula. 1<sup>a</sup> edição. Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2003
- CANCLINI, Nestor García. **Culturas Híbridas**. 2. ed., Edusp, São Paulo, 1998.
- CARPENTIER, Alejo. **A Literatura do Maravilhoso**. São Paulo: Editora Vértice, 1984.
- CHAUI, Marilene. **O intelectual hoje**. In **O silêncio dos intelectuais**. NOVAES, Adauto. Editora Companhia das Letras, São Paulo, São Paulo, 2006.
- BERGER, Peter L. e HUNTINGTON, Samuel P. **Muitas globalizações**. Editora Record, Rio de Janeiro, 2002.
- CORDIVIOLA, Alfredo, SANTOS, Derivaldo dos e CAVALCANTI, Lldney. **Fábulas da iminência – ensaios sobre literatura e utopia**. Programa de Pós-Graduação em letras/UFPE, Recife, 2006.

CORDIVIOLA, Alfredo. **Um mundo singular – imaginação, memória e conflito na literatura hispano-americana do século XVI.** Programa de Pós-Graduação em Letras/UFPE, Recife, 2005.

CASTELLANOS, Jorge e MARTINEZ, Miguel A. *O Ditador Latino-Americano, Personagem Literário. Revista Oitenta*. Editora L&PM, Porto Alegre, 1982

CHIAMPI, Irlemar. **O Realismo Maravilhoso.** São Paulo: Perspectiva, 1980.

COUTINHO, Eduardo F. **Literatura Comparada na América Latina.** Rio de Janeiro: Eduerj, 2003.

FRESÁN, Rodrigo. Entrevista concedida por e-mail em julho de 2007. Recife. Mimeo.

FUENTES, Carlos. **Valiente Mundo Nuevo – Épica, Utopía y Mito em la Novela Hispanoamericana.** Cidade do México: Terra Firme, 1992.

FUGUET, Alberto. **Baixo Astral.** Rio de Janeiro: Record, 2001.

\_\_\_\_\_. Não é a Taco Bell. In: RESENDE, Beatriz (org.). **A Literatura Latino-Americana do Século XXI.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

\_\_\_\_\_. **Os filmes da minha vida.** Rio de Janeiro: Editora Agir, 2006

FUGUET, Alberto e GÓMEZ, Sergio. **McOndo.** Barcelona: Mandadori, 2005.

HALL, Stuart. **Identidades Culturais na Pós-Modernidade,** 1<sup>a</sup> edição, DP&A Editora, São Paulo, 1997

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo.** Imago, Rio de Janeiro, 1991

HOBSBAWN, Eric e RANGER, Terence. **A invenção das tradições.** 4<sup>a</sup> edição, Editora Paz e Terra, São Paulo 2006

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio.** Editora Ática, São Paulo, 1991

JAMESON, FREDRIC APUD AHMAD, AIJAZ, *Linhagens do Presente*, 96, 1<sup>a</sup> edição, Editora Boi Tempo, São Paulo, 2002

JOSEF, Bella. **A máscara e o enigma,** Editora Frâncico Alves, Rio de Janeiro, 2006

\_\_\_\_\_, **História da Literatura Hispano-Americana.** 4<sup>a</sup> edição, Editora UFRJ/Francisco Alves Editora, Rio de Janeiro, 2004

LIMA, Luiz Costa. **O Fingidor e o Censor - No Ancien Régime, no Iluminismo e Hoje.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.

\_\_\_\_\_, **O Redemunho do Horror - As Margens do Ocidente**. São Paulo: Planeta, 2003.

LUKACS, Georg. **A teoria do romance**. Editora 34, São Paulo, 2000

LLOSA, Mario Vargas. **Dicionário Amoroso da América Latina**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.  
\_\_\_\_\_. Cien Años de Soledad. Realidad Total, Novela Total. (prefácio) In: MÁRQUEZ, Gabriel García. **Cien Años de Soledad**. Associação de Academias de La Lengua Española, Alfaguara: 2007.

