

AS TRAMAS DO EVENTO. LITERATURA MEXICANA E HISTÓRIA

RESUMO

Atualmente, na literatura mexicana se observa uma forte presença de ficções que trabalham com temas históricos. Esta tendência não é nova: a relação entre história e literatura é consubstancial à narrativa desse país, o que explica as textualidades em que ela se manifesta. Este artigo aborda brevemente alguns modos em que a história tem sido explorada na literatura mexicana, e ao mesmo tempo tenta mostrar que se trata de uma característica que dá continuidade à narrativa desse sistema literário.

PALAVRAS-CHAVE: Narrativa mexicana; Literatura e história.

THE SCHEMES OF THE EVENT. MEXICAN LITERATURE AND HISTORY

ABSTRACT

Currently, in Mexican literature, there is a strong presence of fictions that develop historical themes. This tendency is not new: the relationship between history and literature is consubstantial with the narrative of the country and explains the textualities in which it is manifested. This article briefly discusses some ways in which history has been explored in Mexican literature, and at the same time tries to show that it is a feature that gives continuity to the narrative of this literary system.

KEYWORDS: Mexican Narrative; Literature and history.

Víctor Lemus¹

“...decir lo cierto con palabras falsas.”

Antoine Prost, *Doce lecciones sobre la historia*

SOB O ESPECTRO DA HISTÓRIA

Em um seminário sobre o romance histórico, ministrado na “Cátedra Alfonso Reyes” no Instituto Tecnológico de Monterrey em abril de 2010, o escritor Pedro Ángel Palou afirmou:

La tradición central de la novela en nuestro país es histórica. La gran novela mexicana... tiene que ver con la historia. [...] El género tiene, en México, siempre, curiosamente, elementos de periodismo y de costumbrismo. La novela histórica en México, desde su nacimiento, es una novela de cruce de discursos. (PALOU, 2010b, 48’52”)

¹ Professor Associado II do Setor de Letras Espanholas do Departamento de Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Endereço eletrônico: victormlemus@gmail.com.

Observa-se, portanto, que na produção ficcional recente, a literatura mexicana apresenta uma predileção por temas de caráter histórico. Dos romances policiais e sua vertente do narcotráfico, passando pelas crônicas e reportagens, até a reedição do romance histórico, nesse sistema literário há uma urgência em escrever sobre episódios significativos que marcam na atualidade a cultura desse país.

O fenômeno não é exclusivo da literatura mexicana. Por causa dos eventos traumáticos acontecidos na Espanha em torno da *Guerra Civil* e o *Franquismo*, ou na onda de golpes cívico-militares que entre os anos 60-80 se abateram na América Latina, diversos gêneros da narrativa vêm tentando esclarecê-los e discuti-los – fazendo com que essa reflexão penetre nas transformações da forma literária.

Enquanto *constructo*, o sistema denominado “literatura mexicana” escolhe como corpus fundacional textos que misturam Literatura e História: mitos, cartas, crônicas, *Histórias* e até epopeias também funcionam como documentos históricos. Permeados pelo mito da tradição indígena, como o *Popol Vuh*, ou de intervenção religiosa espanhola, como *Historia de las cosas de la Nueva España*, de Fray Bernardino de Sahagún, até as *Cartas de Relación* de Hernán Cortés e a *Historia verdadera de la Conquista*, de Bernal Díaz del Castillo, são textos que podem ser considerados “documentos” valiosos para entender o passado e não peças com valor puramente estético para o prazer da sensibilidade.

Nesse sentido, se há uma tradição literária poderosíssima na literatura mexicana, essa é a crônica. Não é por acaso que o primeiro romance escrito no México (e na América latina), *El periquillo sarniento* (1816), de José Joaquín Fernández de Lizardi, tenha um forte sabor cronístico – nota marcante de boa parte da produção narrativa desse país. Não se trata de um dado puramente anedótico. De acordo com Martín Caparrós, “la buena crónica es un kiwi: no se sabe si un pájaro o un fruto, si hay que correrlos o pelarlos.” (CAPARRÓS, 2015, p. 28). Essa indefinição, por si só, marca a zona em que ocorre a literatura mexicana, que é, ao mesmo tempo, seu lugar de cultura. O texto de Lizardi desafia as taxonomias da crítica literária, que não sabe como enquadrá-lo: romance, testemunho, crônica, jornalismo. Durante o século XIX, essa foi a tônica da narrativa mexicana.

La mejor novela mexicana del siglo XIX, (*Los bandidos de Río Frío*, de Manuel Payno), excelente recuento de costumbres y lenguajes populares, es un proyecto mural que comprime, sin demasiados distingos, burgueses y vendedores de flores, a jefes de policía que encabezan el hampa y abogados siempre fraudulentos, a héroes y asaltantes, a vírgenes y asesinos lascivos. (MONSIVÁIS, 2000, p. 15)

Aqui aparece já formulada uma característica fundamental da literatura mexicana (e quiçá da América latina): seu caráter “impuro”. Ler esse e outros romances desse período como produções exclusivamente “estéticas” é empobrecê-los.

