

artística. Mas há diferenças que são as de concentração. Retomo esse sentido na opinião de um romancista, Faulkner, que em suas palavras aos cadetes de West Point, insistiu em que o traço central do esforço do escritor consiste na maior concentração de uma experiência vivida, até poder escrevê-la na cabeça de um alfinete.

Todo escritor digno de tal nome deseja condensar a soma de toda a sua experiência, de tudo o que há de apaixonante e belo no fato de estar vivo, em algo que permaneça depois dele. Se é um poeta de primeira classe, tentará fazê-lo em quatro versos. Se não é de primeira classe, tentará fazê-lo em dez páginas e terão um autor de contos. Se é incapaz de escrever contos, se condenará às fatídicas oitenta mil palavras e se transformará em um romancista da terceira zona.

Concentrar uma experiência vale por expressar de uma forma precisa, única, fatalista, um conteúdo de vida, vale por concentrar a vida na arte para que permaneça como uma "revelação" dentro do complexo mundo de aparências. Se uma harmonia do mundo humano pudesse ser concebida, se fosse possível pensar em um conjunto de lançadeiras que tecem, obedientes, coerentemente a história, ou se houvesse uma música das esferas, seria preciso entender esse *dom* como uma partilha de funções necessárias, porque sem ele o mundo não sobrevive completo, ou seja, sem ele não é possível entendê-lo, não no plano do discurso analítico, mas no concreto e, ao mesmo tempo, geral, onde se situa a vida dos seres humanos.

A selva do romance hispano-americano conta com alguns poucos seres nos quais esse *dom* ocorre integral e misteriosamente, e mediante os quais a América hispânica adquire independência e razão.

## MEIO SÉCULO DE NARRATIVA LATINO-AMERICANA (1922-1972)\*

### ENSAIO DE INTERPRETAÇÃO

As cifras redondas nos espreitam, transmitindo-nos sua magia: são cinquenta anos de renovação literária na América Latina, meio século já bem passado. Restauram essa nostalgia de um tempo cíclico que Mircea Eliade detecta como força subterrânea que luta para vencer a linearidade absoluta da história em que existimos. Essas datas-chave convocam ao reexame crítico da história transcorrida, porque esta já não se apresenta como mero período, mas sim como um ciclo de iminente aniquilamento. E é nesse momento que somos deixados fora de suas fronteiras, que vemos se delinear com clareza sua estrutura: começamos a abordá-lo como mais um modelo.

Nesse ciclo, em suas unidades componentes, suas funções, sua dinâmica, não somente interrogamos a literatura, mas junto com ela a sociedade que a instituiu. Nas obras, movimentos literários, correntes estéticas e

\* Este ensaio foi escrito como prólogo de *Latinoamericana: 75 Narratori*, Franco Moggi, publicado em italiano por Vallecchi Editori, 2 vols, em 1973. O original foi objeto de algumas correções em 1975 para uma edição em espanhol não lançada.

linhas ideológicas que se acumulam ao longo de várias seqüências superpostas e se distribuem em variadas áreas artísticas do continente, vemos reconstruir-se as vicissitudes de uma cultura em torno do grande projeto de estruturação autônoma e identificação que flui dos intelectuais da Revolução da Independência.

#### 1. DESCOBRIMENTO DA VANGUARDA

Esses cinquenta anos foram marcados pela ascensão das vanguardas a partir de uma ruptura artística que os escritores promoveram voluntariamente para evidenciar, na literatura, a mutação que registravam na sociedade a que pertenciam. A convicção de que partiram foi o desajuste entre as formas literárias recebidas e a sociedade latino-americana: aquelas incluíam tanto a decadência do simbolismo, que engendrara o “sincerismo” da poesia das duas primeiras décadas do século, como o modelo narrativo realista que acabava de consolidar-se e geraria a moda do romance regional; este apresentou-se a elas como as cidades aluviais que emergiam depois da Primeira Guerra Mundial para um processo de aceleração da ordem universal propiciada pelos impérios do momento (Inglaterra, França, Estados Unidos), cidades que estavam absorvendo o talento dos jovens do interior que ali esperavam encontrar horizontes abertos.

O desacordo entre ambos os planos – artístico e social – impunha a correção dos padrões literários, para que obedecessem ao ditame da nova realidade. Com isso, esta voltava a instaurar-se como mestra da criação: a cidade moderna era agora para os vanguardistas o que fora a natureza para os pré-românticos. Não apenas a cidade mecânica dos futuristas, que mal alvorecia na América Latina, mas principalmente esse instante de mudança representado pela conjunção de setores sociais díspares, pela violenta aproximação entre as tradições e as novas estruturas urbanas, pelo debate que se havia introduzido nos segmentos médios da sociedade cujo poder era reivindicado ou estava em via de se consolidar.

Em 1922 a vanguarda entra oficialmente no continente com a Semana de Arte Moderna de São Paulo, que foi a réplica dos jovens às festas do Centenário da Independência. Ela reunia músicos, pintores e sobretudo poetas, porque, como sempre, a poesia permeia com rapidez e certeza as modificações que deslizam para dentro de uma cultura instituída, e é na sua produção que se deve buscar os sinais de mudança que ainda não se fizeram notórios para a maioria dos olhos. No entanto, essa “semana” não foi a primeira manifestação da vanguarda na América Latina: em 1919, o velho modernista mexicano José Juan Tablada dava a volta por cima aos quarenta e oito anos e publicava em Caracas os “poemas sintéticos” de *Un Día...*, com os quais o *hai ku* ingressava no espanhol, seguidos no ano seguinte de *Li-Po y Otros Poemas* que marcavam a chegada do poema ideográfico originário dos caligramas de Apollinaire. E, mesmo antes, o chileno Vicente Huidobro, que de Paris escrevia junto com Pierre Réverdy em *Nord/Sud*, já publicara *Horizonte Cuadrado* (Paris, 1917) e *Tour Eiffel* (Madri, 1918), depois de ter proposto em seu pequeno livro *El Espejo de Agua* (Buenos Aires, 1916), com o qual se despediu da América, o princípio da arte poética criacionista: “Por que cantais a rosa, oh Poetas/ Fazei-a florescer no poema”.

Ainda no Brasil, em uma única noite fecunda de 1920, Mário de Andrade escreveu furiosamente sua *Paulicéia Desvairada* (1922), que testemunhava o repúdio à ordem estabelecida: “Eu insulto o burguês funesto”.

Contemporaneamente, na costa pacífica da América se verificava uma mutação drástica nas letras hispano-americanas, tanto em verso (*Trilce*, 1922) como em prosa (*Escalas Melografiadas*), o que talvez explicasse a palavra inicial de César Vallejo: “Quem faz tanto barulho e nem deixa/ testar as ilhas que vão ficando, [...]”.

No súbito quinqüênio entre 1917 e 1922, uma constelação de poetas desconhecidos entre si realizava, por sua vez, uma transformação na literatura, que a colocava na mesma hora imperiosa que imperava no centro universal do momento: outra vez Paris. A trinta anos de distância se repetia um processo de atualização histórica que tivera lugar na década de 1880 sob a insígnia de “modernismo” na América Hispânica e de “parnasianismo” e

“simbolismo” no Brasil. Esse tempo não transcorreu em vão, tanto para a consciência progressiva de si que a América Latina vinha elaborando, como para a exacerbação da ruptura postulada no processo cultural europeu, de tal modo que essa nova revolução desenvolveria em terras americanas uma captação mais lúcida de sua idiossincrasia e de sua herança peculiar junto a um aniquilamento mais cortante, se é possível dizer, da tradição poética recebida.

Essa onda, que se estendia pelo continente poético ao mesmo tempo que se começava a adotar o modelo narrativo realista elaborado com pesada e lenta adequação, abrindo, portanto, o chão sob seus pés, não diminui a transcendência inaugural da Semana de Arte Moderna paulista. Aqui, pela primeira vez, assiste-se à eclosão de uma vanguarda orgânica, que reúne múltiplos criadores, restabelece os vínculos entre as diversas artes, fazendo que compartilhassem a mesma aventura pintores, poetas, músicos e ensaístas e, por último, promove uma série de textos teóricos (Menotti del Picchia, Oswald de Andrade, o resgatado Graça Aranha) para dar sustentação à nova obra criadora. Essa capacidade específica das vanguardas, derivada da acepção militar do termo, de propor-se como movimentos ferreamente disciplinados, enquadrados por doutrinas ou manifestos que no plano artístico fazem as vezes de aríetes para derrubar as portas das cidades culturais, desponta no movimento brasileiro com sua estrepitosa parafernália e também com o previsível conflito de personalidades que sempre acompanhou seu funcionamento.

Junto com ela surgem, em pontos estratégicos da América Latina, outras falanges vanguardistas que se agrupam em torno de manifestos, revistas, atos públicos escandalosos, para proclamar a vontade do “novo”. Esta palavra, ingenuamente dignificada, constituiu-se na senha com a qual se reconhecem uns aos outros e se unificam, porque ainda que esconda um conjunto de acepções, níveis díspares, associações caóticas, ela supera essa diversidade com o único dado seguro que no momento se vislumbrava no horizonte artístico: a vontade de ser diferente dos antecessores, a consciência prazerosamente assumida de serem “novos”, de nada dever aos antepassados (embora as dívidas

se acumulassem em Paris) e dispor a seu capricho do repertório de uma realidade que é a de seu tempo e que portanto ninguém pode disputar. “Os novos” é uma designação suficientemente explícita, apesar de claramente vaga: com ela se pode batizar uma revista na Montevideu de 1920 onde Ildefonso Pereda Valdés descobrirá, lendo Apollinaire, que também havia negros na América Latina, ou na Bogotá de 1925, para reunir um grupo de escritores de diferentes procedências e bastante carregados do lastro do “velho”, mas onde os mais jovens, Hernando Téllez e Jorge Zalamea, levarão adiante o processo de atualização, lutando com a demora de uma cultura ancilosada. A palavra “novo” é a que com maior frequência escreve um dos maiores personagens mitológicos da literatura latino-americana, Ramón Vinyes, que a partir de 1917 revela em uma revista provinciana (*Voces*, publicada na cidade colombiana de Barranquilla, que na época era o último lugar do planeta) as audácias de Dormée e Réverdy, o *Traité du Narcisse* de André Gide, a obra de Chersteron, dando mostras dessa fabulosa erudição da modernidade europeia que explica que um de seus netos intelectuais, Gabriel García Márquez, o tenha transformado em um personagem de romance: o “sábio catalão”, o homem “que tinha lido todos os livros” de *Cem Anos de Solidão*.

Das vanguardas que surgem na América nenhuma terá, junto à paulista, a importância daquela que aparece em Buenos Aires em torno de duas revistas consecutivas, *Proa* (1922-1923) e *Martín Fierro* (1924-1927) dirigidas por Evar Méndez e Oliverio Girondo, capazes de atrair os mais velhos, como Macedonio Fernández e Ricardo Güiraldes, mas sobretudo de aglutinar os jovens (González Lanuza, Leopoldo Marechal, Enrique Molinari, Norah Lange, Bernárdez) para uma guerrilha ligeira contra os mestres dos anos noventa liderados pelo difamado e invejado Leopoldo Lugones. Em suas fileiras começa a carreira de quem assumirá seus ziguezagues, contradições e conquistas artísticas mais importantes: Jorge Luis Borges. Ainda podemos acrescentar a vanguarda “estridendista”, que Manuel Maples Arce (1900) dispara no convulso México posterior ao assassinato de Carranza junto com Germán List Arzubide e Arqueles Vega, por ocasião da publicação de seus livros: *Andamios Interiores* (1922) e *Urbe* (1924), e que passados apenas quatro anos

– o tempo como voa agora – já contará com memorialistas: *O Movimento Es-tridentista*, por List Arzubide, em 1926. E também a vanguarda cubana, que como a peruana terá uma linha social iniciada com *Protesta de los Trece* que Rubén Martínez Villena acaudilha, em 1923, levando o chamado Grupo Minorista a uma belicosa participação na vida política, da qual as páginas de *El Heraldito*, *Social* e a *Revista de Avance* serão testemunhas.

Um maldito costume aziago dos racionalistas franceses – o dos manifestos que antecediam a obra literária – será incorporado aos hábitos latino-americanos, de modo que disporemos de uma infinidade de palavras, algumas expletivas, que compartilham normas, decretos, preceitos, numerosas condenações e inumeráveis apostas sobre o futuro. Este, que ao longo do século XIX europeu viria a ser o ponto chave no qual se apoiaria a invenção artística, como uma aposta sobre o que ainda não existe e deve ser discernido aventuradamente para vencer o tempo presente e não mais somente o passado, incorpora-se ao continente latino-americano na década de 1920. Mas de nossa perspectiva atual, esse “futurismo” (que algo deveu aos italianos Marinetti e Pallazzeschi, o primeiro dos quais vinculou-se à América do Sul nessas épocas de irrupção) volta a ser passado e não é representado exclusivamente pelos editoriais, manifestos e polémicas que fazem as delícias do pesquisador literário – a ponto de ver a arte mais nos projetos do que nas realizações – mas principalmente pelas obras que se sucederam, constituindo um ciclo histórico.