MARQUEZ, Elígio García. **Histórias de Cem anos de Solidão - Em busca das chaves de Melquíades**, 2<sup>a</sup> edição, Edições Dom Quixote, Lisboa, 2004

MÁRQUEZ, Gabriel García, **A incrível e triste história de Cândida Erendira e sua avó desalmada**, 3<sup>a</sup> edição, Editora Record, Rio de Janeiro, 1973.

\_\_\_\_\_, In **Contando Histórias**, Nadine Gordimer (org.), 1<sup>a</sup> edição, Editora Companhia das Letras, São Paulo, 2007

\_\_\_\_\_, **Cien Años de Soledad**, 17<sup>a</sup> edição, Catedra Letras Hispânicas, Madri, 2006

\_\_\_\_\_, **Cheiro de goiaba**, 5<sup>a</sup> edição, Editora Record, Rio de Janeiro, 1982

\_\_\_\_\_, **La Hojarasca** 36<sup>a</sup> edição, Editora Sudamericana, Buenos Aires, 2002

\_\_\_\_\_, **O Outono do Patriarca**, 16<sup>a</sup> edição, Editora Record, Rio de Janeiro. 2006

\_\_\_\_\_, **Ninguém Escreve ao Coronel**, 10<sup>a</sup> edição, Editora Record, Rio de Janeiro, 2007

MARTIN-BARBERO, Jesus. In **América Latina Hoje – Conceitos e interpretações**, José Maurício Domingues e Maria Maneiro (orgs.), 2006.

POLAR, Antônio Cornejo. **O condor voa – literatura e cultura latino-americanas**. Editora UFMG, Belo Horizonte, 1997

PADILHA, Guilherme. Texto inédito concedido ao autor desta dissertação em julho de 2007. Recife. Mimeo.

PRYSTHON, Ângela. **Absolut Begginers**. Dissertação de Mestrado, UFPE, 1993

\_\_\_\_\_, **Cosmopolitismos Periféricos - Ensaios sobre a modernidade**, 1<sup>a</sup> edição, Editora Bagaço, Recife, 2002

RODRIGUEZ, Selma Calazans, in [www.hispanista.com.br/revista/Selma\\_pos%20moderno.pdf](http://www.hispanista.com.br/revista/Selma_pos%20moderno.pdf),  
10/07/2007

ROLAND, Ana Maria. **Fronteiras da palavra, fronteiras da história.** Editora UNB, Brasília 1997.

ROTH, Franz . In **Magical Realism – Theory. History, Community**, Duke University Press, London, 1997

SIMPKINS, Scott. In **Magical Realism – Theory. History, Community**, Duke University Press, London, 1997

TROUCHE, André Luiz Gonçalves. **Ainda o pós-boom.** Congresso Brasileiro de Hispanistas. São Paulo, 2002 .In: [http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=MSC000000012002000300008&lng=en&nrm=abn](http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC000000012002000300008&lng=en&nrm=abn). Acesso em 09/08/2007.

VITAL, Paloma. **Literatura e ditadura na América Latina: a geração 90.** In: RESENDE, Beatriz (org.). **A Literatura Latino-Americana do Século XXI.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005

VON DER WALDE. In <http://www.ensayistas.org/critica/teoria/castro/walde.htm>, em 19/07/2007

WALTER, Roland. **Literatura Comparada: diversidades, diferenças e fronteiras de identidades culturais.** In **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, nº 7, Porto Alegre, 2005

WOOLF, Virginia. **O leitor comum.** Editora Graphia, São Paulo, 2007.

## *PRESENTACIÓN DEL PAÍS MUNDO*

Esta anécdota es real:

Un joven escritor latinoamericano obtiene una beca para participar en el International Writer's Workshop de la Universidad de Iowa, suerte de hermano mayor cosmopolita del afamado Writer's Workshop de la misma universidad, algo así como la más importante fábrica/taller de nuevos escritores norteamericanos.