De acordo com Ticio Escobar,

...el modelo universal de arte que reconoce es el correspondiente al producido en Europa, y después en los Estados Unidos, en un período históricamente muy breve (siglos XVI al XX). Es decir, lo que se considera oficialmente «artístico» es el conjunto que presente las notas de aquel arte: básicamente la posibilidad de producir objetos únicos que expresen el genio individual y la capacidad de exhibir la forma estética desligada de otras formas culturales y depurada de utilidades y funciones que enturbien su percepción. (ESCOBAR, 2003, p. 283)

Sabemos pelas cartas que enviava a sua amante Louise Colette, que para Flaubert escrever era, como lembra memoravelmente Mario Vargas Llosa, “Le seul moyen de supporter l’ existence, c’ est de s’être égaré dans la littérature comme dans une orgie perpétuelle.” (FLAUBERT apud VARGAS LLOSA, 1975, p. 64). Consumado maestro da escritura tântrica, para Flaubert, um bom dia de trabalho “pode significar meia página definitiva; mas há jornadas dedicadas a compor – é o verbo preciso – uma só frase” (VARGAS LLOSA, 1975, p. 67) Homens de campanha e debate, Lizardi, Altamirano, Payno e outros não tinham esse privilégio, e elaboraram (em territórios em que se lia pouco e se precisava de outras coisas, além de literatura) textos que também deviam cumprir com funções civilizatórias e cívicas, e não puramente estéticas.

No último quartel do século XIX e na primeira década do XX, anos da primeira modernização capitalista, se consolida na “literatura mexicana” a figura do escritor. Situados em uma instituição em formação, membros de uma casta leitora (seria possível dizer “classe”?) a partir da qual irradiam hábitos, status, valores e imaginários, os escritores terão, também, a obsessão de produzir “arte”. Sujeitos a uma *cidade letrada* cuja “polis se politiza”, se colocam como “intelectuais”:

...en ese tiempo que encabalga el 900 estaba viva la vocación política de los escritores, y aun desmesurada por un modelo que pareciendo francés potenciaba la larga tradición redentorista del letrado americano. [...] Ellos eran verdaderamente los ilustrados que casi no habíamos tenido en el XVIII y por sola esa capacitación, estaban destinados *fatalmente*, a la orientación de una sociedad que apenas había comenzado a practicar las formas democráticas. (RAMA, 1998, p. 90)

Situados entre a ideia de “arte” das literaturas europeias que admiram e um lugar em que é urgente que a realidade e a história sejam registradas e interpretadas, os escritores produzirão “literatura”. Registrar? Sim, mas de maneira problematizada. Jorge Luis Borges,

em 1932, escreveu “La postulación de la realidad”, ensaio em que afirma que, mais do que copiar a realidade, a narrativa a postula, a reformula, propõe deslocamentos criativos ou inusitados que a tornam apreensível, pensável e experimentável em dimensões inesperadas, renovadas, e sempre produtivas.

“A revolução mexicana” é uma construção histórica a partir de uma série de eventos tão central na constituição das instituições e dos imaginários sobre o México, que ela tem o poder de organizar retrospectivamente todo o passado do país, torná-lo inteligível, e articulá-lo para explicar o que veio depois. Graças a ela, o passado mesoamericano, a conquista espanhola, o período novohispano e a sociedade barroca, a guerra de Independência e o tortuoso século XIX em que o país foi duas vezes Império, até o porfiriato, se tornam inteligíveis, e se arrumam em um plano que, se não é teleologicamente pré-estabelecido, dá a aparência de um todo coerente cujas partes se conectam explicativamente. Em seu livro *Querrela por la cultura revolucionaria (1925)*, Víctor Díaz Arciniega afirma que “la ‘ideología de la Revolución’ es algo inefable, sólida y firme como un baluarte, pero construida sobre cimientos meramente simbólicos; por eso es imaginaria y *existe sólo en representación*” (DÍAZ ARCINIEGA, 1989, p. 139). É preciso enfatizar que isso somente é possível por causa de que ela aparece como fruto da práxis política de uma entelúquia que até pouco tempo atrás era a obsessão dos intelectuais do país e motivo de estereótipos explicativos: o mexicano. Estabelecida esta figura, que é elevada a sujeito da História, o resto aparece como pré-figuração de suas forças, permitindo entender o que é o mexicano e o século XX derivados da Revolução. Esses postulados serão centrais na formação do “sistema literário” mexicano. É a partir deles, ou contra eles, que a “biblioteca” se transforma e amplia.

LA ILIADA CRIOLLA

Los de abajo (1916; 1923), de Mariano Azuela, constitui um dos momentos centrais da fundação da modernidade literária no México. Trabalhando sob a lógica do fragmento, com a montagem das cenas tentando criar um amplo painel de diversos pontos de vista, usando uma variedade de materiais que vão da narração em terceira pessoa até a inclusão de cartas, *Los de abajo* antecipa os debates sobre o que é “narrar a partir de baixo”. A história parece ser feita pela força telúrica, quase atávica, das massas dos que não têm rosto nem identidade. É a partir desse ângulo que Azuela cria perspectiva.