Essas obras foram lançadas como foguetes, rápidas como centelhas, ao longo dos anos de 1920. Todas poderiam ter sido iniciadas com os primeiros versos do poema que Huidobro dedica a Pablo Picasso (*Ecuatorial*) em 1918: “Era o tempo em que se abriram minhas pálpebras sem asas/ e comecei a cantar sobre as distâncias desatadas”. Porque a sensação de abertura que todos viveram e a alegria que lhes inspirou essa convicção de iniciadores aumentaram sua capacidade inventiva, a instigação do imaginário, a descoberta da verdadeira realidade. Na eclosão de revistas literárias que cobrem os anos de 1920, somadas às já mencionadas, encontraremos essa busca diligente que em alguns casos se afasta de qualquer demanda intelectual que o meio pudesse propor: em *Contemporáneos*, a revista mexicana que Ber-

nardo Ortiz de Montellano dirigiu de 1928 a 1931 com José Gorostiza, Torres Bodet, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Gilberto Owen; em *Amauta* (1926-1930), a revista peruana dirigida por José Carlos Mariátegui; no movimento que se concretiza na *Revista de Avance* (1927-1930), reunindo Tallet e Guillén, Carpentier e Roa, na *Antropofagia* brasileira de Oswald de Andrade e em *La Cruz del Sur*, publicada pelos irmãos Gillot Muñoz – restauradores do fantasma de Lautréamont – em Montevidéu.

Mas também podemos, na discussão cotidiana dessas revistas e nas polémicas com outras do momento (a *Claridad* peruana e a *Claridad* argentina), reconstruir outro tipo de agrupamento intelectual e outra divisão de forças dentro do amplo espectro do “novo”. Sua virtude inicial renovadora deu lugar a uma revisão precisa de seus variados conteúdos semânticos, permitindo que aquelas tumultuadas coincidências do princípio, quando todos eram um, proporcionassem uma sistematização de valores, tanto artísticos como ideológicos, diante da qual todos fossem pelo menos dois. Os críticos do romance que se limitam ao aparte simplista do velho e do novo sem dar significado a tais termos ficam condenados a traçar uma história absurda, da qual desaparecem enormes painéis narrativos e poéticos ou em que as hierarquias internas do processo intelectual latino-americano são subvertidas em benefício de qualquer modismo. Prevendo-o, H. M. Enzensberger, em seu ensaio sobre *Las Aporías de la Vanguardia*, alertou:

Quem se puser a fazer distinções tão cômodas entre o velho e o novo ou entre o velho e o jovem, coloca-se, pela própria opção de seus critérios, ao lado da trivialidade, dá as costas aos princípios dialéticos elementares.

## 2. AS DUAS VANGUARDAS DA AMÉRICA LATINA

Uma frase ocasional de Gertrude Stein dirigida a Ernest Hemingway fez por sua fama o que não fizeram seus relatos fictícios: *You are a lost generation*. A partir dela foi-se reconstruindo a literatura norte-americana da época, em

torno dessa “geração perdida” (e recuperada para a arte) que se tornaria a companheira de trajetória do *avantgardisme* francês dos anos de 1920.

A história literária contemporânea, contada insistentemente sob o ângulo eurocêntrico ou ianquecêntrico, que o substituiu e complementou, ignora que a América Latina também teve uma “geração perdida” dessa natureza, como provavelmente a tiveram as muitas regiões marginais da Europa e mais estritamente desse “umbigo do mundo” (como definia Paulo Prado, em 1924, a cidade de Paris ou, de modo ainda mais reduzido, a “Plâce Clichy” no prólogo ao *Manifesto Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade) que proporcionou a fórmula precisa da vanguarda, seu paradigma universal, igualmente execrado e adorado nos restantes países, como quem dissesse na totalidade do universo.

Desde a época do “Bateau Lavoisier”<sup>\*</sup> até o período de *Le surréalisme au service de la Révolution*, os latino-americanos não deixaram de povoar as margens do Sena e de se deixar hipnotizar pelas pequenas reuniões escandalosas. Vicente Huidobro desembarca em 1916 na França, decidido a ser poeta francês, enquanto Jorge Luis Borges estuda na Suíça de 1914 a 1919, para incorporar-se depois, até 1921, ao “ultraísmo” espanhol, no qual deixou sua marca. Em 1923 novos “perdidos” se incorporam à Europa: é o caso de César Vallejo, que não abandonará mais o Velho Continente até sua morte em Paris na tempestade de 1938; Miguel Angel Asturias desembarca na mesma data para descobrir ali as culturas maias, junto com Georges Raynaud, traduzir o *Popol Vuh* para o espanhol, publicar poemas (*Rayito de Estrella*, 1925) e suas primeiras prosas, com prólogo de Paul Valéry (*Lendas da Guatemala*, 1930), começar seu romance capital *O Senhor Presidente*, concluído em 1932 mas publicado só em 1946. Em 1928 Alejo Carpentier, ajudado por Roberto Desnos, foge para Paris, onde colabora com os surrealistas e escreve argumentos de balés, ao mesmo tempo que corrige a segunda e definitiva edição de *Ecué-Yamba-O* (Madri, 1933); lá se encontra com um venezuelano, Arturo Uslar Pietri, que está escrevendo o romance *As Lanças Coloridas* (1931). Já nessa época, escritores mais jovens

\* Famoso ateliê, em Paris, que Picasso dividia com Juan Gris, Van Dongen e outros (N. T.).

abrem os olhos da arte de Paris: em 1932 aparece o único número da revista de *Légitime Défense*, do antilhano Etienne Léro, e dois anos mais tarde *L'Étudiant Noir* reúne poetas negros da América e da África: Damas da Guiana Francesa, Aimé Césaire da Martinica, Leopold Senghor do Senegal, enquanto Jacques Roumain, do Haiti, que estudou em Zurique desde 1919 e sofreu a influência de um livro decisivo sobre a cultura moderna de seu país, *Ainsi parla l'oncle* de Jean Price Mars (Compiègne, 1928), decide iniciar sua obra narrativa.

É um movimento que não cessa, renovando constantemente seus quadros e instaurando uma curiosa continuidade cultural. Não responde simplesmente ao vanguardismo, possuindo raízes mais profundas. Nasce do esforço pela independência cultural que as antigas colônias da Espanha e Portugal desenvolveram desde a época da independência, buscando na França – que já era a capital da modernidade –, uma nutrição espiritual de acordo com os tempos. Da viagem de Esteban Echeverría, em 1825, até a viagem de Julio Cortázar, em 1953, não há interrupção no fluxo de escritores latino-americanos para Paris, embora esse movimento admita algumas datas marcantes neste século, tais como 1920, 1925, 1950, que correspondem a outros tantos epicentros do processo cultural francês, marcado pela vontade de ruptura que contagia o mundo.

Os latino-americanos compartilharam a vanguarda do “umbigo do mundo”, mas nunca foram seus protagonistas. No melhor dos casos, atores de terceira categoria que entram em cena com um cartão na bandeja; e no pior, meros espectadores que rondavam a Closserie de Lilas e compravam regularmente as pequenas revistas. Em geral viveram dentro desse *ghetto* latino-americano instalado no coração do *quartier latin*, que teve seu primeiro historiador amargo no Rubén Darío do começo do século XX. Essa tácita rejeição que experimentaram e que correspondia ao eurocentrismo, quando seus escritores ainda não tinham se espalhado pelo mundo (Artaud no México, Desnos no Brasil, Breton no Haiti), mas, mais do que isso, a experiência da alteridade, que vivenciaram no contato com a estrutura cultural vanguardista e a que aspiravam se transfundir, explica o que todos os latino-americanos unanimemente encontraram em Paris dos anos de 1920 e 1930: sua distante América Latina. Não há uma só pessoa que não o diga, com devoção e pasmado: o que recuperaram em Paris foi a

originalidade da América Latina, sua especificidade, seu sotaque, sua realidade única. Eis porque com eles não voltou a se repetir a alienação do fim do século que levou os poetas a habitar dentro de um Versalhes de preciosidades inúteis e os escritores a recontar *La Gloria de Don Ramiro* ou *El Embrujo de Sevilla*; em vez disso, vão se consagrar a uma América Latina viva e contemporânea, situada numa circunstância política precisa que dará origem ao Congresso Antiimperialista de Bruxelas, fundamental para a reorientação ideológica de muitos latino-americanos, embora a maioria tivesse atrás de si turbulentas histórias de perseguições ditatoriais que fielmente irão transferir para seus livros. Esse reconhecimento da América Latina não impedirá, no entanto, outras alienações mais sutis.

Para compreender isso é necessário fixar esta coincidência inicial, que depois sofrerá modificações e passará por vicissitudes, sem que os escritores possam se desligar inteiramente de sua petição de princípios. De 1910 a 1930 registra-se a narrativa regional que, de Gálvez a Gallegos, passando por Monteiro Lobato, Azuela e José Eustasio Rivera, nacionaliza-se dentro de um molde realista, aquela que já era cultivada pelo novecentismo. Na mesma época se dá a decolagem do vanguardismo, que acidamente invalida os pressupostos estéticos de tal narrativa, embora sem comprometer sua temática, nem reprovar sua busca da realidade latino-americana, que só será entendida como superficial. Inicialmente há uma vaga coincidência entre o vanguardismo e o regionalismo, embora já em manifestos como o que Gilberto Freyre e seu grupo (que lançará José Lins do Rego e Jorge de Lima) apresentam em Recife em 1926, por ocasião do Primeiro Congresso Regionalista, se percebe uma advertência em relação ao cosmopolitismo que a vanguarda pode provocar. Tratava-se do primeiro alerta, proveniente de uma zona particularmente rica em tradições culturais próprias, que era dirigida à América Latina. Muitos anos depois, em sua *Interpretação do Brasil* (1964), Gilberto Freyre comentou:

Para nós, regionalistas brasileiros, o regionalismo aparece uma contra-colonização, uma tendência sadia tanto na vida brasileira quanto na vida continental americana, uma tendência oposta às que levam ao excessivo nacionalismo ou ao exagerado internacionalismo ou cosmopolitismo.

A mesma ambigüidade pode ser detectada nos primeiros anos do vanguardismo argentino, representado pela fluidez das relações entre os grupos adversários de Boedo e Florida, as quais, como observará a crítica jovem argentina, não pode ser reduzida a duas linhas perfeitamente separadas, coerentes e que se enfrentam, em uma das quais (Florida) se aninha o vanguardismo estrangeirizante e na outra (Boedo) o populismo nacionalista, porque isso não permitiria entender nada da obra de poetas como Nicolás Olivari e Raúl González Tuñón, nem do lugar que ocupa Roberto Arlt na criação da nova narrativa portenha. Tampouco explicaria a situação do Borges do período, quando escreve os dois livros de poemas dedicados à recuperação do bairro suburbano (*Fervor de Buenos Aires*, 1923, e *Lua Defronte*, 1925), o estudo sobre *El Idioma de los Argentinos* (1929) ou *Evaristo Carriego* (1930), em que seu nacionalismo, temperado pelo humor, invade o terreno inimigo do populismo, e até o conto sub-reptício intitulado "Hombre de la Esquina Rosada" que desliza em sua *Historia Universal de la Infamia* (1935), primeira versão do mito do cuteleiro, fantasma que acompanhará a reflexão argentina de Borges durante toda a sua vida.

De fato, há dois debates superpostos no período em que se desenvolve o vanguardismo, que vão estabelecendo diversos enquadramentos dos escritores à medida que toma corpo a orientação estética e ideológica desses criadores, abandonando o tempo dos manifestos contra as antigualhas. De um lado, está a oposição entre o velho e o novo, em matéria de formas artísticas, que faz o pano de fundo homogêneo da ruptura vanguardista e remete ao passado o romance regionalista, o qual está sendo construído nesses anos, assim como a poesia simples, sincera e translúcida que corresponde a ele, representada pela obra de Gabriela Mistral ou Andrés Bello Blanco, Juana de Ibarbourou ou Carlos Pellicer, para citar somente alguns dos seus múltiplos expoentes. De outro lado, há um debate diferente, instalado dentro do vanguardismo: opõe dois modos de criação estética em relação à estrutura geral da literatura (e, portanto, da sociedade latino-americana) e, em um primeiro momento, gera associações ocasionais com outras correntes artísticas; um setor do vanguardismo, além de rejeitar a tradição realista no seu aspecto formal, aspira a recolher dela sua vo-

nota  
p. 121  
yunkid

cação de ingresso em uma comunidade social. Com o que se religa às ideologias regionalistas; outro setor, para manter pura sua formulação vanguardista, que implica uma ruptura abrupta com o passado e remissão a uma inexistente realidade que os espera no futuro, intensifica sua vinculação com a estrutura do vanguardismo europeu. Isso o forçará a criar um possível âmbito comum para as criações artísticas de ambos os lados do Atlântico, o que passa obrigatoriamente pela postulação de um universalismo.