El escritor rápidamente se da cuenta que lo latino está hot (como dicen allá) y que tanto el departamento de español como los suplementos literarios yanquis están embalados con el tema. En el cine del pueblo, *Como agua para chocolate* arrasa con la taquilla. Para qué hablar de las estanterías de las librerías, atestadas de «sabrosas» novelas escritas por gente cuyos apellidos son indudablemente hispanos, aunque algunos incluso escriban en inglés. Tal es la locura latina que el editor de una prestigiosa revista literaria se da cuenta que, a cuadras de su oficina, en pleno campus, deambulan tres jóvenes escritores latinoamericanos. El señor se presenta y, sin mas ni mas establece un literary-lunch semanal en la cafetería que mira el río. La idea, dice, es armar un número especial de su prestigiosa revista literaria centrado en el fenómeno latino. Los tres jóvenes (bueno, no tan jóvenes) quedan relativamente extasiados. Se dan cuenta que, sin esfuerzo ni contacto alguno, van a ser publicados en «America» y en inglés. Y sólo por ser latinos, por escribir en español, por haber nacido en Latinoamérica, ese «pueblo al sur de los Estados Unidos», como sentenció el grupo rock Los Prisioneros.

Las cosas agarran prisa y el programa de escritores contacta a gente del departamento de lenguas y arman un taller de traducción. Antes que termine el semestre, los cuentos y trozos de novelas de los tres latinos son entregados al ávido editor. Los otros partícipes extranjeros, algunos bastante más establecidos y añosos que los codiciados latín-boys, observan atónitos y asumen que quizás el lugar es el adecuado pero el momento definitivamente no. Adiós a los asiáticos y los centroeuropeos. Wellcome all híspanics. Pues bien, el editor lee los textos hispanos y rechaza dos. Los que desecha poseen el estigma de «carecer de realismo mágico». Los dos marginados creen escuchar mal y juran

entender que sus escritos son poco verosímiles, que no se estructuran. Pero no, el rechazo va por faltar al sagrado código del realismo mágico. El editor despacha la polémica arguyendo que esos textos «bien pudieron ser escritos en cualquier país del Primer Mundo».

Esta anécdota es, como dijimos, real, aunque los nombres y las nacionalidades fueron omitidas para proteger a los inocentes. Creemos, además, que ilustra el conmovedor grado de ingenuidad de ambas partes interesadas.

Para dejar un registro histórico: ese día, en medio de la planicie del medioeste, surgió McOndo. Su inspiración más cercana es otro libro: *Cuentos con Walkman* (Santiago de Chile, Planeta, 1993), una antología de nuevos escritores chilenos (todos menores de 25 años) que irrumpió ante los lectores con la fuerza de un recital punk. Ese libro, que ya lleva más de diez mil ejemplares vendidos sólo en el territorio chileno, fue compilado por nosotros dos a partir de los trabajos de los jóvenes que asistían a los talleres literarios que ofrecía la «Zona de Contacto», un suplemento literario-juvenil que aparece todos los viernes en el diario *El Mercurio* de Santiago. Como dice la franja que anuncia la cuarta edición, la moral walkinian es «una nueva generación literaria que es post-todo: post-modernismo, post-yuppie, post-comunismo, post-babyboom, post-capas de ozono. Aquí no hay realismo mágico, hay realismo virtual».

David Toscana, representante de México en Iowa, leyó el libro y tuvo la idea de armar un *Cuentos con Walkman* internacional. Aceptamos el desafío y decidimos, a diferencia del primero, incluirnos en el libro. Quizás no hay excusas pero aquí estamos. Ya que íbamos a estar detrás, por qué no adentro también.

Aunque por momentos sentimos que no íbamos a ninguna parte, al final llegamos a la meta. Como todo libro que vale, McOndo es incompleto, parcial y arbitrario. No representa sino a sus participantes y ni siquiera. Es nuestra idea, nuestro volón. Sabemos que muchos leerán este libro como una tratado generacional o como un manifiesto. No alcanza para tanto.