Este romance, que narra as escaramuças de um bando de foragidos, párias e oportunistas que entram na luta armada porque é o que está acontecendo no país, coloca a

ideia de que, olhando de baixo, não parece perceptível que a história seja fruto da práxis revolucionária. Pelo contrário, ela é a “bola”, o vendaval de indivíduos lançados à ação que eles mal conseguem entender. Eles são apenas corpo, sobrevivência, movimento sem um fim, imediaticidade pura. Sirva de ilustração o diálogo entre Luis Cervantes e Demetrio Macías. Quando o primeiro, intelectual que participa da luta armada, afirma que Macías (líder analfabeto que se caracteriza pela força física e pela coragem na batalha) e seu grupo defendem uma causa fundamental para o país, este responde: “¿Pos cuál causa defendemos nosotros?” (AZUELA, 1997, p. 19). Reféns do complexo movimento da história, eles não sabem sequer se são *villistas*, *carrancistas* ou *huertistas*. Demetrio Macías resume em um dos diálogos a situação do seu bando:

—Bien, ¿y de parte de quién se va a poner? —Demetrio, muy perplejo, se llevó las manos a los cabellos y se rascó breves instantes.
—Mire, a mí no me haga preguntas, que no soy escuelante... La aguilita que traigo en el sombrero usted me la dio... Bueno, pos ya sabe que nomás me dice: “Demetrio, haces esto y esto...” ¡y se acabó el cuento! (AZUELA, 1997, p. 164)

De maneira precoce, *Los de abajo* coloca muitas das reflexões sobre a história da revolução mexicana e as equaciona em uma forma literária moderna, aprofundando na disjuntiva que ainda suscita debates entre historiadores e especialistas no período: *revolução* ou *bola*? Derivada desta, quiçá a principal indagação o inclui a ele próprio: qual é a relação entre os intelectuais e o poder?

Partindo da mesma lógica, mas situando-a do lado oposto da pirâmide, em *La sombra del caudillo* (1929), Martín Luis Guzmán aborda a constituição do sistema político mexicano emanado da revolução focando o ponto de vista da narração nas elites vencedoras. É a história “vista de cima”.

Explorando a modernização de fachada que aconteceu na política mexicana a partir do apelo do presidente Plutarco Elías Calles no seu discurso do primeiro ano de governo, quando pediu que os contendentes abandonassem as armas em nome da civilidade (o que não impediu que ainda agissem em facções mantendo lealdade ao líder que deveio caudilho), este romance, ao narrar as ações de generais que, acabada a luta armada, descem do cavalo e sobem ao *Cadillac*, escancara o fato de que “la política de México, política de pistola, sólo conjuga un verbo: madrugar” (GUZMÁN, 1973, pp. 207-208), o que justifica a prática de adiantar-se nas ações aos rivais, bem como estar próximo daquele que for favorecido pelo líder.

Trilhando o gênero do *roman à la clef*, os personagens desta ficção foram construídos em clara correspondência com figuras de carne e osso: “el Caudillo” é Álvaro Obregón, “Ignacio Aguirre” é um misto de Adolfo de la Huerta e Francisco Serrano, “Hilario Jiménez” é Plutarco Elías Calles, e assim por diante. Em prosa clássica, *ateneísta* (junto com Alfonso Reyes, José Vasconcelos, Antonio Caso, Julio Torri, Pedro Henríquez Ureña e outros, Martín Luis Guzmán era membro de *El Ateneo de la juventud*, grupo que se caracterizava pela reivindicação da formação humanista: “El encuentro con los clásicos grecolatinos es determinante... En Grecia encuentran la inquietud del progreso, el ansia de perfección, la técnica científica y filosófica, el modelo de disciplina moral, el ideal de perfección del ser humano.” MONSIVÁIS, 2010, p. 31), o autor escreve um romance sóbrio, com descrições e narração profundamente equilibradas – quase como se fosse o *logos* quem tentasse conferir inteligibilidade a um processo político marcado por paixões e interesses contraditórios.

Guzmán coincide com Azuela na confiança de que a literatura ocupe o lugar da História. Mas a função de intelectuais determina seu ponto de vista: enquanto Azuela foi um homem vinculado às massas, Guzmán pertencia à elite. Portanto, aqui, a história é vista de cima. As poucas vezes em que as massas aparecem, o fazem apenas como rebanho (como fica explícito na construção do episódio do “comício eleitoral”) ou em sua exclusão atávica: após um discurso que se pretende republicano e dirigido a cidadãos livres e iguais, uma voz anônima, como louvor, grita: “-¡Viva el patroncito!” (GUZMÁN, 1973, p. 102)

A montagem das cenas do romance indica que, para Martín Luis Guzmán, a política no México pós-revolucionário se faz nos bordéis, nos bares ou nos bastidores. A única vez que é feita no Congresso, aí ocorre uma morte – o que revela a nula vocação civil e democrática dessa classe política. Assim como em *Los de abajo*, aqui a literatura é vista como uma forma de textualidade capaz de ser fiel aos fatos e pode expor uma tese que, de maneira clara e transparente, à maneira do discurso historiográfico, pode ser convincente.

Quarenta anos depois, Jorge Ibarguengoitia recupera a discussão traçada por Martín Luis Guzmán e escreve *Los relámpagos de agosto* (1964), texto em que revela um conhecimento tão profundo do tema que prefere abordá-lo como paródia.

Na década de 60, os debates sobre a identidade do mexicano (animados pelo grupo *Hiperión*, e condensados no paradigmático livro de Octavio Paz: *El labirinto de la soledad* – 1950) haviam arrefecido.

Não se tratava mais da revolução (cantada em rústicas composições nos muros da *Escuela Nacional Preparatoria* e da *Secretaría de Educación Pública* pela mão engajada de José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera, Jean Charlot e outros a pedido do Ministro de Instrucción daquela época, José Vasconcelos, colega *ateneísta* de Martín Luis Guzmán) como momento de consagração dessa entelúquia denominada “o mexicano”. A consolidação do PRI demonstrava a perniciosidade da continuidade do presente com o período pré-revolucionário. Por aqueles anos, a tradição do “tapado”, em que o presidente em turno elegia seu sucessor dentre o leque de Ministros do seu gabinete, vigorava impunemente – não muito diferente do que se observa em *La sombra del caudillo*. A crítica a essa prática é recuperada em *Los relámpagos de agosto*.