Nessas operações dessemelhantes está em jogo a constituição de uma dupla vanguarda, respondendo a circunstâncias que possivelmente podem reencontrar-se em outras culturas marginais do centro parisiense e não somente na América Latina. Em todas elas a proposição vanguardista implicou um processo de duplas adequações ao qual, ao contrário, não tiveram de se submeter os escritores franceses que o protagonizaram. Retomando um esquema que Tynianov e Jakobson traçaram agudamente em 1928, para estender ao funcionamento literário as contribuições do esquema lingüístico de Ferdinand de Saussure, podemos argumentar que toda obra literária é uma *parole* que se pronuncia e se desenvolve no quadro de uma *langue*, ou, dito em termos da semiótica, é uma "mensagem" que funciona dentro de um "sistema" que o torna compreensível e transmissível, inclusive naquele caso em que a mensagem aspire a introduzir uma modificação no código que o inspira. O sistema literário dentro do qual se formula a obra é o "dado", aquilo que o escritor recebe como herança e que facilmente pode confundir com a natureza porque somente se apresenta a ele quando se opõe à sua obra, não reparando em sua existência quando a propicia e autoriza. A obra é apresentada ao escritor como o único verdadeiramente novo e original, com uma capacidade de destruição e reconstrução que aumenta essa ilusão de que só ela existe, só ela regenera o sistema. O escritor europeu trabalhou dentro de um sistema literário muito elaborado, particularmente na França, com ampla margem de auto-regulação e auto-adaptação às rupturas que trazem as mensagens novas, apelando, nesse caso, a escritores marginais do passado (a reconstrução do Parnaso realizada pelos *avantgardistes* franceses, com a inclusão de Rimbaud e Lautréamont, Sade e Nerval, ou a de Achin Von Arnim e Georg Büchner na Alemanha do expressionismo) ou às mesmas con-

tribuições causadoras de bruscas rupturas, que, de certo modo, nada mais fizeram do que assegurar sua vida e funcionamento.

Por mais familiar que o sistema literário latino-americano possa ser com o que se desenvolveu no mundo europeu, e por menos desenvolvido que nos pareça na comparação, acredito que não se pode duvidar que até 1910 a América Latina já constituía um sistema próprio, dentro do qual havia alcançado um grau de eficiência considerável nas relações da criação com as estruturas gerais, uma riqueza de possibilidades e adequações que, se numa visão nacional pode parecer-nos reduzida, readquire importância quando a abertura focal nos permite incorporar toda a América Latina como um único sistema literário comum.

O escritor vanguardista viu-se em uma situação paradoxal, das mais escorregadias e enganosas que possam ter se apresentado a um criador na América Latina. Ao registrar a mudança ocorrida na sua realidade e o concomitante desencontro entre as formas literárias recebidas e essa situação nova da sociedade, ele se inclinou a assumir a ruptura, embora mais como princípio regenerador da estreita vinculação entre realidade e literatura do que como instância pura de destruição, tal como irá se manifestar mais adiante no pensamento de Octavio Paz, pertencente a uma geração posterior. Essa quebra registrada em seu próprio universo coincidia com outra mais geral, cuja autêntica raiz estava nas sociedades burguesas européias, que sua peculiar estrutura condena a sucessivas ou incessantes fraturas, cada vez mais agudas, mais extravagantes, como possibilidade de recapturar o futuro inventando-o a cada momento. Essas sociedades, pelo exercício do império universal, a que são levadas pela expansão de sua base econômica, absorvendo em posição de dependência as infra-estruturas da majoritária coroa de países que as circundam, transferem as conseqüências de seu sistema de rupturas e regenerações a todas as regiões com que mantêm contato. A ruptura latino-americana coincide e se agrava com a ruptura que chamamos, por mera comodidade, de universal, mas se situa em nível diferente, pois, enquanto a conformação da sociedade latino-americana implicava uma ruptura interna e própria que promovia seu avanço, a retificação de caminhos, a ampliação de suas potencialidades, sobre ela se depositava outra ruptura trans-

ferida dos centros imperiais para a sua periferia. Ela distorcia o processo ao assumi-lo em seu benefício, atraindo-o ao círculo de seu suposto universalismo, o que não pode se dar de outro modo senão mediante dependência ou, evidentemente, por aniquilação da pátria original.

A vanguarda latino-americana moveu-se dentro dessa duplicidade. Para alguns a criação vanguardista foi uma palavra, uma obra, que os forçou a apreender conjuntamente o sistema literário europeu em que se haviam constituído os modelos que manejavam, realizando, portanto, duas operações simultâneas de apropriação. Embora isto se apresentasse a eles nitidamente como uma opção favorável, creio que não estava claro para eles que a adoção do sistema literário europeu arrastava a importação de outros substratos culturais que iam desde as formas mais ostensivas de dependência, como a apropriação de uma língua estrangeira, até a aceitação passiva de uma estrutura de valores ou, inclusive, servir a uma sociedade alheia cuja demanda se movia dentro da criação literária, mesmo naqueles casos em que esta se consagrava a elucidar um universo exclusivamente latino-americano.

O exemplo extremo é proporcionado pelos poemas escritos em língua francesa por Vicente Huidobro, não tanto por esse fato, episódico em sua carreira, mas sim pelo que tem de indicador de uma posição "universalista" à qual seguirá fiel tanto em *Altazor* como em *Tres Inmensas Novelas* que começa a escrever com Hans Arp em Arcachon e publica em Santiago do Chile em 1935, podendo-se talvez rastrear aqui as divergências que o opõem a Pablo Neruda. Este se situa, desde o início de sua obra, em uma recorrência ao sistema literário nacional, que será ainda mais acentuada no outro Pablo, Pablo de Rokha.

Outro exemplo é proporcionado pela notória dificuldade que começa a dominar Borges em seu período narrativo, desde *Tlön, Uqbar, Tertius Orbis* (1938), para apropriar-se de seu próprio contorno, mediante transposições simbólicas que lhe permitam inscrever-se no sistema literário internacional. A certa altura de sua carreira registra crescentes atritos ao tentar se aproximar de seu cotidiano, no qual só consegue transitar por meio da caricatura sarcástica de seus escritos secretos (*Dos Fantasías Memorables*, 1946, em colaboração com Adolfo Bioy Casares, e sob o pseudônimo de H. Bustos Domecq). Mas não se

deve buscar exclusivamente no trato dos temas essa inscrição em um sistema literário europeu (o que tornou parciais as críticas dirigidas a Borges pelos nacionalistas argentinos) porque a utilização do repertório temático latino-americano foi, como se diz, uma linha dominante do movimento vanguardista dos anos de 1920, e o direito do escritor de mobilizar todos os cenários e personagens de sua imaginação é inquestionável.

Justamente por isso é interessante rastrear essa mesma inserção no sistema literário europeu em um narrador cuja obra fundamental esteve a serviço da exploração do complexo latino-americano e em especial do caribenho, embora sobretudo em suas conexões com a presença européia. Refiro-me a Alejo Carpentier, que desde *El Reino de este Mundo* (1949) se propôs a um desentranhamento da essência do continente, pesquisando as fontes e resíduos de uma universalidade que nela se abrigava como incessante memória da passagem de uma história que não deixava de ser a dos conquistadores. Assim, esse americaníssimo Carpentier, quando em seus ensaios de *Tientos y Diferencias* apresenta a explicação do signo barroco, que segundo ele não só caracteriza sua escrita, como a de todo escritor latino-americano (afirmação obviamente exagerada), encontra a chave em um comportamento lingüístico que de fato confirma a dependência subterrânea do sistema literário europeu. Diz Carpentier:

Enrique Heine nos fala, de repente, de um pinheiro e uma palmeira, árvores desde sempre plantadas na grande cultura universal, no conhecido por todos. A palavra "pinheiro" basta para mostrar-nos o pinheiro; a palavra "palmeira" basta para definir, pintar, mostrar a palmeira. Mas a palavra *ceiba* – nome de uma árvore americana que os negros cubanos chamam de "a mãe das árvores" – não basta para que as pessoas de outras latitudes vejam o aspecto de coluna dorsal dessa árvore gigantesca, adusta e solitária [...] Essas árvores existem. São árvores americanas que fazem parte, por direito e presença, do romance americano. Mas não têm a ventura de chamar-se pinheiro, nem palmeira, nem nogueira, nem castanheiro, nem bétula [...]. Portanto, é preciso falar da *ceiba*, é preciso falar do *papayo*. Mas aqui intervém um problema de escrita, [...] Isto somente é conseguido por meio de uma polarização certa de vários adjetivos, ou, para escapar do adjetivo em si, pela adjetivação de certos substantivos que atuam, neste caso, por processo metafórico [...]. Mas a prosa que lhe dá vida e consistência, peso e medida, é uma prosa barroca, forçosamente barroca...

Por trás dessa questão estética, cuja significação é tamanha que determina o estilo do escritor da América Latina inteira, segundo Carpentier, esconde-se a apropriação do sistema literário europeu, sua axiologia e até o público que o integra. Porque de fato o escritor não está falando para o público cubano à sua volta (como fazia Heine para seu público europeu) e para o qual *ceiba* e *papayo* são realidades imediatas, representadas transparentemente pelo sinal lingüístico, mas para o público europeu que não conhece essas árvores, que ele, com profunda vocação americana mas também dependente, quer fazer ver. A aceitação inicial do sistema literário pretensamente universal – mas, de fato, local europeu elevado apodicticamente à categoria do universal por razões de mero poder –, leva a aceitar também seu público: a sociedade européia que o moldou, e a trabalhar, a elaborar um estilo com os olhos voltados para ele.

No entanto, junto desta vanguarda há outra, simultânea, de homens que também puderam morar em Paris ou que, por acaso, não chegaram a integrar a “geração perdida”, mas cujas obras foram construídas dentro do sistema literário latino-americano, apelando para suas estruturas e contribuições, procurando transformá-lo e adequá-lo às novas realidades, e até valendo-se de empréstimos de outras regiões marginais do mundo, outros países “girassóis” desses que dão voltas em torno da coroa do “umbigo do mundo” sem minguar dos empréstimos centrais que, a partir da Europa, era possível introduzir autonomamente no sistema literário próprio. Continuando com o tema da árvore, César Vallejo escreve com total desprendimento: “Desejo nu de lácteas glândulas da *sinamayera*\* / bom para alpacas brilhantes, para abrigo de pena inútil”, sem se questionar sobre a necessidade de explicar nada: ele está falando dentro da cumplicidade da língua comum e dentro da cumplicidade do mútuo conhecimento de uma realidade em que a função referencial das palavras parece ser reforçada, não havendo por que explicá-las a estrangeiros, como eles não previram de que modo suas obras seriam recebidas nas zonas marginais. César Vallejo residia no Peru, e seu único contato com a renova-

\* Nas Filipinas, vendedora de tecidos, entre eles um chamado *sinamay* (N. T.).

ção vanguardista eram as informações das revistas *linenhas*, quando escreveu os últimos poemas de *Los Heraldos Negros* (1919) e de *Trilce* (1922), que introduzem um corte radical na poesia latino-americana. Mesmo assim Mariátegui o via como um regionalista, nessa superposição dos dois debates aos quais aludimos, quando ele já era um vanguardista a serviço da reconstrução do sistema literário próprio, o que lhe rendeu recolher a braçadas os comportamentos lingüísticos locais, os mitos individuais e sociais, as intuições do último Darío, criando assim uma mutação que acontecia dentro da estrutura da língua, tanto a literária quanto a falada, que se desenvolvera no continente e que muitos anos depois permitiria que o aproximassem de textos de José Martí, a quem ele não pôde conhecer (como assinalou Cintio Vitier).

Ainda mais singular é a aproximação de seus textos em prosa de 1923, *Escalas Melografiadas*, com a obra narrativa que a partir de *El Juguete Rabioso* (1926) será construída em Buenos Aires por Roberto Arlt (1900-1942), outro expoente dessa vanguarda que se promove dentro do sistema literário latino-americano, já que entre ambos escritores há pontos de contato que nada têm a ver com características estilísticas particulares ou com os vestígios das áreas culturais a que pertenciam, mas sim com o desenraizamento da crise que vivia o sistema literário do continente e que esses escritores tiveram de enfrentar, um apoiando-se nos resíduos provincianos do ultraísmo espanhol, outro apelando a tradições de outra região marginal, a Rússia do século XIX, e seu conflituoso Dostoiévski.

A situação de Roberto Arlt na disputa Boedo-Florida tem a ver com a superposição de ambos os debates: o de renovação das formas literárias para ajustá-las à nova realidade – a dessa pequena burguesia urbana que se aproximava da crise de 1930 – e o desenvolvimento do sistema literário que garantira a comunicação presente com um público (ao qual por décadas tiveram de renunciar aqueles que pertenciam a outra filiação vanguardista) e por isso mesmo estabeleceu a continuidade literária.

Quem salvou melhor essa dissociação foram os escritores brasileiros, graças à privilegiada situação que haviam conquistado por sua prematura elaboração de um conceito nacional de literatura, sem igual em outras áreas do continente. Tendo suas raízes no século XVIII, sua modernização foi adianta-

→ smoln  
1922  
→ encontros  
de Vallejo.

da no século XIX, a ponto de permitir-lhes contar com a obra narrativa de um Machado de Assis, com quem o gênero romance adquiriu autonomia. A rica produção poética do modernismo paulista atingirá sua manifestação narrativa prototípica em *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, que efetivamente, como disse um crítico, “encarna o caos psicológico de um povo no qual os diversos elementos raciais e culturais se reúnem”, porque, diferentemente dos textos de Oswald de Andrade, é na obra de Mário de Andrade que se registra a feliz articulação do sistema literário brasileiro.