Seremos pretenciosos, pero no tenemos esas pretensiones.

Como en todo acto creativo, lo más entretenido (y agotador) fue coordinar y encontrar a los autores que cabían dentro del canon preestablecido. El primer desafío de muchos fue conseguir una editorial que confiara en nosotros, nos considerara infraestructura y redes de comunicación y, por sobre todo, nos asegurara una distribución por toda Hispanoamérica

para así tratar de borrar las fronteras, que hicieron de esta antología no sólo una recopilación sino un viaje de descubrimiento y conquista. No fue fácil, puesto que tuvimos que atravesar una maraña de burocracia y mala fe, además de erradas ideologías de distribución, increíbles aranceles y simple desidia. En todas las capitales latinoamericanas uno puede encontrar los best-sellers del momento o autores traducidos en España, pero ni hablar de autores iberoamericanos. Simplemente no llegan. No hay interés. PLe cién ahora algunas editoriales se están dando cuenta de que eso de escribir en un mismo idioma aumenta el mercado y no lo reduce. Si uno es un escritor latinoamericano y desea estar tanto en las librerías de Quito, La Paz y San Juan hay que publicar (y Ojalá vivir) en Barcelona. Cruzar la frontera implica atravesar el Atlántico.

Como en toda antología que se precie de tal, la elección de quienes participan en este libro es dudosa, antojadiza y teñida del favoritismo que se le tiene a los amigos. En McOndo hay mucho de esto; no podía ser de otra manera.

A pesar de las maravillas de la comunicación, el país desde donde surge esta antología sigue estando entre el cerro y el mar. La comunicación con el exterior, por lo tanto, fue difícil, atrasada, escasa, y surgió a un ritmo más lento del que esperábamos. Los contactos existían, pero más a nivel de amistad en países como Argentina, España y México. El resto del continente era territorio desconocido, virgen. No conocíamos a nadie. Llegamos a pensar que América Latina era un invento de los departamentos de español de las universidades norteamericanas. Salimos a conquistar McOndo y sólo descubrimos Macondo. Estábamos en serios problemas. Los árboles de la selva no nos dejaban ver la punta de los rascacielos.

No conocíamos siquiera un nombre en muchos de los países convocados. Nos topamos con panoramas como que los libros de ciertas estrellas literarias no estaban disponibles en el país fronterizo. Los suplementos literarios de cada una de las capitales no tenían ni idea de quiénes eran sus autores locales. Podíamos escribir en el mismo idioma, tener la misma edad y las antenas conectadas, pero aun así no teníamos idea quiénes éramos.

Cuando decidimos lanzar nuestras señales de humo recurrimos a todo lo imaginable: amigos, enemigos, correspondentes extranjeros, editores, periodistas, canticos, rockeros en gira, auxiliares de vuelo, mochileros que salían de vacaciones. Recurrimos al fax, al DHL, a la Internet. Apostamos por el correo tradicional (estampillas con la cara de próceres

muertos) y el correo electrónico (bits, no átomos) y abusamos del teléfono (usamos discado directo, cambiamos varias veces de carrier dependiendo de las ofertas del mes y nos aprendimos todos los códigos de los países).

Poco a poco, comenzó a aparecer eso que sabíamos que existía, aunque estaba oculto en auto-publicaciones de segunda o ediciones de pocos ejemplares. De alguna manera comprobamos que el fenómeno editorial joven en Latinoamérica es irregular, a veces mezquino y en la mayoría de los casos, sufrido. La mayoría de los textos que recibimos eran ediciones feas, publicadas con esfuerzo y con poca resonancia entre sus pares. El criterio de selección entonces se centró en autores con al menos una publicación existente y algo de reconocimiento local. Esta opción algo severa descalificó a ciertos autores y países de un brochazo. Exigimos, además, cuentos inéditos o, al menos, inéditos en forma de libro. Podían versar sobre cualquier cosa. Tal como se puede inferir, todo rastro de realismo mágico fue castigado con el rechazo, algo así como una venganza de lo ocurrido en Iowa.