Membro da *Generación del medio siglo*, Ibarguengoitia pertence a um grupo de escritores cosmopolitas, tradutores, para os quais o discurso do nacionalismo deixa de ser uma pauta urgente. Contemporâneo do auge da *contracultura* americana, escreve o romance no momento em que a *Generación de la Onda* surge na cena literária e novos autores incorporam temas e formas que se distanciam da pauta nacionalista. José Agustín, Gustavo Sainz e Parménides García Saldaña publicam seus romances paradigmáticos por aqueles anos: *De perfil* (1966), *Gazapo* (1965) e *El rey criollo* (1970), respectivamente.

Ibarguengoitia aceita em *Los relámpagos de agosto* o diagnóstico de Martín Luis Guzmán, e para abordar a reflexão sobre a classe política emanada da revolução recupera um dos gêneros fundacionais não apenas da literatura mexicana (que já está em *El periquillo sarniento*), mas das literaturas hispânicas em geral: a picaresca. É a partir dessa chave de leitura que escreve este romance-espelho de *La sombra del caudillo*. Com a irreverência do humor, em seu romance, a classe política que depois viria a consolidar o *priísmo* está constituída por pícaros que sempre operam por interesse.

Escrito em primeira pessoa do singular, *Los relâmpagos de agosto* são as memórias de José Guadalupe Arroyo, um general em desgraça que quer rebater um texto prévio escrito pelo Gordo Artajo. O romance está inspirado no livro *Los gobiernos de Obregón a Calles y regímenes “peleles” derivados del callismo* (1947), de Juan Gualberto Amaya. O sofisticado modo de composição é o da ironia – possivelmente marca da época em que escreve Ibarguengoitia mais do que um traço exclusivo deste escritor. O interessante desse discurso satírico é que ele é desenhado para ser interpretado de maneira oposta ao que o personagem diz de si próprio.

Ese lector, si capta el texto como irónico desde el primer momento, como debe ocurrir en este tipo de enunciados, no puede ser aliado de JGA [José Guadalupe Arroyo] sino cómplice del “verdadero sujeto de la enunciación” que maneja los hilos de la narración, compartiendo con él su sitio superior y su papel de ironista. Pero si se trata de un lector “ingenuo”, que toma literalmente las memorias, como lo hace el propio protagonista, pasaría a ser víctima del metanarrador y no su cómplice. (DOMENELLA, 1989, p. 25)

Desta maneira, quando o personagem quer lisonjear a si próprio, seu discurso é sua própria sentença de acusação:

...en cuanto al puesto de Secretario Particular de la Presidencia de la República, me lo ofrecieron en consideración de mis méritos personales, entre los cuales se cuentan mi refinada educación que siempre causa admiración y envidia, mi honradez a toda prueba, que en ocasiones llegó a acarrearle dificultades con la Policía, mi inteligencia despierta, y sobre todo, mi simpatía personal, que para muchas personas envidiosas resulta insoportable. (IBARGÜENGOITIA, 2001, p. 13)

Augusto Monterroso afirmava que o “verdadero humorista pretende hacer pensar, y a veces hasta hacer reír.” (MONTERROSO, 1991, p. 100) Contados desde uma perspectiva desopilante, os fatos são problematizados sem concessões.

A HISTÓRIA E A “HISTÓRIA” EM QUESTÃO

Se a obra de Ibargüengoitia coloca em xeque temas e registros, em contrapartida, a crítica à pretensão de certeza do discurso historiográfico (assim como às ilusões da literatura ser seu substituto idêntico) somente poderia ter sido feita por um narrador como Sergio Pitol. Escritor *potencial* que jamais pertenceu ao *OuLiPo* nem teceu elogios a esse movimento literário do qual foi rigoroso contemporâneo, sua obra se caracteriza por explorar as distintas opções de argumento que cada evento oferece.

Em *El desfile del amor* (1984), o historiador mexicano Miguel del Solar volta ao país em 1973 após décadas de lecionar na Universidade de Bristol, para publicar *El año 1914*, texto em que aborda esse momento crucial para a Revolução mexicana pelo que representa acerca da fragmentação do movimento armado, da articulação das elites que resultariam vencedoras, e pelo combate que elas fizeram contra a opção popular que Villa e Zapata representavam. Enquanto se encontra tomado pelos trâmites editoriais, outro livro “se oferece” a ele. Graças aos recortes de jornal que recebe de uma amiga, se engaja na pesquisa de um assassinato que aconteceu no prédio em que ele morou quando era uma criança. O filão encontrado o faz almejar uma obra que potencialmente poderia se intitular *El año 1943*.

A história proposta se enquadra nos anos da *Segunda guerra mundial*, no governo da “Unidad Nacional” proposta pelo então presidente Manuel Ávila Camacho, que tentava unificar o país após a *revolução* e a *guerra cristera*. No edifício Minerva da cidade do México, onde moravam muitos alemães que fugiram do nazismo, ocorre o assassinato de Erich Maria Pistauer, jovem austríaco que também habitava aí. Com a possibilidade de trabalhar com testemunhos (a princípio, materiais mais confiáveis do que a pura documentação), del Solar se dedica a entrevistar a alguns remanescentes da época, conhecedores dos fatos, com a esperança de ter os elementos adequados para escrever sobre o assassinato de Pistauer, e por tabelinha entender esse México que parece soterrado.