Se devemos buscar nos limites de 1930 as primeiras expressões de um vanguardismo narrativo que alia a vocação de ruptura com a inserção no sistema latino-americano (cuja textura e capacidade põem à prova a reelaboração da mensagem artística que desentranha a nova instância da realidade), deveremos mencionar *Macunaíma*, de Mário de Andrade, junto com os dois romances maiores de Roberto Arlt, *Los Siete Locos* (1929) e *Los Lanzallamas* (1931), os citados textos de César Vallejo, ou mesmo o romance de Miguel Angel Asturias, *O Senhor Presidente*, se aceitarmos as indicações do autor sobre a data de composição e, por último, na situação oscilante, como um divisor de águas, a obra do mexicano Martín Luis Guzmán (1887) em fragmentos de *A Águia e a Serpente* (1928) e *La Sombra del Caudillo* (1929). Em todas estas obras está implicado o “novo”, mas essa novidade se inscreve em um veio latino-americano, o que é perceptível sobretudo pelo manejo das duas séries complementares da literatura: a lingüística e a pertencente ao imaginário social. Como a opção básica é a lingüística, implicando uma opção de cultura, de valores, de sociedade, é aqui que as duas vanguardas latino-americanas tomam seus próprios rumos divergentes e é no âmbito dessas opções que podemos registrar as alternâncias e oscilações dos narradores.

### 3. PRECURSORES, EXCÊNTRICOS E OUTSIDERS

O vanguardismo não só inventou o futuro da arte como também refez seu passado. Em seus pressupostos estava incluída a aniquilação do tempo e da

história, que na América Latina atinge formulação perfeita no discurso de Borges, *Nueva Refutación del Tiempo* (1947), o que não foi assumido, no entanto, pela maioria dos escritores, cuja circunstância cultural forçou-os a reinserir no temporal e a retomar a perspectiva histórica. Mas do esforço de reinvenção herdaram o afã de recriar mestres intelectuais que não pertenciam ao Parnaso oficial, além de herdarem a sutileza para descobrir os *outsiders* de épocas passadas, os “excêntricos”, como eram chamados por Darío no século XIX. Foram sobretudo narradores rigorosos e comedidos, de escassa ou quase ignorada obra, que tinham passado esquivos pelas correntes literárias dominantes do fim do século e que se tornaram “adiantados” ou, o que define melhor o ângulo de visão, “precursores”.

José Pereira da Graça Aranha nasceu em 1868 e, por certo, não era um desconhecido quando reapareceu à frente da Semana de Arte Moderna de São Paulo. Tal ato não estava autorizado somente pela sua longa convivência com o processo renovador da arte européia, mas também por um livro de 1902, *Cannaã*, que, aproveitando alguns recursos da arte simbolista, transformava a matéria narrativa num debate intelectual e em uma instrospeção, com o que estabelecia uma ponte com os “modernistas”, opondo-se aos regionalistas, que preferiram outro livro de 1902, *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. Macedonio Fernández nasceu em 1874 (morreu em 1952) e não deixara de escrever, ainda que parcimoniosamente, desde começos do século. Mas sua esquivança da vida literária, sua anti-retórica, seu humor preciso e crioulo, haviam-no distanciado tanto do estrépito novecentista, a que parecia destinado pela idade e formação, quanto da rearticulação realista do começo do século. Reaparecerá em *Martín Fierro* e publicará seus *Papeles de Recién Venido* (1930), título que vale por uma confissão humorística, livro em que os germes do simbolismo explodem em textos epigramáticos. Foi antes de tudo sua figura legendária e seu diálogo mordaz que atraíram os jovens “martínfierristas”: neles, encontrou essa perene juventude que não deixou de cultivar ao diapasão dos sucessivos movimentos, concedendo-lhes como sinal alguns de seus prólogos ao romance que não haveria de escrever, pois este estava implícito naqueles: lembro-me de ter publicado em 1948, em uma revista juvenil que dirigia em Montevideu, *Clinamen*, um de

seus textos, que depois seriam recompilados postumamente por seu filho no *Museo de la Novela de la Eterna* (1967), que viria a se constituir, insolitamente, na estrutura narrativa mais original que o século XX latino-americano produziu, mais descarnada e audaz sob seu ar ingênuo e burlão do que a das obras de Cortázar ou Vargas Llosa. Sua influência direta sempre foi escassa, mesmo sobre o próprio devoto Borges, embora possa ser detectada em alguns escritores marginais como Santiago Davobe, mas prestigiou as formas fragmentárias, a narração sem argumento, esse jeito prazeroso – e nele reservado – de lidar com o humor, que será uma das perceptíveis contribuições da vanguarda à literatura.

Por semelhantes razões se deve mencionar, no México, Julio Torri, nascido em 1889, integrante do Ateneo da Juventude, mas de escassíssima obra, que nunca se definiu entre o conto epigramático e o poema em prosa de ascendência francesa. Também aqui sua reserva e prudência diante da vida literária serviram para estimular o interesse. Somente muito tardiamente reuniu o pouco que havia escrito, *Ensaíos e Poemas* (1917), *De Fuzilamentos* (1940), em um volume intítulado *Tres Libros* (1964). Voltamos a encontrar um praticante de formas minoritárias da literatura, com perspicaz humor, dentro dos cânones de um simbolismo depurado que lhe permite saltar até as novas gerações (talvez possa se perceber uma nota sua em Owen ou em Aireola), sem que seja possível discernir influências diretas.

Um caso à parte é o de José Félix Fuenmayor, nascido na Colômbia em 1885, que atravessou três épocas literárias, deixando em cada uma delas um testemunho literário de inigualável valor: sonetos modernistas da *Musa del Trópico* (1910), um relato fantástico de ficção científica, *Una Triste Aventura de Catorce Sabios*, e um romance de contido sarcasmo, *Cosme* (1928), para por último escrever os contos que foram reunidos postumamente em *La Muerte en la Calle* (1967), no qual algum leitor maravilhado como Gabriel García Márquez deve ter reconhecido a influência dos contistas norte-americanos do século XX convertida em uma maneira própria que definia um estilo nacional de contar.

Outros exemplos poderiam ser acrescentados. Creio ser mais elucidativo mostrar a linha de *outsiders*, retrocedendo à sua nova geração, que aparece nos anos de 1920, e constrói uma obra breve dentro das orientações menos prati-

cadas pelo vanguardismo e que somente será recuperada pelas gerações posteriores ou que inclusive se encontra suspensa, à espera de sua aposta em um futuro que ainda está por vir.

Toda a produção do venezuelano Julio Garmendia (1898) se reduz a dois livros de contos – *La Tienda de Muñecos* (1927) e *La Tuna de Oro* (1951) –, que por ocasião de seu lançamento passaram quase despercebidos, salvo para a confraria dos amigos. No entanto, em 1968, um dos principais narradores do grupo *Sardio*, Adriano González León, dedica um de seus contos “ao admirável contista cuja obra marca toda uma época na evolução da prosa narrativa da Venezuela”, e um crítico jovem como Domingo Miliani descobre nele “a dimensão remota do fantástico, as atmosferas narrativas que substituem os ambientes estáticos, os personagens mal caracterizados externamente, porém dotados de uma carga de humor que desliza pelo duplo fio de palavras trabalhadas com surpreendente economia”. Para os jovens, ele será o mestre, deslocando o narrador central da renovação produzida pela geração de 1928 na Venezuela: Arturo Uslar Pietri.

Mais singular é o caso do equatoriano Pablo Palacio (1906-1946), porque ele surge em uma área cultural intensamente marcada pela narrativa realista de militância social e porque pertence à mesma proposição revolucionária. Mas desde seu primeiro livro de contos, *Un Hombre Muerto a Puntapiés* (1927) e com mais desenvoltura em seus romances posteriores, *Débora* (1929) e *Vida del Ahorcado* (1932), sua abordagem social se faz mediante formas não realistas, possivelmente devedoras da poesia futurista soviética desses anos, e deriva do conflito de uma consciência que assume tanto a origem pequeno-burguesa do escritor como a necessidade de sua superação pela futura reintegração com as classes trabalhadoras. O “futurismo” da aposta vanguardista se insere aqui na problemática das classes sociais, adquirindo essa tensão que foi a chave da arte de Maiakóvski, e instaura uma escrita vigorosa, esquemática, que se aproxima da precisão de uma paisagem onírica.

O afa experimentalador é mais bem representado pela interessante personalidade do argentino Xul Solar, que participou da aventura dadaísta como pintor (regressou da Europa em 1925), praticou esporadicamente a literatura, a

exemplo dos demais artistas plásticos do movimento europeu, e não deixou de cultivar as ciências ocultas e o espiritismo. Um excêntrico, na plena acepção do termo, cuja importância, dentro da marginalidade em que se desenvolveu sua obra, está longe de ter sido estabelecida, mas em cujos exercícios de reelaboração de uma língua popular e literária, desconjuntando a sintaxe e criando associações de palavras, pode-se ver a origem de uma experimentação com a linguagem que dentro da literatura argentina se traduzirá nas composições de Oliverio Girondo, na escrita humorística de Borges, nos propósitos lunfardos de Leopoldo Marechal (que fez de Xul Solar o astrólogo sensível de seu romance *Adán Buenosayres*) e fundamentalmente na obra mais sistemática – prática e teoria – de Julio Cortázar, que deu sentido e plenitude a um manejo criativo da língua literária, não copiando, mas sim trabalhando no mesmo sentido livre do lunfardo. Em 1931 Xul Solar dava a conhecer seus “Apuntes de Neocriollo” na revista *Azul* de Buenos Aires, onde se podia encontrar um parágrafo como este: “Multitudes rufas desnudas corran o ruedan o glisan o d’rivan por nubiplanos gris, varialtos, pa doquier, qe se curzan epi, so i trans”.

Mas o *outsider* mais original, o criador secreto de maior interesse do período dos anos de 1920, será o uruguaio Felisberto Hernández (1902-1964), que, enquanto perambulava como pianista pelas pequenas cidades dos países do Cone Sul, escrevia breves textos que publicava em periódicos provincianos, com títulos tais como *Livro sin Tapas* (1925), *Fulano de Tal*, *La Envenenada*, *La Cara de Ana*, que, se não chamaram a atenção dos meios literários, despertaram a curiosidade do filósofo Carlos Vaz Ferreira, que encontrou neles um modo inteiramente original de ver o mundo que podia se aproximar de suas lições sobre o funcionamento do pensamento na *Lógica Viva* (1910). Foram contos, anotações, reflexões, análises de movimentos, investigações de operações mentais, invalidação incessante dos modos de apropriar-se da realidade mas que ao mesmo tempo constituíram explorações de um submundo social ainda inédito, o da classe média baixa, que forneceu o material para sua posterior série de textos sobre o funcionamento da memória. Parece que *El Caballo Perdido* (1943), *Por los Tiempos de Clemente Collins* (1942), *Tierras de la Memoria* (escrito em 1944) o apresentaram como um arremedo proustiano, quando na verdade ele estava aquém da busca do tempo

perdido, alojado em uma dialética do tempo e em uma dissociação da consciência. Mas seus textos principais serão posteriores, correspondendo ao tratamento repentista do humor e à liberação de uma imaginação que beira o fantástico sem se prender a ele: *Nadie Encendía las Lámparas* (1947) e depois *Las Hortensias* (1949), *La Casa Inundada* (1960) misturam o bizarro, o mórbido, o angustiante, o maravilhoso, refletindo uma consciência irreverente que ri das articulações convencionais do discurso. Uma narrativa humorística de permanente atitude lúdica (até parecer doentamente infantil) constrói um modelo de “discurso insólito” cuja matéria vulgar, muito vulgar, é transubstanciada mediante operações rigorosamente intelectuais.

A condição profética de certos textos narrativos só é reconhecida, como em toda profecia que se preze, quando tardiamente se produzem as revelações, depois de um período mais ou menos longo de obscurantismo e desdém com respeito a seus significados. Foi um dos subterfúgios peculiares do espírito vanguardista que permitiu cultivar, quase sistematicamente, a marginalidade, a contra-corrente, a sempiterna aposta nos cem anos, a tal ponto que a literatura latino-americana de hoje parecer carregada desses mesmos futuros *outsiders* ou dessas mesmas futuras obras proféticas. Se foi necessária a emergência dos poetas concretos brasileiros para recuperar a lírica de Sousândrade, que no século XIX tentou uma experiência (próxima à de Laforgue) com seu *Inferno de Wall Street*, também foi necessário, dentro da mesma literatura brasileira contemporânea, a projeção das narrações insólitas de Clarice Lispector para que Murilo Rubião, que há trinta anos passara despercebido, recebesse a devida atenção à sua aventura fantástica e à escrita alucinada de *Os Dragões e Outros Contos* (1946). Nos últimos anos, dois textos de figuras maiores da literatura hispano-americana podem ser situados nessa mesma encruzilhada carregada de futuridade: um é *62 Modelo para Armar* (1968), o ensaio crítico sobre a montagem narrativa que empreendeu Julio Cortázar a partir de *Rayuela* dentro do espírito “musiliano” e que não chegou a conquistar a atenção de seus leitores. Esse texto pode se aproximar de outro, *El Mono Gramático* (1974), de Octavio Paz, porque ambos se situam nos limites da narrativa e do ensaio e parecem submergir deliciosamente no paraíso da analogia até serem devorados pelo in-

la lista de los  
narrativa e ensaio.

cessante jogo de espelhos. Paz é poeta e ensaísta; mas, à margem da dissolução das fronteiras genéricas na literatura de hoje, há nele uma investigação do "fazer poético" que não se restringe à poesia ou à narrativa, deu já alguns exemplos de contos ou poemas em prosa que evocam os textos de *Las Iluminaciones*, e em *El Mono Gramático* tenta somar a reflexão ensaísta à narração impassível, de modo a gerar outro diálogo, interno ao texto, que duplica os múltiplos diálogos que invertem a si mesmos no livro. Não é descabido atribuir a ambas as obras essa condição profética, ainda mais porque seus autores são filhos legítimos do espírito vanguardista em terra americana, seus voluntários e obstinados cultivadores até o perigoso limite em que parecem esboçar a caricatura do vanguardismo.