El gran tema de la identidad latinoamericana (*¿quiénes somos?*) pareció dejar paso al tema de la identidad personal (*¿quién soy?*). Los cuentos de McOndo se centran en realidades individuales y privadas. Suponemos que ésta es una de las herencias de la fiebre privatizadora mundial. Nos arriesgamos a señalar esto último como un signo de la literatura joven hispanoamericana, y una entrada para la lectura de este libro. Pareciera, al releer estos cuentos, que estos escritores se preocupan menos de su contingencia pública y estuvieran retirados desde hace tiempo a sus cuarteles personales. No son frescos sociales ni sagas colectivas. Si hace unos años la disyuntiva del escritoroven estaba entre tomar el lápiz o la carabina, ahora parece que lo más angustiante para escribir es elegir entre Windows 95 o Macintosh.

La decisión final tuvo que ver con los gustos de los editores y la editorial, además de las presiones de ciertos agentes literarios, la cambiante geopolítica (nos tocó guerras y relaciones diplomáticas tensas), el azar de los contactos y eso que se llama suerte. Hay autores vagando por el continente y la península que tuvimos que rechazar porque ya teníamos muchos representantes de ese país (Argentina, México, España) o porque la demanda excedió la oferta. Otros autores representativos están ausentes porque no pudieron llegar a tiempo, estaban bloqueados o no tenían nada que ofrecer. Existen, por cierto,

muchos países que faltan y deberían estar presentes. Hicimos lo posible. Reconocemos nuestra incapacidad. A lo mejor sí debimos viajar por cada uno de los países pero no tuvimos ni el presupuesto ni el tiempo. Quizás confiamos demasiado en las embajadas y en los agregados culturales que, dicho sea de paso, fueron incapaces de ayudarnos. Una embajada dijo que sólo había poetas en su país (lo que resultó ser falso) y en otra nos aseguraron que el autor más joven de su territorio era un chico de 48 años que, para más remate, era inédito.

No nos cabe duda que cuando este libro se edite, vamos a encontrarnos con la ingrata sorpresa de que un autor McOndíano está dando mucho que hablar y ni siquiera sabíamos que existía. Son los riesgos que uno corre. Casi todos los autores aquí incluidos son absolutos desconocidos fuera de su país. Y muchos son apenas conocidos en su propia casa. Así y todo, pensamos que la muestra es grande, variada y comulga absolutamente con nuestro criterio de selección.

Sabemos que hay carencias y errores, pero también hay aciertos y sorpresas. Estamos conscientes de la ausencia femenina en el libro. ¿Por qué? Quizás esto se debe al desconocimiento de los editores y a los pocos libros de escritoras hispanoamericanas que recibimos. De todas maneras, dejamos constancia que en ningún momento pensamos en la ley de las compensaciones sólo para no quedar mal con nadie.

Optamos por establecer una fecha de nacimiento para nuestros autores que nos sirviera de colador y acotara una experiencia en común. Nos decidimos por una fecha que fuera desde 1959 (que coincide con la siempre recurrida revolución cubana) a 1962 (que en Chile y en otros países, es el año en que llega la televisión). La mayoría, sin embargo, nacieron algún tiempo después.

Otra cosa en que nos fijamos: todos los escritores recolectados han publicado antes de los treinta con un relativo éxito. Han creado polémicas, revueltas y exageraciones críticas con lo que escriben.

Sobre el título de este volumen de cuentos no valen dobles interpretaciones. Puede ser considerado una ironía irreverente al arcángel San Gabriel, como también un merecido tributo. Más bien, la idea del título tiene algo de llamado de atención a la mirada que se tiene de lo latinoamericano. No desconocemos lo exótico y varlopinto de la cultura y costumbres de nuestros países, pero no es posible aceptar los esencialismos reduccionistas,

y creer que aquí todo el mundo anda con sombrero y vive en árboles. Lo anterior vale para lo que se escribe hoy en el gran país McOndo, con temas y estilos variados, y mucho más cercano al concepto de aldea global o mega red.