Construído a partir da *polifonia* e da *carnevalização do discurso* propostas nas análises de Mikhail Bakhtin, que Pitol conhecia muito bem (junto com *La vida conyugal* e *Domar a la divina garza*, *El desfile del amor* faz parte do que o próprio autor batizou como “La trilogia del Carnaval”), neste romance, del Solar enfrenta uma *troupe* de maldizentes e ressentidos com o passado que, mais do que ajudá-lo, vão confundi-lo e farão com que até desconfie do estatuto de certeza e credibilidade da sua profissão.

Teatro de mentirosos que pretenden tener razón, *El desfile del amor* es una novela de apasionante actividad neurótica, urdida con historias que se detestan entre sí. La carga política del libro es evidente: indagar una época de México equivale a abrir expedientes incompatibles. (VILLORO, 2000, p. 54)

Qual o sentido do passado? Hayden White tem razão quando afirma que os recursos retóricos empregados na construção definem em boa medida o sentido que esses fatos adquirem no texto. São as tramas que, em certa medida, produzem os fatos. Mas apenas em certa medida. O perigo nessa aproximação formalista que oblitera as diferenças epistêmicas é que História e Literatura parecem indistinguíveis:

Mis comentarios están destinados a abordar la cuestión de la historiografía como relato. Si parecen sugerir que, en la medida en que un discurso histórico se presenta *como* una narración, es indiscernible de las “ficciones” literarias tales como épicas, romances, novelas, novellas, etc., o incluso “mitos”, debo confesar que ésa es la manera en que veo esta cuestión. (WHITE, 2003, p. 65)

Não é exatamente isso o que acontece no romance de Pitol. Para ele, os fatos estão aí, e têm um sentido outorgado por sua própria processualidade – daí a perícia de Miguel del Solar como historiador e a confiança que tem ao escrever uma obra sobre uma época fundamental para o México moderno. Porém, os depoimentos são equívocos, o que coloca o discurso testemunhal em xeque: “ter estado aí” não garante uma apreensão cabal do sentido

dos fatos. O que o protagonista constata, como historiador, é a crise dos materiais que se oferecem a ele para escrever seu livro.

Relato que por sua vez inclui no seu interior uma coleção de relatos (a técnica da *myse en abyme* é fundamental na construção do romance), em *El desfile del amor* a pergunta estruturante é: como contar isso? A resposta pode ser sintetizada na última cena, quando Miguel del Solar está diante de uma vitrine observando *El año 1914*, que acabou de publicar, e pensa como fará para escrever o livro que parece fracassar – o de 1943. Nesse momento, um carro para ao seu lado e o motorista lhe pergunta por um endereço e ele, tomado pelo medo, não consegue falar.

El coche se había situado a su lado. La ventanilla delantera comenzó a descender, y una cara tosca, de boxeador joven, le preguntó por la calle de Santuario. Del Solar permaneció con la boca abierta, paralizado. Quiso hablar y no pudo. Comenzó a hacer gestos con una mano, señalándose la garganta y los oídos, y emitiendo sonidos guturales, estrangulados.

—... ¡un pinche sordomudo! —oyó decir al joven de la ventanilla. (PITOL, 2006, p. 231)

O eloquente historiador, que foi reduzido a um gago incapaz de dar informações, não poderá dotar os fatos de sentido. O que resta então para a literatura? Provavelmente autoafirmar-se, como queria Borges: postular versões, experimentar potencialidades e construir figuras de pensamento que problematizem a realidade e a história. “El crimen que se niega a ser revelado como testimonio puede ser cabalmente reconstruido como ficción” (VILLORO, 2000, p. 53).

De acordo com Pedro Ángel Palou, “la mejor novela histórica que hemos escrito [no México] hasta hoy, también según mi juicio, es *Noticias del Imperio*, de Fernando del Paso” (PALOU, 2010a, 2’11”). Publicado em uma época de furor pelo pensamento pós-moderno, e de mudanças na historiografia (o auge da *Nova História*, da *História das mentalidades* e das Histórias da *vida privada* ou *cotidiana* lhe são rigorosamente contemporâneas a del Paso), este romance explora uma ampla diversidade de formas e tratamentos textuais.

Assim como o “Emiliano Zapata” homossexual do romance *Zapata*, de Pedro Ángel Palou, *Noticias del Imperio* (1987) retira do empoeirado pedestal dos discursos oficiais os personagens pátrios e, com as armas da literatura e da história, os escova a contrapelo. Aqui, o período abordado é o *Segundo Império mexicano* (1863 – 1867). Trata-se do momento em que, após perder metade do território para os Estados Unidos em 1848, com as

invasões lideradas pela França de Napoleão III, o México poderia ter se balcanizado, como aconteceu com os países da América Central.

Nesse conflito, dois projetos de nação estão em disputa. A vitória do bloco liberal (que mais tarde, de acordo com o Marx do *Manifesto comunista*, perderá sua capacidade progressista e se tornará conservador) estabelece um elo genealógico com os *Científicos* positivistas do *porfiriato* e os “licenciados” que predominaram na época da hegemonia do PRI. Nessa leitura, Juárez aparece como precursor dos políticos *priístas* dos anos 80, e Maximiliano de Habsburgo, como o vilão conservador. Porém, os fatos revelam uma realidade muito mais complexa, a começar pelo fato de que o austríaco era liberal. O quadro de equívocos, contradições, perspectivas, suposições e hipóteses era enorme, já que até esse momento o período havia sido pouco explorado pela historiografia. Diante dessa dificuldade, del Paso responde com um romance poliédrico em que uma rica variedade de textualidades e pontos de vista são mobilizados.