#### 4. TRIUNFO E QUESTIONAMENTO DO REGIONALISMO

Tanto os primeiros inventores de formas narrativas vanguardistas (Vallejo, Arlt, Andrade, Asturias) como os *outsiders* velhos e novos que concorriam solidariamente para compor o avanço do novo exército atuavam bastante isoladamente, apesar dos grupos tumultuosos dentro dos quais se moviam. Estavam instalados no campo das experiências poéticas e não é por acaso que quase todos (à exceção de Arlt) eram poetas, transferindo para a prosa narrativa os recursos com que estavam procedendo à renovação da lírica: a liquidação das matrizes convencionais da poesia correspondia ao abandono da forma conto ou romance tradicionais; os tropos, e em especial "Sua Majestade, a metáfora" que a narrativa realista fora eliminando pacientemente, retomavam seu império na prosa contista; a composição do personagem realista, já mediante o psicologismo e o costumbrismo, era abandonada e substituída por um esboço plano e colorista: o discurso lógico, puramente referencial, que pusera seu selo nas páginas iniciais de *Doña Bárbara*, era agora subvertido por uma imaginação que descompunha as ordens racionalizadas; o desenvolvimento unitário e planificado do conto em torno de um argumento preciso era substituído por seqüên-

cias de fragmentos, bruscas projeções desorganizadas, iluminações entrecortadas e esquemáticas.

Por isso (embora os poetas tenham sempre se bandeado para a prosa narrativa e inclusive produzam uma de melhor qualidade do que a do continente) há nesse período uma série de livros da narrativa latino-americana que ficaram diluídos na definição mais estritamente poética de seus autores: vão de *La Llama Fría* (1925) e *Novela como Nube* (1928) de Gilberto Owen, ou *Dama de Corazones* (1928) de Xavier Villaurrutia, que redescobriu recentemente García Ponce, até *Espantahos* (1932) de Oliverio Girondo, sem esquecer *El Habitante y su Esperanza*, que em 1926, como que se desculando, Neruda explica que escreveu a pedido do editor, e mesmo as *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1934) com que Oswald de Andrade satiriza o filisteísmo burguês, "por meio duma linguagem sintética e fulgurante, cheia de soldas arrojadas, de uma concisão lapidária" (*apud* A. Candido).

As proposições vanguardistas foram formuladas paralelamente à curva ascendente do modelo narrativo realista e em oposição a seus autores. Estes, que vinham lutando duramente com o que restara da estética simbolista para instaurar o gênero romance de maneira autônoma, livre da escrita artística do novecentos, puderam acreditar que assistiam a uma ressurreição dos mortos. Os vanguardistas foram para eles como os fantasmas daqueles escritores contra os quais haviam combatido ferozmente e aos quais acreditavam, afinal, ter exterminado. Fantasmas e funâmbulos que se agitavam sem sentido e que, diante do crescente apoio que o público decidira dispensar ao conto e ao romance realistas, não tinham possibilidades certas de triunfar.

Efetivamente, quando em 1918 foram publicados os contos de *Urupês*, de Monteiro Lobato, seguidos de suas outras coleções, *Cidades Mortas* (1919) e *Negrinha* (1920); quando em 1922 apareceram os *Cuentos Grotescos*, de José Rafael Pacoterra e *O Irmão Asno* de Eduardo Barrios; quando em 1924 foram publicados *O Inglês dos Ossos*, de Benito Lynch e *A Torrente*, de José Eustasio Rivera; quando em 1926 deram-se a conhecer *Los Desterrados*, de Horacio Quiroga e *El Bebedor de Lágrimas*, de Hernández Catá; quando, sobretudo em 1929, surgiu *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos, não poderia haver dúvida a respeito do de-

envolvimento impetuoso de uma narrativa que encontrava o caminho adequado a seus propósitos estéticos e que simultaneamente conquistou, pela primeira vez no continente, o franco apoio do público leitor. Havia outros sinais animadores: todos esses narradores haviam chegado aos quarenta anos ou tinham ido um pouco além (tendo nascido antes de 1890) e se encontravam portanto na plenitude de suas forças. Junto com eles, à sua sombra, acabava de aparecer um novo grupo de narradores realistas dispostos a continuar desenvolvendo o modelo e ao mesmo tempo transformando-o. A América Latina parecia ter sido conquistada pela narrativa realista e de algum modo é preciso dizer que de fato estava e que ainda está. *Hombres del Sur* (1927), de Manuel Rojas (1896), *Alhué* (1928), de José Santos González Vera (1897), mostravam que o realismo não tinha de ficar enraizado em nenhum tipo de crioulismo, que sua linguagem artística era suficientemente poderosa e maleável para servir ao desenranhamento das “vidas mínimas” com vigor e verdade, que também era acessível à mulher, como o provou Marta Brunet (1901) com *Montaña Adentro* (1923), conseguindo, os três, assentar as bases da renovação que no Chile revitalizaria os contos e romances do realismo dos quais saíam obras de peso como *Filho de Ladrão*, de Manuel Rojas.

O impulso criativo da década de 1920 será reforçado na seguinte, quando aparecem obras fundamentais de uma constelação de narradores realistas que haviam nascido nos primeiros anos do século XX: eles também eram filhos do século, apesar da marca que lhe poria o vanguardismo, mas para eles era um século destinado a uma revelação de homens reais em seu contexto; e não exclusivamente os habitantes do campo, mas as obscuras criaturas de cidades que cresciam tumultuadamente. Não se conformavam com as soluções estéticas dadas pelos mais velhos: a escrita torna-se enérgica, violenta, rítmica, os materiais diretos ou francamente vulgares, a prosa toca o universo do proletário, uma cosmovisão simples se transforma em formas literárias que parecem equivaler à recente arte da xilografia com seu regime polarizado de brancos e negros. O tema capital de todos é a criação de “personagens” despojando-os da mediação simbólica a que se inclinavam os mestres. É nesse sentido que Ciro Alegría fará a crítica do romance recebido por sua geração. Diz ele em 1951: “O romance hispano-americano é um imenso desdobrar de histórias, desenvolvidas em mil pano-

ramas e situações, que teria um extraordinário relevo se não carecesse daquilo que é o elemento essencial do gênero e sua prova de fogo: o personagem”.

Nenhuma região da América Latina fica isenta dessa produção que já nos anos de 1930, e mais ainda nos de 1940, adquire o aspecto de uma confusão indiscriminada: somente em alguns pontos estratégicos do continente (Buenos Aires) ela foi enfrentada com sucesso mediante a instrumentação de uma narrativa vanguardista. A América inteira viveu intensamente aquilo a que Gilberto Freyre chamaria a hora do regionalismo, a saber, a afirmação, contra os princípios nacionalistas e universalistas, dos sabores peculiares que tinham sido elaborados em zonas restritas de cada país, a investigação – por intermédio da literatura – dos tipos humanos que as nostalgias americanas haviam produzido como personalidades originais, com momentos excelentes nas letras do Brasil e do Chile. Cometeríamos um erro se acreditássemos que esse propósito seria substituído pela vanguarda ou por algum autoproclamado cosmopolitismo. Na América Latina o regionalismo veio para ficar, e ainda é possível percebê-lo nos jovens narradores. Isso pode ser comprovado se formos capazes de conceber o regionalismo como uma força criadora que se manifesta ao compasso do processo cultural que se constrói incessantemente na região e não como a fórmula estética restrita produzida nos anos de 1920 e de 1930, que naquele momento se deu de acordo com os níveis culturais dos quais se dispunha, mas que não poderia se manter invariável quando o tecido cultural sobre o qual se assentava não era mais o mesmo. Se livrarmos o regionalismo de uma determinada formulação estética, recuperando a significação própria do termo, tal como fizeram os teóricos, voltaremos a encontrá-lo em obras plenamente realizadas da nova narrativa: *Los Ríos Profundos*, *El Llano en Llamas*, *Sagaranza*. As operações criadoras que sustentam estas obras em particular não buscam anular a expressividade regional nem substituir a estrutura alcançada pelo sistema literário latino-americano, e sim regenerá-las no ritmo do tempo, considerando as novas exigências estéticas. Sua qualidade revolucionária assentase, como toda revolução, no avanço até o futuro mediante uma ampla reviravolta que os faz retomar do passado os elementos essenciais, constitutivos, de uma forma peculiar de vida e destino, assumindo conjuntamente o nível ar-

tístico que corresponde à entrada da América Latina em outro estrato de participação no consórcio universal.

Uma mera enumeração de figuras-chave da narrativa regionalista, ordenadas segundo a data de nascimento, permite antecipar o que foi sua expansão criadora quando chegaram à juventude e maturidade, inundando o continente de uma literatura narrativa que ainda permanece viva. Deixando de lado os escritores tardios (Graciliano Ramos, 1892), podemos partir da abertura do século para mencionar Carlos Montenegro, Enrique Amorim, José Antonio Osorio Lizarazo (1900), José Lins do Rego, Marta Brunet (1901), Antonio Arráiz, Ramón Díaz Sánchez (1903), José de la Cuadra, Augusto Céspedes (1904), Érico Veríssimo, Francisco Rojas González (1905), Jorge Icaza, Enrique Laguerre, Cyro dos Anjos (1906), Gabriel Casaccia, Oscar Cerruto, Bernardo Verbitsky, Marques Rebêlo (1907), Alfredo Pareja Díez Canseco, Miguel Otero Silva (1908), Ciro Alegria, Juan Bosch (1909), Francisco Colomne (1910) e ainda incluir os tardios que começam a se situar na divisão temporal das águas literárias, como Mario Monteforte Toledo (1911), Jorge Amado e Enrique Gil Gilbert (1912), Onelio Jorge Cardoso (1914). Integram uma segunda e robusta geração de narradores regionalistas que sustentam, praticamente até hoje, o modelo a que seus pais pacientemente chegaram. São, no entanto, bem diferentes deles, pois avançaram no sentido da concentração sobre o exclusivamente narrativo, o despojamento do adereço poético, a frieza e o rigor do contar, o estudo da personagem em ação.

Dentro dessa expansão triunfante situa-se um acontecimento revelador da mudança que vinha propiciando o vanguardismo, tal como percebeu o mais velho dos mestres, que vivia em uma região de vertiginosa penetração da nova estética. Trata-se de Horacio Quiroga: nascido em 1874, teve tempo de se formar no âmbito artístico do "modernismo" hispano-americano, dedicando-se a leituras fervorosas de Edgar Allan Poe e a uma experimentação poética que prenunciava o automatismo surrealista, mas também teve tempo, depois de seus primeiros quatro livros, de descobrir a inóspita selva de Missões, que constituía uma das regiões fechadas do continente e à qual se integraria por um longo período de sua vida. Foi ali que descobriu novos deuses da arte (Aquisum) e aborreceu-se com

aqueles que adorava na juventude, consagrando-se à edificação de uma forma de conto austera e precisa cuja pretensão era ser mera tradução acabada da vida.

Tinha cinquenta e sete anos em 1931, quando escreveu para a revista *El Hogar* de Buenos Aires seu artigo "Ante el Tribunal", no qual se apresenta defendendo sua causa diante de jovens que, como se supunha, haveriam de condená-lo. Sua situação era das mais paradoxais, pois, como ali diz: "Durante vinte e cinco anos lutei para conquistar, na medida de minhas forças, o que hoje me é negado. Tudo não passou de uma ilusão. Hoje devo comparecer para expor minhas culpas, que eu considerava virtudes".

Diante de seus imberbes juízes, Quiroga revê suas convicções artísticas: a nítida distinção entre o conto e o romance, obedecendo às leis de concentração e tensão; a distinção entre a prosa narrativa e o verso mediante a unidade férrea e a rejeição dos adornos; por último, a busca da realidade e da vida em oposição aos desvarios imaginativos, capítulo no qual obviamente não somente se defende, como ataca os traços, que considera prejudiciais, da nova arte:

Eu sustentei, honorável tribunal, a necessidade na arte de voltar-se à vida cada vez que transitoriamente aquela perdia seu conceito; toda vez que sobre a finíssima camada da emoção se edificavam esmagadoras teorias. Procurei finalmente provar que, assim como a vida não é um jogo quando se tem consciência dela, tampouco a expressão artística o é. E este empenho em substituir com senso de humor a carência de gravidez emocional e essa total deserção das forças criadoras que na arte recebem o nome de imaginação, tudo isso foi o que combati por um espaço de vinte e cinco anos, até vir hoje a dar, ainda sangrando e cansado dessa luta sem trégua, ante este tribunal que deve abrir para meu nome as portas do futuro, ou fechá-las definitivamente.

##### 5. AS TRÊS IRUPÇÕES DA MODERNIDADE

O que estava se passando na cultura latino-americana que exigisse esse drástico relevo? É como perguntar: o que aconteceu no seio das sociedades do continente que demandasse tais modificações? A resposta a isso pode vir em uma só palavra: a modernidade.