El nombre (¿inarca-registrada?) McOndo es, claro, un chiste, una sátira, una talla. Nuestro McOndo es tan latinoamericano y mágico (exótico) como el Macondo real (que, a todo esto, no es real sino virtual). Nuestro país McOndo es más grande, sobre poblado y Heno de contaminación, con autopistas, metro, Tv-cable y barriadas. En McOndo hay McDonald's, computadores Mac y condominios, amén de hoteles cinco estrellas construidos con dinero lavado y malls gigantescos.

En nuestro McOndo, tal como en Macondo, todo puede pasar, claro que en el nuestro cuando la gente vuela es porque anda en avión o están muy drogados. Latinoamérica, y de alguna manera Hispanoamérica (España y todo el USA latino) nos parece tan realista mágico (surrealista, loco, contradictorio, alucinante) como el país imaginario donde la gente se eleva o predice el futuro y los hombres viven eternamente. Acá los dictadores mueren y los desaparecidos no retornan. El clima cambia, los ríos se salen, la tierra tiembla y don Francisco coloniza nuestros inconscientes.

Existe un sector de la academia y de la intelligentsia ambulante que quieren venderle al mundo no sólo un paraíso ecológico (¿el smog de Santiago?) sino una tierra de paz (¿Bogotá? ¿Lima?). Los más ortodoxos creen que lo latinoamericano es lo indígena, lo folklórico, lo izquierdista. Nuestros creadores culturales sería gente que usa poncho yojotas. Mercedes Sosa sería latinoamericana, pero Pimpinela, no. ¿Y lo bastardo, lo híbrido? Para nosotros, el Chapulín Colorado, Ricky Martin, Selena, Julio Iglesias y las telenovelas (o culebrones) son tan latinoamericanos como el candombe o el vallenato. Hispanoamérica está lleno de material exótico para seguir bailando al son de «El cóndor pasa» o «Ellas bailan solas» de Sting. Temerle a la cultura bastarda es negar nuestro propio mestizaje. Latinoamérica es el teatro Colón de Buenos Aires y Machu Pichu, «Siempre en Domingo» y Magneto, Soda Stereo y Verónica Castro, Lucho Gatica, Gardel y Cantinflas, el Festival de Vifia y el Festival de Cine de La Habana, es Puig y Cortázar,

Onetti y Corín Tellado, la revista Vuelta y los tabloides sensacionalistas. Latinoamérica es, irremediablemente, MTV latina, aquel alucinante consenso, ese flujo que coloniza nuestra conciencia a través del cable, y que se está convirtiendo en el mejor

ejemplo del sueño bolívariano cumplido, más concreto y eficaz a la hora de hablar de unión que cientos de tratados o foros internacionales. De paso, digamos que McOndo es MTV latina, pero en papel y letras de molde. Y seguimos: Latinoamérica es Televisa, es Miami, son las repúblicas bananeras y Borges y el Comandante Marcos y la CNN en español y el Nafta y Mercosur y la deuda externa y, por supuesto, Vargas Llosa.

Vender un continente rural cuando, la verdad de las cosas, es urbano (más allá que sus sobre pobladas ciudades son un caos y no funcionan) nos parece aberrante, cómodo e inmoral.

El trasfondo tras la ilusión del realismo mágico para la exportación (que tiene mucho de cálculo) lo aclara el poeta chileno Oscar Hal---in en una introducción a una antología de cuentos ad-hoc:

Cuando en 1492 Cristóbal Colón desembarcó en tierras de América fue recibido con gran alborozo y veneración por los isleños, que creyeron ver en él a un enviado celestial.