Se “o espírito do tempo” soterra o minucioso conjunto de subjetividades contraditórias e as subsume em uma síntese parcial, a polifonia implementada por del Paso tenta restituir os pontos de vista segundo os quais Maximiliano, Carlota e Juárez são ora heróis, ora vilões, liberais ou conservadores, dignos de opróbrio ou reconhecimento, de escárnio ou encomio, etc. Dessa forma, recupera as diferenças que caracterizam toda mesa mexicana de debates.

Estruturado em dois blocos, o primeiro está constituído pelo célebre monólogo de Carlota de Bélgica (cujo retrato aparece em todas as edições da capa do livro – o que já de início cria perspectiva de leitura), que em 1927, no Castelo de Bouchout, aos 86 anos de idade, louca e solitária, recorda o efêmero *Segundo império mexicano*. Saturado de poesia, este longuíssimo soliloquio ocupa a metade de um romance cujas edições ultrapassam as 700 páginas, e se encerra com ele. A partir do caráter afetivo, equívoco, pessoal, experiencial e redundante da memória, transita pela história pública da geopolítica do século XIX e do México da época, e aborda os aspectos mais íntimos da vida daquela personagem.

Em contrapartida, nos capítulos pares se ensaiam vários tipos de historiografia: progressiva e linear, dramatização literária de episódios da história nacional, recriação literária de figuras do popular da época e, finalmente, o discurso crítico do ensaísta que lê a história e a comenta – esta última textualidade, em clara referência à “Metaficção historiográfica” (HUTCHEON, 1988, *passim*) própria do pensamento pós-moderno.

Festa da linguagem e compendio de estilos, *Noticias del Imperio* ocupa um lugar central em uma literatura que se caracteriza por pretender ser indagação histórica e aventura do pensamento sem abdicar do voo literário.

Toda tentativa de escrever a história (inclusive a que é feita desde a literatura) coloca um desafio incontornável para o escritor, a saber: ele sempre se tornará um *intelectual*. Se aquele que escreve a história (seja como historiador, seja como romancista) se compromete com um corpo social que não tem a possibilidade de fazer circular suas representações no seio de um sistema social em que uma minoritária classe detém o monopólio da divulgação do seu ponto de vista, o que garante a ele que o que escreve representa a todos aqueles pelos quais, de maneira incerta, pretende fazer justiça?

Publicado em 1971, quase três anos depois do acontecimento dos fatos, em um momento em que as autoridades ainda negavam que tivessem ocorrido, Elena Poniatowska publica *La noche de Tlatelolco. Testimonios de historia oral*, texto em que registra uma pluralidade de vozes e pontos de vista sobre o massacre que os manifestantes (estudantes em sua maioria, mas não somente) sofreram na *Plaza de las tres culturas* do bairro de Tlatelolco, na Cidade do México.

Este livro dribla com sucesso dois riscos. De um lado, o de produzir o discurso parcial de um historiador que, mesmo comprometido com as vítimas, poderia dotar de um sentido reduzido e equívoco o que aí aconteceu – sem contar o perigo físico que, nesse momento, isso representava. De outro, a paranoia do crítico que afirma que o trauma não pode ser representado, e fica tolhido por esse axioma. Enquanto jornalista, Elena Poniatowska sabia que os fatos estavam aí, ainda que pudessem ser manipulados ou omitidos. A proximidade temporal dificultava a apreensão do seu sentido. Ao perceber o alcance do que se apresentava diante dela, mais do que apostar na fala de “quem esteve lá”, ela se pergunta: “o que é lá?”, “quais os limites de “lá”? Ela sabia que “lá” não era apenas a *Plaza de las tres culturas* no frio entardecer de outono do 2 de outubro de 1968 das 18 às 20 horas. Era isso e muito mais: era o autoritarismo, a violência, o processo civilizatório, o conflito entre gerações, a diferença e luta de classes. Por isso, seus testemunhos dizem muito mais: desde sua indignação, tentam dar conta das forças, dos processos, dos sujeitos, das energias, dos desejos, das ilusões, das ambições que estavam em jogo *La noche de Tlatelolco*.

Na literatura mexicana, o caso de Elena Poniatowska é paradigmático: poeta, contista, dramaturga, ensaísta e biógrafa, seu trabalho jornalístico se caracteriza por utilizar o ponto de vista daquele que sabe pouco, que é incapaz, que está por fora do assunto, que é

desqualificado para falar. Em suas entrevistas a políticos, a intelectuais e a homens que detém o poder e a palavra (sabe-se que realizou mais de 1000 entrevistas), utiliza sua condição de mulher, de estrangeira (filha de pai polonês e mãe mexicana, chegou da França ao México em 1942, com 9 anos de idade), fingindo-se pouco dotada intelectualmente, e elabora perguntas ingênuas e inconvenientes que desnorteiam o entrevistado. É com esses recursos que recompôs o mosaico de testemunhos sobre o 68 mexicano.