Quando nas últimas décadas do século XIX os escritores hispano-americanos se viram forçados a atribuir algum nome à nova arte que praticavam, escolheram um termo que pela primeira vez não copiava as habituais designações das escolas literárias européias (romantismo, realismo, parnasianismo), embora, é claro, implicasse todas elas, sincreticamente, nesse final do século: “modernismo”. Quando os poetas e pintores brasileiros se reuniram na São Paulo de 1922 para sua semana-manifesto, desconhecendo praticamente aquele antecedente do hemisfério de língua hispânica, voltaram a apelar para o mesmo termo. O conteúdo artístico de ambos os momentos da cultura latino-americana, separados um do outro por trinta anos, é por certo bem diferente: ninguém se atreveria a juntar *Prosas Profanas* (1896) de Rubén Darío com os *Vinte Poemas para Serem Lidos no Bonde* (1922) de Oliverio Girondo. Mas aqui também, como dissemos a respeito do regionalismo, é conveniente fixar uma distinção entre os valores estruturais de cada um desses movimentos artísticos e os materiais concretos, de época, que foram postos em jogo, porque se estes freqüentemente se repelem, aqueles podem autorizar um aparentamento de estruturas.

Para os partícipes de ambos, o termo “modernismo” parecia suficientemente explícito, embora não acarretasse elucidações semânticas precisas, e implicava, como observou Octavio Paz, “uma fuga da realidade local, que era, a seus olhos, um anacronismo, em busca de uma realidade universal, a única e verdadeira realidade”.

Para nós, hoje, o termo não faz senão traduzir duas etapas consecutivas e progressivas de um mesmo processo de aceleração histórica ao qual a América Latina não poderia se furtar, considerando sua situação e suas forças no planeta e que, dirigido a partir das metrópoles ocidentais do momento, dinamizou e expandiu por todo o universo algo a que se chamou “modernidade”. No pensamento de Walter Benjamin é um ponto crucial: não se pode compreender a literatura que ao sair da “urna dezoitesca” (*sic*) se transforma subitamente em algo não previsto e se derrama pelo universo, sem assumir o conceito de *moderno*, que funciona como seu demônio particular. É uma volta de cento e oitenta graus que descreve a arte, arrancando-a de suas fontes e tradições – aniquilando o passado como peso morto – para projetá-la,

sempre na crista insegura da onda, na direção de um futuro desconhecido, por meio de uma criação *ex nihilo* ou em todo caso transformadora da matéria-prima, até fazê-la desaparecer em um produto rigoroso, que é o puro movimento criativo do espírito, sabiamente elaborado como o objeto de aço que em nada lembra o ferro original.

É o espírito todo-poderoso e feroz que se invoca no texto inaugural faustiano que a burguesia põe em ação sem perceber claramente o que está fazendo, sentindo logo medo e procurando dominá-lo. Em vão, porque ele já não lhe pertence, e enquanto ela se refugia no culto passadista do academicismo para poder negá-lo, para impedi-lo de agir, esse espírito acende uma criação artística que, embora tenha chegado a ser designada como maldita, era a formulação perfeita de uma circunstância histórica verdadeira. Não foi diferente a conduta daqueles que, tendo substituído a burguesia, voltaram a pedir-lhe seus modelos artísticos convencionais, impondo-os com drástico exclusivismo, porém com fracasso semelhante. Porque a arte continua vendo o que os poderes da terra não querem ver, a saber: as conseqüências de seus atos demiúrgicos – os efeitos de uma infra-estrutura econômica destinada teoricamente à felicidade dos homens (palavra que inunda a sociedade ocidental desde o século XVIII), mas que só soube recompensar com migalhas o apetite de uma comunidade espiritual autêntica.

Embora tivesse nascido em 1810 para vida independente graças a ela, a América Latina não perdeu a modernidade. De todo modo ela a teve, ao ser incorporada no último terço do século XIX à estrutura econômica dos impérios europeus, na sua qualidade de colaboradora submetida: deveria prover as matérias necessárias para o funcionamento das máquinas transformadoras (minerais para as fábricas; argumentos, personagens e cenários para a sede de exotismo das letras), receber os milhares de deserdados expulsos pela Europa para seu projeto de acumulação capitalista (e entre eles os heterodoxos anarquistas e socialistas), consumir os produtos da nova técnica (os tecidos fabricados na Escócia com lãs americanas; os poemas sobre a América virgem) e, definitivamente, homologar-se – sempre um degrau ou dois mais abaixo – com uma cultura que tinha bases para se projetar

ecumenicamente, dissolvendo as formas regionais e tradicionais de qualquer lugar do planeta, unificando o mundo à sua imagem e semelhança, embora não igualmente.

Esse primeiro impulso que comove a vida latino-americana ao término do século XIX (depois de tê-la tocado inicialmente desde 1830, sem poder penetrar mais, sob a onda romântica) volta a reiterar-se em outro ponto mais alto de sua evolução, em um nível intenso e ainda dramático, depois da Primeira Guerra Mundial: o modernismo dos paulistas é de um grau mais elevado, arrojado e tenso do que o modernismo hispano-americano do fim do século, embora não seja senão um antecedente do último modernismo desta série, o que se estende pela América Latina depois da Segunda Guerra Mundial, gerando diversas modificações, que vão da lírica dos "concretistas" brasileiros às articulações do novo teatro e, sobretudo, à linguagem do novo romance, que fez dele a matéria que propiciou um *boom*. Ainda que esse terceiro modernismo não tenha recebido um nome, não deixou de ser um ponto novo e afim com o que proporcionou a escalada da modernidade e pôde familiarizar-se com aquele que na década de 1920 adotou o nascimento das vanguardas e o que na década de 1880 nos deu a arte de Darío e Cruz e Sousa. Inclusive, obedecendo a essa marca própria do vanguardismo de refazer o Parnaso literário, cada um desses momentos da modernidade reclamou do anterior, preterindo manifestamente as restantes correntes que atuaram e atuam dentro das letras continentais, escolhendo em cada um deles, como já assinálamos, os criadores secretos, carregados de futuridade e que por isso mesmo ficaram à margem das valorações de época.

Mas seria ingênuo acreditar que em todos esses processos se assiste a uma mera transferência, que os valores importados se instalam em um simples vazio, que se aplicam do mesmo modo como o fizeram nas metrópoles, que transformam o homem latino-americano completamente, como no mistério da Eucaristia, sem deixar o menor vestígio da lâmina de pão original. A modernidade sacudiu a América Latina no que ela era: começou por não se apresentar idêntica a suas origens porque, sem que isso tenha sido o propósito dos criadores literários europeus ou norte-americanos, veio encoberta pela estrutura da depen-

dência e da sujeição que a transportava, o que permite distingui-la do normal e profícuo jogo de influências; mas, além disso, teve de se assentar em uma realidade distinta, que era sua única possibilidade de existir, transfundindo-se em outros corpos, em outras ordens da vida e da criação. Seus efeitos, portanto, foram muito mais complexos e até contraditórios do que se podia esperar por parte dos conquistadores de plantão, imbuídos, eles também, de sua convicção missionária e redentora, já que vinham trazer aos bárbaros a civilização.

Este não é o momento de expô-los, mas devemos assinalar que uma de suas imediatas operações consistiu em introduzir uma segmentação, maior que as existentes, na sociedade latino-americana, absorvendo um setor reduzido que era o que completaria a ação das feitorias encravadas nos portos e capitais, distanciando-o ainda mais do resto da população. A modernidade, que já nas suas origens mais longínquas veio sobreposta ao princípio da propriedade privada, que ajudou a destruir o sistema indígena, trazia em sua vertente ocidental que regeu os diferentes momentos de penetração o sistema rígido das classes sociais, estabelecendo dissociações categóricas dentro das formas paternalistas que se cultivavam nas grandes aldeias e nos campos do continente. No modernismo hispano-americano, as pequenas elites associadas aos enclaves de dominação ("Buenos Aires, Cosmópolis", Darío, em seu prólogo de 1896 a *Prosas Profanas*), fascinadas pelos produtos importados, pensaram que sua imitação minuciosa lhes permitiria se apoderar também do sistema literário estrangeiro dentro do qual haviam surgido, podendo então os escritores deste lado do Atlântico se reintegrar no paraíso europeu depois do prolongado exílio *in partibus infidelis*. Havia entre eles prodigiosos artesãos que produziram uma arte superior; em alguns momentos melhor do que a das metrópoles: querendo ser cópia fiel do modelo, arrastava no entanto uma forte, saborosa, original impregnação latino-americana. Nada mais belo e patético do que os poemas do esplêndido simbolista Cruz e Sousa, porque este poeta negro, filho de escravos, dono de uma música sideral, cantou atormentado a brancura que não tinha, e hoje é seu tormento afro-americano e não o brancor que causava obsessão que continua a incendiar seus versos baudelairianos.

... Darío e Cruz e Sousa

... dentro  
... prosa  
... vanguarda

Que distintos os modernistas de 1922! De uma data para outra o continente cresceu e se alargou, superando a decadência demográfica que o manietara no século XIX: não será, pois, um pequeno setor, mas sim uma nutrida geração que abrirá caminho e não defenderá interesses de poucos, mas de toda uma classe social. A complexidade do aparato administrativo e educativo havia permitido o progresso de uma classe média que apoiou, embora debilmente, o movimento de Francisco Madero no México de 1910, manifestou na Reforma Universitária de Córdoba (1918) sua aspiração à condução política e estendeu sua intervenção nos negócios públicos por meio da ascensão dos governos de Alessandri, Irigoyen, Batlle e Ordóñez, no Chile, Argentina e Uruguai, ou mediante os governos de compromisso que se sucederam, de 1914 a 1926, no Brasil. Essa classe, nesse momento, era portadora de um forte sentimento nacional, coisa particularmente importante porque dela saíram quase todos os escritores, desejosos de mudança e de modernização de suas sociedades. Para essa classe a educação foi uma poderosa alavanca de ascensão social, tendo acabado por sacralizar o saber: todos queriam se instruir, confiando em que a leitura lhes abriria as portas do poder e da comodidade. Uma classe que ascende, que chega perto das portas dos palácios do governo, toma consciência de sua necessidade de se capacitar; nos cem anos de vida independente não se havia presenciado tanto fervor pela leitura e as tiragens dos livros, em humildes edições populares, nunca alcançaram números tão altos, nas publicações mexicanas de difusão ou nos títulos da editora Claridad de Buenos Aires, estabelecendo-se uma demanda alimentada de romance e poesia. O auge do romance regionalista foi garantido por essa demanda.

Foi nesse ambiente que os novos modernistas (vanguardistas) construíram sua obra, partindo de uma consciência social mais rica e fundamentada do que a de seus antepassados do século XIX: nenhum desses jovens teria pensado que a América fosse terra incapaz de proporcionar temas para a arte, como dissera explicitamente Darío, e o repertório do vanguardismo europeu se justificava a seus olhos porque abria as portas a um melhor entendimento da realidade nacional. Do mesmo modo, não se limitaram a escrever seu protesto sobre "as asas imacu-

Jadas dos cisnes" (Darío *dixit*), mas sim participaram da luta contra os resquícios feudais, as ditaduras obsoletas e patriarcais, os sistemas econômicos arcaicos, as formas reprimidas da vida. Inicialmente há coincidência entre a incorporação da vanguarda artística européia e a do socialismo, em sua vertente da III Internacional, tal como ficou patente na pregação da revista de Mariátegui, *Amauta*, ou como o definiu grupo da *Revista de Avance*.

Se há evidente progresso entre uma época e outra, ampliação de sua base, maior consciência americana, uma arte aberta às solicitações transformadoras de uma classe urbana (como define a linguagem empregada, os temas cotidianos, a soltura e presteza das formas, a irreverência para abordar os temas sacrossantos), enfim, apropriação mais legítima da modernidade, também não deixam de ser notados, transpostos a um plano diferente, alguns impedimentos que haviam sido registrados já no primeiro modernismo: a cisão com respeito às demais classes sociais das quais apenas se recolhiam alguns produtos folclóricos; a carência de instrumentos intelectuais, já que não artísticos, que lhes permitissem enfrentar os acontecimentos que se avizinhavam na América Latina.

O vanguardismo – usemos este termo para evitar equívocos – foi muito mais juvenil do que o modernismo. Tocaram-se trombetas, armou-se a festa, cantou-se a vida, insultou-se o burguês com o desembaraço de quem acreditava na vitória certa, ridicularizaram os valores consagrados porque eram velhos. Os escritores saíram às ruas, foram provocantes, zombaram da ordem instituída, cantaram como Parra del Riego a motocicleta, o jogador de futebol, o avião, fizeram murais poéticos e utilizaram a recém-descoberta radiotelefonía. Dois traços parecem formar sua conduta pessoal e poética, dois traços que, sendo originais, foram transmitidos aos escritores seguintes: o humorismo, com o qual diluíam a retórica burguesa, e o afã lúdico com o qual faziam da vida um jogo divertido e fugiam das responsabilidades.

Nesse momento da grande folia soa o sino de 1930 que deixa claros os limites da tarefa e os força a uma rearticulação de seu projeto inicial. O título de um livro publicado por Scalabrini Ortiz sintetiza essa repentina suspensão histórica: *El Hombre que Está Solo y Espera* (1931).