Kealizados los ritos de posesión en nombre de Dios y de la corona española, procedió a congraciarse con los indígenas, repartiéndoles vidrios de colores para su solaz y deslumbramiento. Casi quinientos años después, los descendientes de esos remotos americanos decidieron retribuir la gentileza del Almirante y entregaron al público internacional otros vidrios de colores para su solaz y deslumbramiento: el realismo mágico. Es decir, ese tipo de relato que transforma los prodigios y maravillas en fenómenos cotidianos y que pone a la misma altura la levitación y el cepillado de dientes, los viajes de ultratumba y las excursiones al campo.

Lo que nosotros queremos ofrecerle al público internacional son cuentos distintos, más aterrizados si se quiere, de un grupo de nuevos escritores hispanoamericanos que escriben en español, pero que no se sienten representantes de alguna ideología y ni siquiera de sus propios países. Aun así, son intrínsecamente hispanoamericanos. Tienen ese prisma, esa forma de situarse en el mundo.

En estos cuentos hay más cepillado de dientes y excursiones al campo (bueno, al departamento o al centro comercial) que levitaciones, pero pensamos que se viaja igual.

Los autores incluidos en McOndo son, como ya lo hemos reiterado (y lamentado) levemente conocidos en sus respectivos países. Esto tiene su lado positivo puesto que no tienen una reputación internacional que proteger. No sienten, como escribió el crítico David

Gallagher en el suplemento literario del TLS de Londres, Ja necesidad de sumergirse en las aguas de lo políticamente-correcto. Puesto que no tienen la ventaja de vivir afuera, difícilmente sabrían qué elementos usar para escribir una novela políticamente correcta».

Es cierto que no todos los autores antologados viven dentro de sus países (aunque muchos tienen la intención de regresar y pronto); aun así, estos escritores han producido textos que fueron escritos desde el interior para lectores internos. Como bien acota Gallagher, refiriéndose específicamente al caso de Chile, «no le están escribiendo a una galería internacional, por lo tanto, no tienen que mantener el status-quo del estereotipo de cómo debe o no debe ser el retrato (de Hispanoamérica) para la exportación».

España, en tanto, está presente porque nos sentimos muy cercanos a ciertos escritores, películas y a una estética que sale de la península que ahora es europea, pero que ya no es la madre patria. Los textos españoles no poseen ni toros ni sevillanas ni guerra civil, lo que es una bendición. Los nuevos autores españoles no sólo son parte de la hermandad cósmica sino son primos muy cercanos, que a lo mejor pueden hablar raro (de hecho, todos hablan raro y usan palabras y jergas particulares) pero están en la misma sintonía. La pregunta que inició la búsqueda de este libro fue si estábamos en presencia de algo nuevo, de una nueva literatura o de una nueva perspectiva para ver la literatura. Pregunta que parece ser el afán de toda nueva horneada de escritores. Las respuestas después de tener el libro terminado fueron sólo dudas. Como es típico, lo más interesante, novedoso y original no está en la primera línea del mercado y aún menos entre el oficialismo literario.

El verdadero afán de McOndo fue armar un red, ver si teníamos pares y comprobar que no estábamos tan solos en esto. Lo otro era tratar de ayudar a promocionar y dar a conocer a voces perdidas no por antiguas o pasadas de moda, sino justamente por no responder a los cánones establecidos y legitimados.

Comprobamos que cada escritor ha elegido el camino que más le acomodaba, con los temas que consideraba más adecuados. ¿Trabajo inútil entonces? Creemos que no: debajo de la heterogeneidad algo parece unir a todos estos escritores, y a toda una generación de adultos recientes. El mundo se empequeñeció y compartimos una cultura bastarda similar, que nos ha hermanado irremediablemente sin buscarlo. Hemos crecido pegados a los mismos programas de la televisión, admirado las mismas películas y leído todo lo que se merece leer, en una sincronía digna de considerarse mágica. Todo esto trae, evidentemente,

una similar postura ante la literatura y el compartir campos de referencias unificadores. Esta realidad no es gratuita. Capaz que sea hasta mágica.

Alberto Fuguet y Sergio Gómez  
Santiago de Chile, marzo de 1996