“Escrita” ao calor dos fatos, *La noche de Tlatelolco* está conformada por duas partes, “Ganar la calle” e “La noche de Tlatelolco”. Em ambas, o leitor se depara com um *collage* composto por entrevistas, recortes de jornais e revistas, *grafittis*, piadas, panfletos, letras de canções e de cânticos das manifestações, discursos das autoridades, etc. De maneira plural, recupera diversos pontos de vista. Aí, confluem sem criar uma síntese as opiniões e versões de manifestantes, pais de família, parentes das vítimas, políticos, militares, jornais de esquerda e direita, etc. O suposto “auto-apagamento” é aparente: a utilização da *montagem* vanguardista não exime a Elena Poniatowska de “autoria”, já que é ela quem seleciona o entrevistado ou o material, delimita a informação e as perguntas, e edita o que aparece no livro. Com esses recursos, cria um texto que, junto com *Operación masacre* (1957), de Rodolfo Walsh, e *In Cold Blood* (1966), de Truman Capote, ampliou a reflexão sobre a escrita literária.

O CRIME NA BIBLIOTECA

A década de setenta representa a guinada da *contracultura* dos cinquenta-sessenta (que condensava as floridas utopias de jovens de classe média) à *cultura de massas*, quando a repressão, as ditaduras e a *guerra suja* coloriram de vermelho o ocaso do púrpura da *Era de Aquário*. Nessa época, na América latina, o gênero policial substitui, quanto aos propósitos, o romance social que se popularizou entre os anos 30–50 e consolidou uma maneira de escrever narrativa: “realismo” baseado na teoria do reflexo estético; compromisso do escritor, que assume o papel de intelectual; textualidade predominantemente solene; intencionalidade crítica da sociedade e dos processos históricos e políticos.

O que já era habitual na literatura norte-americana a partir da influência de Raymond Chandler e Dashiell Hammet, fez sua aparição tardia no México com a publicação de *El complot mongol* (1969), de Rafael Bernal, em uma época em que, com seu elitismo característico, as classes letradas ainda olhavam com menosprezo tudo que cheirasse a popular. Trabalhando com o gênero policial, ao longo de nove romances, Paco Ignacio Taibo

II constrói uma saga em que o detetive Héctor Belascoarán Shayne transita pelo México dos anos 70-80 para tentar compreender seu processo histórico. Anos de *guerra suja*, no pós-68 a sociedade se politiza significativamente, consolidam-se os movimentos de esquerda e o governo responde a isso com repressão e a criação de diversos grupos paramilitares, dentre eles “los Halcones”, tema central de *No habrá final feliz* (1989).

Nesses romances, Paco Ignacio Taibo II renova o estoque de questões para a literatura e a cultura mexicanas. Neste mosaico dos setenta opera-se uma radical transformação da “biblioteca”. Aqui, não se trata mais da imagem do país canonizada a partir de dois escritores mexicanos centrais do chamado “Boom” da literatura hispano-americana, Juan Rulfo e Carlos Fuentes: agrário, sob o influxo da *revolução*, obcecado com o problema da identidade, e influenciado pelo alto modernismo em um registro “elevado”, em competição com as literaturas europeias centrais. A partir do uso do gênero *noir*, surge aqui um México da periferia do capitalismo, conectado ao mundo de maneira assimétrica e dependente, urbano, desprovido de cor local e de folclore, distópico, com um aparato estatal repressor e corrupto e uma mídia que faz parte do poder, e no horizonte, o narcotráfico, que começa a despontar como força política. E tudo isso feito em um gênero que nasce no século XIX junto com uma mudança de paradigma epistemológico, o modelo “indiciário” (GINZBURG, 1989, p. 151), que obriga o leitor a interagir ativamente na interpretação dos eventos transformando-os em sinais, indícios e pistas. O texto já não é mais construído para se revelar de maneira clara e paulatina diante do entendimento: trabalhando com uma ideia dinâmica de cognição, os “fatos” se desencadeiam de maneira veloz, fragmentaria, em sequências breves, com pouquíssimas indicações, e deixando lacunas que precisam ser preenchidas pelo leitor.

O gênero se revela o veículo adequado para a representação da crise, da corrupção e da deterioração social, e o faz desde uma ótica profundamente moderna, já que “os homens são obrigados finalmente a encarar sem ilusões a sua posição social e as suas relações com os outros homens” (MARX; ENGELS, 2005, p. 43). É o que se observa em *Cosa fácil* (1977), quando o protagonista se define como um “hijo de una ciudad en la que Zapata nunca había podido escapar del vacío de los monumentos, del helado metal de las estatuas.” (TAIBO II, 2016, p. 155), ou em *Algunas nubes* (1985), em que o desiludido detetive mergulha na história do grupo paramilitar que o governo de Luis Echeverría Álvarez (1970 – 1976) criou para reprimir a militância estudantil dos anos 70: “los Halcones”.

Na atualidade, “a biblioteca” da literatura mexicana se encontra em reformulação e ampliação. Além dos gêneros oriundos do jornalismo (o que sempre foi uma marca

registrada desse sistema literário de contínua tradição cronística), verifica-se um auge das formas híbridas e inclusive do romance gráfico.

Lugar destacado é o das chamadas *narconarrativas*: a crítica contemporânea ainda não decidiu se esses livros que têm o narcotráfico como assunto central realmente constituem um gênero com sua legalidade própria, ou se se trata de mais uma expressão do *policial*.