## 6. A CRISE DA ORDEM NEOCOLONIAL

O que era isso? Um historiador – Tulio Halperín Donghi – iniciando o capítulo que dedica à “crise da ordem neocolonial”, diz:

Mil novecentos e trinta levou consigo, como o vento leva os castelos de cartas, a mais de uma das situações políticas latino-americanas; das que sobreviveram a essas primeiras tormentas, poucas iriam durar muito. Mas esse espetáculo desconcertante ocultava mudanças ainda mais importantes cujas conseqüências já não se apagariam na América Latina: mais ainda do que a Primeira Guerra Mundial, a depressão revelou a fragilidade da ordem mundial à qual a América Latina procurara ansiosamente se incorporar.

Há uma ordem mundial que vacila e há uma ordem dependente que se rompe: a crise de 1929 atinge a todos e inicia-se uma crise que ainda não terminou e que, em certo sentido, não fez outra coisa senão se intensificar até nossos dias. Nesse ano de 1930 o exército entra em cena na Argentina e no Brasil, imitando os governos autoritários instaurados nos fascismos europeus. É nessa época que Quiroga enfrenta o tribunal dos jovens.

Vamos ver como ocorreu o processo na Argentina, porque é lá que ele atinge sua expressão máxima, por razões que derivam do fato de sua cultura ser a única que corresponde a uma sociedade transplantada – semelhante portanto à norte-americana – com que se conta na América Latina e por sua evolução ter alcançado um ponto tal que parecia garantir o triunfo dos setores pequeno-burgueses, que haviam conseguido, com o desenvolvimento urbano-portuário, uma poderosa cidadela de dominação sobre o resto do país. Salvo São Paulo, nada semelhante havia no resto da América: o México começa a organizar sua revolução saindo de suas últimas agitações (*cristeros*<sup>\*</sup>) e Caracas ainda não fora beneficiada com o jorro do petróleo; em ambos os casos o avanço partirá de níveis menos desenvolvidos.

\* Durante o conflito entre a Igreja e o Estado, de 1926 a 1929, no México, aqueles que gritavam, ao se rebelar, “Cristo Rei” (N. T.).

Na Argentina, a urbanização conquista a literatura antes de outros países (no México isso só se dará a partir dos anos de 1950) e ainda atribui-lhe de uma tônica tal que <sup>de fato, a urbanização e o desenvolvimento econômico, que são os fatores que</sup> dificulta o florescimento das literaturas regionais, diferentemente do exemplo brasileiro, no qual elas se expandiram vitoriosas. O centralismo portenho triunfa sobre a terra arrasada e impõe a um vasto território uma literatura não só típica da capital, mas nascida entre duas ruas – Florida e Boedo. A cidade gera um novo espaço, um novo esquema diferencial, um sistema de valores diferente, que faz do resto do país algo distante no tempo. Para desenvolver sua aparente autarquia urbana, acabou sendo favorecida pela longa história de sua dominação, pelo crescimento industrial que a Segunda Guerra Mundial lhe proporcionara, mas sobretudo, como o resto das cidades latino-americanas, pelo abusivo crescimento do setor terciário, que cria um opulento estrato de funcionários, mantido em boa parte pelo Estado. Esse setor, necessariamente mais bem preparado do ponto de vista intelectual, nasce, desenvolve-se e amadurece dentro do submarino urbano, com escasso ou nulo conhecimento do que se passa na nação, freqüentemente restrito ao conhecimento parcial da mesma cidade que, de 1920 a 1955, passará de um milhão e meio a seis milhões de habitantes.

É em Buenos Aires que o projeto de integrar plenamente o escritor ao sistema literário europeu-universal se realiza, a partir dessas condições básicas que melhor do que em qualquer outra parte do continente lhe eram oferecidas. Quem faz isso é Jorge Luis Borges, e observando o que ele argumentou acerca de suas carências criativas, deve-se reconhecer, na perfeição do produto literário obtido, o condicionamento voluntário, o pleno ajuste às pulsões que regem o sistema, com uma rara capacidade para assumir suas exigências nos níveis estéticos, ideológicos e sociais. É de algum modo o mesmo projeto que, na mesma cidade de Buenos Aires, Darío enfrentou cinquenta anos antes, mas não há medida comum entre o provincialismo que ainda oprime a obra deste autor e o rigor, a exatidão e a medida universal que Borges conquista.

Deve-se assinalar que por um tempo ele oscila e se detém na linha marcada por seus livros *Cuaderno San Martín* (1929), *Evaristo Carriego*

e também *Discusión* (1932), mas nesse caminho vai se configurando a orientação que desemboca na *Historia Universal de la Infamia* (1935) e a *Historia da Eternidade* (1936), preparatórias de seu ingresso na narrativa em 1938, para proporcionar-nos, em 1941, *El Jardín de Senderos que se Bifurcan*. É nesse período que cresce a importância da revista *Sur*, nascida em 1931 sob a direção de Victoria Ocampo, para dar voz ao pensamento americano, como propunha Waldo Frank, mas que veio cumprir uma das tarefas de extravasamento cultural mais decididas e ambiciosas que tiveram lugar na América Latina, porque é à revista *Sur* que se deve a sistemática incorporação dos autores e das obras da vanguarda narrativa no período situado entre as duas guerras, sua defesa e ilustração, o que superará os limites de um cenáculo estrito para alcançar níveis maciços com o aparecimento das novas editoras (Sudamericana, Emecé, Losada), que empreenderão a tradução das obras fundamentais do período, acumulando nomes praticamente desconhecidos, como Kafka, Joyce, Faulkner, Woolf, Huxley, Gide, Eliot, Rilke, Mansfield, Valéry etc.

Tanto as revistas como as editoras mencionadas assumirão o papel de educadoras literárias das elites urbanas da América Latina dentro dos alinhamentos artísticos da vanguarda e, portanto, dentro das condições de sua cosmovisão que começava a se mostrar afim com a de alguns agrupamentos literários do continente encurralados pela agitação social crescente. O time que leva adiante esta tarefa de transbordamento se ajusta às condições da nova produção incorporada ao espanhol, criando uma literatura familiarizada com suas normas. O papel de protagonista de Borges se constrói nesse momento, por solidariedade de alguns companheiros de geração e pela adesão que lhe oferecem jovens escritores, José Bianco, Adolfo Bioy Casares, sem contar um conjunto desarmônico de figuras menores, da poesia, prosa e até da crítica, nas duas margens do Prata, que terminaram imitando seus "úiques", para dar forma a um produto epigonal que ficou conhecido como "borgismo".

A nota que com maior notoriedade marcou o período foi o abandono beligerante do realismo e a assunção de uma literatura fantástica. Apesar de ter havido na Argentina, durante o modernismo, um germe de narrativa fantástica que em Holmberg, Quiroga e Lugones ofereceu exercícios hofmanianos e poeasos inte-

ressantes, nada houve que prenunciasse a magnitude do fenômeno fantástico que ocupou duas décadas, cujas raízes situacionais podem ser inferidas do fato de que também envolveu a última produção de um Roberto Arlt (em especial seu teatro). O grupo da *Sur* o transferiu para as proposições vanguardistas e para alguns antecedentes do fim do século (Henry James), contagiando a maioria dos escritores: o período narrativo de Ezequiel Martínez Estrada (1895-1965), que é bem tardio dentro de sua produção poética e ensaísta, coincide com a exacerbação do regime peronista e aparece dominado pela influência kálfiana: *La Inundación*, *Sábado de Gloria*, *Marta Riquelme*.

O fantástico de Borges é o modelo, extremado e rigoroso, que depois será interiorizado e nacionalizado pelos escritores jovens que o seguem, como os citados ou também Julio Cortázar, que tardiamente se junta ao movimento. Esse fantástico começa com a ausência da singularidade de seu meio, embora é claro logo o retome sob formas simbólicas; instala-se em um universo cultural que não oculta sua prosápia livresca e que ao contrário a inventa, toda vez que registra sua carência; transporta as formas de ensaio à arquitetura do conto; estabelece como unidade subjacente e como sistema de relações estruturantes do conto uma equação intelectual, metafísica às vezes, que relega peripécias e personagens à função de cifras de seu despojamento; por uma elevação do princípio analógico, extrapolado às vezes ilegítimamente, constrói esquemas que podem perambular e encarnar ao longo da história e no espaço em isotopias plurais; vai montando, sob uma aparência lúdica e descomprometida, uma cosmovisão idealista e cética que deriva para um solipsismo. Mas é talvez em sua escritura, dominada por um preciso sentimento de economia, de engenho verbal, de limpeza e exatidão do termo, do manejo do adjetivo insólito, da reminiscência culta e cúmplice, do ritmo sombrio com deixas acriouladas que se pode pesquisar sua contribuição permanente à literatura e a chave do sucesso de seus livros de contos: *Ficciones* (1944), *El Aleph* (1949).

À margem de suas condições artísticas peculiares, um escritor é determinado por sua situação dentro de uma ordem literária: a excepcionalidade do caso Borges está justamente no fato de ele se situar plenamente em um

sistema literário cuja condição de validade é a universalidade, o que, reconhecemos, jamais pode comportar a assunção do eurocentrismo, mas sim o conceito de universalidade que é indispensável para que um marginalizado possa inserir-se nele. É possível se comprovar isso no efeito de sua leitura sobre Michel Foucault, tal como ele afirma no prólogo de *Les Mots et les Choses*, ao permitir-lhe o acesso a uma revisão epistemológica do saber europeu, que seria uma operação vedada do ponto de vista do eurocentrismo, e só acessível a um olhar que deve ser ao mesmo tempo participante e alheio.

A inserção desse terceiro grau da modernização, dirigida por Borges, na cultura latino-americana, produz uma imediata irradiação do processo literário continental. Sua influência concreta, pessoal, sobre escritores latino-americanos é por certo episódica e superficial, mas não o é a incorporação de sua contribuição ao sistema literário geral que mobiliza um vasto conjunto de rearticulações.

#### 7. O JARDIM DE SENDEIROS QUE SE BIFURCAM

Ao se iniciar a década de 1940 produz-se o primeiro auge da narrativa latino-americana: aumenta o número de obras, multiplicam-se os caminhos. Apesar do agonizante apogeu dos poetas comprometidos que povoam a década rosada da luta antifascista, e que em nossa região tem seu ápice no clamor continental produzido pela Guerra Civil Espanhola (1936-1939), incendiando a poesia de Pablo Neruda, César Vallejo, Nicolás Guillén, Carlos Drummond de Andrade, agora começa outra etapa marcada pela assunção da narrativa e por uma demanda pública que a princípio será tímida mas seguirá a curva do desenvolvimento editorial latino-americano.

Há uma data que pode ser considerada chave: o ano de 1941, porque registra o aparecimento de vinte obras narrativas, várias delas capitais, que permitem fazer um corte horizontal no continente, revendo as diferentes orientações narrativas, as diversas gerações e as plurais áreas literárias na América. É além disso um ano crucial no mundo: em 1941 os exércitos hitleristas invadem a

União Soviética e no mesmo ano a aviação japonesa bombardeia Pearl Harbor e os Estados Unidos entram na Segunda Guerra Mundial. É um ano sombrio, no qual oscila o destino da sociedade mundial e os países latino-americanos se sentem pela primeira vez envolvidos em um conflito que a princípio lhes parecia exclusivamente europeu, alheio e até útil aos seus interesses econômicos. Alguns, como o Brasil, acabaram aderindo à luta. É também o ano em que parecem se dissolver as resistências que se opuseram aos avanços da política de boa vizinhança iniciada por F. D. Roosevelt e seu ministro Cordell Hull e se institui a alienação do continente sobre as posições norte-americanas. A queda da França e o envolvimento da Inglaterra no combate contribuem para debilitar os laços com as metrópoles tradicionais e uma nova e pujante – os Estados Unidos –, aparece no horizonte, não só dos países do Caribe como também da América do Sul. Paralelamente, esse é o momento em que na literatura latino-americana começa a registrar-se a influência da escola de escritores norte-americanos de vanguarda, em particular William Faulkner, que vai influenciar profundamente os romancistas (Juan C. Onetti, Lino Novas Calvo, são os primeiros), John Dos Passos e Ernest Hemingway e em um segundo momento os jovens do Sul Carson MacCullers, Truman Capote, assim como os realistas, Steinbeck, Saroyan, Caldwell e outros. A descoberta entusiástica da narrativa norte-americana, que logo farão Sartre e os existencialistas franceses, é produzida antecipadamente em terras latino-americanas, onde é traduzida a maioria de suas obras.