Em 2005, o escritor e crítico literário Rafael Lemus desencadeou um efêmero debate que teve como cenário a revista *Letras Libres*:

Una narrativa sobre el narco, una estrategia ordinaria: costumbrismo minucioso, lenguaje coloquial, tramas populistas. El costumbrismo es, suele ser, elemental. A veces excluye, casi completamente, la invención, como si la imaginación no pudiera agregar nada a la realidad. La prosa es, intenta ser, voz, rumor de las calles. (LEMUS, 2005)

Observado como defeito, confirmava-se o diagnóstico de Pedro Ángel Palou, já que o ensaio de Lemus concluía com a afirmação de que esses eram os traços distintivos (e perniciosos) da literatura mexicana. As respostas não demoraram em chegar; dentre elas, quicá a mais significativa foi a do escritor Eduardo Antonio Parra, que afirmou:

En varias oportunidades, los escritores del norte hemos señalado que ninguno de nosotros ha abordado el narcotráfico como tema. Si éste asoma en algunas páginas es porque se trata de una *situación histórica*, es decir, *un contexto*, no un tema, *que envuelve todo el país*, aunque se acentúa en ciertas regiones. No se trata, entonces, de una elección, sino de *una realidad* —aunque ya sabemos lo que opina nuestro joven crítico de la realidad. (PARRA, 2005, grifos nossos)

Para além da polêmica, digno de constatação é o fato de que a narrativa mexicana contemporânea continua marcada pela reflexão sobre a história. No variado espectro de autores, se observa a insistência em refletir sobre o passado e o presente a partir de textos em que o narcotráfico é o assunto que estrutura a construção narrativa. Em *Trabajos del reino* (2004) de Yuri Herrera, *Fiesta em la madriguera* (2010) de Juan Pablo Villalobos, *Un asesino solitario* (1999) de Elmer Mendoza, *Tijuana Crimen y olvido* (2010) de Luis Humberto Crosthwaite, *Arrecife* (2012) de Juan Villoro, entre outros, a história, mais do que *um pesadelo de que se tenta acordar*, é uma obsessão na que é preciso mergulhar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZUELA, Mariano. *Los de abajo*. Edición crítica, Jorge Rufinelli (coordinador). 1ª reimp. México: ALLCA XX, 1997. (Colección Archivos, vol. 5)

DÍAZ ARCINIEGA, Víctor. *Querrela por la cultura revolucionaria (1925)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

DOMENELLA, Ana Rosa. *Jorge Ibarguengoitia: la transgresión por la ironía*. México: Universidad Autónoma Metropolitana/Iztapalapa, 1989.

CAPARRÓS, Martín. *Lacrónica*. Madrid: Círculo de Tiza, 2015.

ESCOBAR, Ticio. “Estética de las artes populares. Cuestiones sobre el arte popular.” In *ESTÉTICA*. Edición de Ramón Xirau y David Sobrevilla. Madrid: Trotta, 2003, pp. 281 – 302.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais. Morfologia e história*. Trad. Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GUZMÁN, Martín Luis. *La sombra del Caudillo*. 20ª ed. México: Compañía General de Ediciones, 1973.

HUTCHEON, Linda. *A poética do pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

IBARGÜENGOITIA, Jorge. *Los relámpagos de agosto*. Prólogo de Pablo Rocca. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2001.

LEMUS, Rafael. “Balas de salva: notas sobre el narco y la narrativa mexicana”. Letras Libres, 30 de septiembre de 2005. Disponible em: <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/balas-de-salva>. Última consulta: 11 de julho de 2018.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifiesto comunista*. Trad. Álvaro Pina. São Paulo: Boitempo, 2005.

MONSIVÁIS, Carlos. *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama, 2000.

----- . *Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo XX*. Edición preparada por Eugenia Huerta. 1ª ed. México: El Colegio de México, 2010.

MONTERROSO, Augusto. *Movimiento perpetuo*. México: Ediciones ERA, 1991.

PALOU, Pedro Ángel. “Novela Histórica” (1ª Sesión), 26 de abril de 2010a. Disponible em: <https://www.youtube.com/watch?v=kP6dtsyfqxA>. Última consulta: 11 de julho de 2018.

-----, “Novela Histórica” (3ª Sesión), 28 de abril de 2010b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XfCCtYWkuXk>. Última consulta: 19 de julho de 2018.

PARRA, Eduardo Antonio. “Norte, narcotráfico y literatura.” *Letras Libres*, 31 de outubro de 2005. Disponível em: <https://www.letraslibres.com/mexico/norte-narcotrafico-y-literatura>. Última consulta: 11 de julho de 2018.

PITOL, Sergio. *El desfile del amor*. 3ª reimpresión. México: Ediciones ERA, 2006.

RAMA, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca, 1998.

TAIBO II, Paco Ignacio. *Todo Belascoarán*. México: Planeta, 2010.

VARGAS LLOSA, Mario. *A orgia perpétua. Flaubert e «Madame Bovary»*. Tradução de Remy Gorga, Filho. Livraria Francisco Alves Editora, 1975.

VILLORO, Juan. “Pitol: los anteojos perdidos.” In *Efectos personales*. 1ª ed. México: ERA, 2000, pp. 52 – 58.

WHITE, Hayden. “Tropología, discurso y modos de conciencia humana”. In *Hayden White. El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*. Selección e introducción de Verónica Tozzi; traducción de Verónica Tozzi y Nicolás Lavagnino. Barcelona: Paidós, 2003, pp. 63 – 106.