Mas a singularidade do período narrativo que começa e se estenderá até o final dos anos de 1950 (por que não utilizar a data de 1º de janeiro de 1959, quando Fidel Castro entra em Havana?) se apóia em comportamentos culturais – dos escritores e do meio – que prefiguram a modificação. Em primeiro lugar a passagem dos poetas do verso à prosa. Inicialmente, Jorge Luis Borges ou Miguel Angel Asturias ou João Guimarães Rosa ou mesmo Alejo Carpentier foram poetas: alguns, como os dois primeiros, nunca abandonaram a poesia, alternando-a com a prosa narrativa; outros, como os segundos, permitiram que o narrador devorasse o poeta, mas em ambos os casos não deixaram de levar dentro de si o poeta que falava em prosa, até que essas categorias retóricas acabaram pondo fim a seus limites. Em segundo lugar, e em parte pelo exposto

anteriormente, produz-se um sensível atraso na chegada dessa geração (nascida por volta de 1900) à narrativa, na qual só ingressam a partir dos quarenta anos. Já se disse muitas vezes que o romance é um gênero peculiar da vida adulta, mas o curioso é que essa entrada tardia dos mais velhos os faz coincidir com os jovens de uma geração posterior, que por sua vez abordam precocemente o gênero. Eis por que as obras pertencentes a duas gerações sucessivas se superpõem e até se invertem: Virgilio Piñera publica antes que Carpentier atinja seu estilo definitivo, com *Viaje a la Semilla*; Monteforte Toledo antes que Asturias lance *O Senhor Presidente*; Adolfo Bioy Casares antes que Borges edite seus contos; Clarice Lispector antes que Guimarães Rosa publique *Sagarana*. Em terceiro lugar, as editoras, que surgiram na década anterior, começam a expandir-se pelo mercado latino-americano, transformando-o, pela primeira vez em sua história, em uma unidade autárquica: tomam o lugar das editoras espanholas, que até então o supriam (e que por causa da guerra civil e da subsequente prostração no período franquista o abandonam) e sugerem a necessidade de fomentar a criação do gênero mais seguro – o romance – e parcialmente o conto, em busca de escritores com os quais complementar as traduções de estrangeiros. É normal que tenha sido a Losada, casa especializada em literatura moderna, a iniciar os concursos, falhando em 1941, ao premiar Verbitsky e fazer menção a Onetti. Mas ao mesmo tempo e como sinal dos tempos que corriam, a editora norte-americana Farrar and Rinehart realizou outro concurso, o único com autêntica repercussão, promovida pelos americanos na América Latina, que pôs em evidência dois romancistas da área andina: Ciro Alegría e Enrique Gil Gilbert. Em quarto lugar, comprova-se que os escritores começam a ser fiéis às suas culturas peculiares que foram se desenvolvendo em suas respectivas áreas, de tal modo que a unidade latino-americana que está sendo rearticulada na literatura não diminui a singularidade dos sabores peculiares de cada região, o uso de tradições próprias e das circunstâncias históricas em que se vive. Está aqui a raiz de um traço que deve ser levado em conta nesse momento e que não foi visto pela crítica do romance que arrasa com boa parte da literatura da América Latina, justamente aquela indissolivelmente ligada à problemática humana e revolucionária de múltiplas regiões da Amé-

rica: por volta de 1941 bifurcam-se os caminhos da narrativa, mas não para opor o velho ao novo, e sim para separar dentro do novo, que é muito mais amplo e rico do que se pretende, uma pluralidade de linhas criativas que Anderson Imbert já detectara entre o que ele chamou de “mais objetivos” e “mais subjetivos”, mas que podem se ampliar para abarcar a multiplicidade de caminhos que se dispersam nesse momento.

De todas as características desse ponto de partida, nenhum é mais importante, para os anos seguintes, do que aquele que acentua a pluralidade na unidade. A América Latina compartimentada, balcanizada, incomunicada, que só podia resolver seus problemas de circulação interna por intermédio de alguma cidade estrangeira (Paris, Nova York, Barcelona), agora conquistará com enorme esforço uma certa e ainda débil vinculação interiorana. É em boa parte a tarefa das editoras situadas em Buenos Aires e México (São Paulo, no caso do Brasil), que buscam seu público natural no resto dos países do continente, mas é sobretudo a contribuição dos escritores que, mesmo sem se conhecer e partindo às vezes de influências exteriores, dedicam-se à tarefa de revelar sua realidade. Na década de 1970, a intercomunicação será intensificada, paradoxalmente, pela Cuba bloqueada, por meio da obra cultural da Casa das Américas (concursos, festivais, revistas etc.) e pela reorientação em direção às terras da América registradas pelos escritores que ainda estavam sob o império do cosmopolitismo argentino.

Esse esforço unitário servirá para pôr em relevo a pluralidade de estruturas culturais, de tradições literárias, de problemáticas humanas de cada região. O brilhante caminho seguido pelas letras brasileiras, que permitiu a expansão antecipada de sua literatura narrativa com sentido nacional, será visto de outra forma no hemisfério de língua hispânica. O que essa unidade deixa patente são as áreas literárias (às quais me referi extensamente em outros textos) que bruscamente se tornam nítidas e que, vinculadas às áreas lingüísticas que Pedro Henríquez Ureña detectara havia várias décadas e às áreas culturais que os antropólogos (Darcy Ribeiro) foram delineando, evidenciam singularidades no comportamento criativo, opondo a região rio-pratense à chilena, muito próxima, a andina à região do Caribe, no Brasil a região nordestina à central ou do sul, a mexicana à da América Central.

## 8. Os NARRADORES FANTÁSTICOS

Em primeiro lugar, considerando-se o impacto de seu aparecimento, a linha da narrativa fantástica liderada por Borges, a que nos referimos e que, partindo de Buenos Aires estendeu-se primeiro pelo Cone Sul do continente, com repercussões posteriores em outros pontos da América, menos pela expansão da fama de seu dirigente e mais pela consecução de situações culturais semelhantes às que lhe deram nascimento na monstruosa cidade sulista dos anos de 1930.

Longe de instalar-se como uma forma definitiva das letras argentinas, foi um parêntese de vinte anos que não conseguiu impor com exclusividade tal linha criativa a seus praticantes, salvo os mais velhos, da qual foram desertando progressivamente os mais jovens. Corresponde à insegurança existencial provocada pela crise de 1930 e cujas teorizações, entre nostálgicas e desesperadas, são registradas na *Radiografía de la Pampa* (1933) de Martínez Estrada e na *Historia de una Pasión Argentina* (1935) de Eduardo Mallea, crise à qual para um setor da intelectualidade argentina, se acrescentou sua conseqüente marginalização durante a década peronista (1943-1955) e a subversão de seus valores morais, artísticos (e secretamente sociais) que vigoraram no período. Ao terminar a crise, um reexame da situação argentina a partir de um melhor muniamento intelectual, favorecido pouco depois pela conjuntura revolucionária latino-americana e pela incorporação de novas promoções literárias vai contribuir para dissolver o magistério do fantástico, mas não obviamente a literatura fantástica.

A essa altura, se fez notório que a singularidade dessa linha criativa não estava meramente na incorporação do fantástico, em oposição à realista, vigente e dominante, mas sim na qualidade particular desse fantástico, que com freqüência, longe de proporcionar uma liberdade da imaginação, substituía os enquadramentos realistas por outros, ainda mais rígidos e mecânicos e certamente mais arbitrários. O espírito lúdico, nesse fantástico argentino, simplesmente compensava, em uma ordem subjetiva, a angústia de uma marginalização que não se conseguia interpretar: portanto, postulava um retro-

cesso com respeito à problemática de seu tempo. Em vez de liberar de sua rigidez o discurso sobre o real, obrigando-o a recuperar sua dinâmica criativa, construía outro discurso paralelo, interior, tão bloqueado quanto o que o escritor observava em sua exterioridade.

Se, por um lado, isso nos permite vincular a essa linha narrativa a obra de escritores como Manuel Mujica Láinez (1910) e parcialmente a reflexão narrativa de Eduardo Mallea (1903) e aproximar dela a problemática da narrativa feminina que haverá de surgir então, também nos obriga a distinguir esse fantástico argentino de outras duas correntes que com freqüência lhe foram superpostas ilegitimamente. Uma é a que instituiu, preferencialmente na área cultural do Caribe, uma narrativa do maravilhoso, que pode ser real ou irreal mas que vem assinalada por essa qualidade que Roger Caillois habilmente distinguiu com nitidez da que costumamos chamar de fantástica; nela a realidade se distende e se inspira para dar espaço a todas as possibilidades, sem que umas cancelem as outras, e permitindo que se entretçam e concorram para uma mesma felicidade expressiva, enquanto o fantástico defende necessariamente a ruptura dentro do tecido de uma realidade que para isso foi estendido sobre uma exacerbada racionalização que acaba sendo asfixiante e constitutiva. Outra é a liberdade combinatoria que caracterizou boa parte das mais recentes narrativas do hemisfério e que se situa em uma livre estruturação de materiais, havendo superado a dicotomia "fantástico-realista" para construir um texto autônomo que se maneja autarquicamente, a serviço da comunicação de uma determinada mensagem e fazendo uso das distorções, invenções, fragmentos realistas, hipérboles, elementos alheios, que são úteis a uma composição que pretende ser equivalente ao universo em sua estrutura e não na cópia de um lugar qualquer mediante um espelho ou sua distorção subjetiva. A ambas as categorias pertencem invenções como as de García Márquez, Reinaldo Arenas, José E. Pacheco, Miguel Angel Asturias, Guillermo Cabrera Infante etc.

Em 1941, além de *El Jardín de Senderos que se Bifurcan*, são publicados *Sombras Suele Vestir*, de José Bianco, *Todo Verdor Perecerá*, de Eduardo Mallea, *La Amortajada*, de María Luisa Bombal, todos pertencentes a esse segmento da narração.

A oscilação da segunda geração de ambas as correntes, assim como sua equiparação compensatória, é exemplificada com o caso de Bianco, pois imediatamente depois dessa impecável *nouvelle*, toda feita de tonalidades e atmosferas, ele vai oferecer seu romance *Las Ratas* (1942), que é uma investigação dos processos fatais que imperiosamente movem a alma humana; ele prenuncia o seguinte romance, *La Pérdida del Reino*, que é publicado trinta anos depois (1972) e está instalado na exploração de uma transmutação, mais do que física-psíquica, cujo psicologismo atormentado não deixa de rondar uma vaga metafísica.

De bibliografia mais consistente, mas também mais disciplinadamente fantástica, ligado a Borges por uma colaboração literária de anos que provavelmente não foram úteis para sua busca pessoal, Adolfo Bioy Casares (1914) havia publicado *La Invención de Morel* (1940), que inicia uma longa e bastante infrutífera viagem pelo fantástico, que incluiu não menos de cinco livros, implicados em sua *Historia Fantástica* (1972), sem conseguir uma linguagem própria nem uma inserção profunda na articulação do desconhecido, junto ao qual passou com sua escrita pura, mais pensando do que vivenciando-o. Em 1969, com *El Diario de la Guerra del Cerdo*, encontrou seu caminho e, em outra vertente, a do mistério amoroso que vinha invadindo disfarçadamente seus livros fantásticos. Outros escritores dessa linha são Enrique Anderson Imbert (1910), que depois de devorado pela crítica encontrou sua precisão e plena liberdade em *El Gato de Cheshire* (1965), e Juan R. Wilcock (1919), o qual, após elaborar o conto cruel, incorporou-se à literatura italiana.

A essa linha pode-se associar um escritor realista, voltado, no entanto, para a construção de esquemas mentais mais ou menos revestidos de carne. Trata-se de Eduardo Mallea (1903), que já em *La Bahía del Silencio* (1940) havia estabelecido o modelo ao qual se ajustarão *Todo Verdor Perecerá* e *Rodeada está de Sueño* (1943) e que, ao continuar se reiterando, se tornará mais rígido. Trata-se de uma reflexão psicológica e ética sobre o destino solitário e angustiante do homem, por intermédio de várias

criaturas sonâmbulas; uma reflexão que se torna monólogo em solidão, monólogo surdo que progressivamente se desprende da articulação histórica e se situa em uma atemporalidade artística que uma língua purista e até anacrônica sublinhará, assim como a dissociação visível entre a estrutura narrativa, complexa, mas marcada pelo logicismo, e os desvarios emocionais das criaturas românticas. Mallea parecia destinado a encontrar na Argentina o caminho que percorreu Hermann Broch nas letras germânicas, e o encontraria se não se afastasse cada vez mais de toda reflexão que implicasse sua circunstância viva.

O último representante dessa linha e simultaneamente quem a subverte será Julio Cortázar (1914); mas antes de falar dele, convém dizer algo sobre a entrada das mulheres na narrativa produzida sob a onda do fantástico. A mulher, na América Latina, havia ficado confinada à poesia erótica, meio austera (Gabriela Mistral), meio crítica (Alfonsina Storni), francamente hedônica (Juana de Ibarbourou), mas a modernização do período entre as duas guerras vinha incorporando-a às novas correntes e ela começava a mostrar sua divergência. Teresa de la Parra (1891-1936) publicou em 1924 sua *Íglenia, Diario de una Señorita que Escribió Porque se Fastidiaba*, e cinco anos depois as *Memoorias de Mamá Blanca*, que recupera a infância e adolescência como território privativo da mulher. A alienação da mulher na sociedade latino-americana parece ter estendido uma ponte até a narrativa fantástica, para que por meio de seu espelho escuro ela fosse capaz de se expressar; na verdade foi por intermédio dele que a mulher começou a manifestar seu descontentamento e insatisfação, passando depois às formas mais cruas de um relato realista violento, às vezes cínico, quase sempre cruel.

As lições européias, de Virginia Woolf a Katherine Mansfield, passando pelas mais rosadas de Rosamond Lehman, e antes de chegar a Simone de Beauvoir, contribuíram para o despertar da mulher na narrativa, alternando a escrita poética que mergulhava nos sentimentos, especialmente adolescentes, com a ambigüidade de uma narrativa que necessitava de ingredientes fantásticos para permitir a expressão de sua intimidade. Tem essas características a obra de María Luisa Bombal (1910), autora de apenas dois livros, *La Última Niebla* (1934) e *La Amortajada* (1941), de escrita edulcorada nas