

Ficção e identidade em Carlos Fuentes: *La frontera de cristal*

Maria Luiza Scher Pereira*

Resumo

Este artigo analisa a escolha da categoria *espaço* como elemento estruturante da narrativa de *La frontera de cristal*. Como Carlos Fuentes volta a focalizar as relações entre mexicanos e norte-americanos, demonstramos que é na articulação entre o tema e o modo que se encontra o procedimento de renovação do cânone narrativo neste romance de identidade.

“pobre México,
pobre Estados Unidos,
tan lejos de Dios,
tan cerca el uno del otro”
Carlos Fuentes

“o mundo é grande e pequeno”
Carlos Drummond de Andrade

Essa leitura de *La frontera de cristal* (1995) continua nossa reflexão sobre a questão da identidade na narrativa de Carlos Fuentes, iniciada com o estudo de dois romances anteriores, *Gringo Velho* (1985) e *Diana, ou a caçadora solitária*, (1994)¹.

* UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA

¹ PEREIRA, M.L.S. 1996.

Nos dois romances citados, observamos como o mesmo tema — as relações entre mexicanos e norte-americanos — encontra, em cada um deles, soluções narrativas específicas e complementares.

Gringo Velho retoma, ficcionalizando, o episódio histórico da revolução de Villa, em 1913, e reúne um escritor americano (Ambrose Bierce, o gringo velho), uma professora também americana (Harriet Winslow), e um revolucionário mexicano (o general Arroyo), numa complexa relação de amor, afeto e rivalidade. Décadas depois, Harriet relembra os fatos, e o autor utiliza-se dessa *memória inventada* para ficcionalizar a história do México, através da estória de suas personagens.

Em *Diana ou a caçadora solitária*, é um escritor mexicano, homônimo do autor, quem, em 1994, para exorcizar o incômodo provocado pela memória, escreve sobre o intenso caso de amor vivido com uma atriz norte-americana (a Diana do título), no início da década de 70.

Utilizando-se da “egografia” — narrativa na 1ª pessoa, que pretende causar no leitor a impressão de estar lendo um texto biográfico — Fuentes obtém o que se pode chamar de *fingimento de veracidade*², para, agora, *historicizar a ficção*. Essa estratégia narrativa, que consiste em inserir os elementos ficcionais num cenário de referências históricas, provocando o “efeito de realidade” de que fala Rifaterre³, é inversamente complementar à do livro anterior.

Com *La frontera de cristal*, Fuentes insiste no tema encontro conflituoso dessas duas realidades culturais tão distantes e, por circunstância geográfica, tão próximas, enfatizando, agora, a convivência dos dois povos a partir da fronteira entre o México e os Estados Unidos:

“... el rio lejano y más allá las cúpulas de oro, las torres de vidrio, los cruces de las carreteras(...) Pero eso era del otro lado de la frontera de cristal. Acá abajo, la guía de turismo tenía razón: no había nada.” (FC: 12)

A fragilidade dessa relação e a nitidez da indisfarçável tensão que ela provoca justificam o título da obra. No entanto, a meu ver, ele destaca especialmente o elemento geográfico, e isto orientou a escolha do *espaço* como categoria narrativa central e irradiadora da análise que propomos⁴.

Ambientando os episódios narrativos nos dois lados da fronteira, Fuentes amplia e aprofunda a reflexão sobre o confronto entre os

* Usamos nas citações, a abreviatura FC, seguida do número de página.

² LEPECKI, M.L. 1984

³ RIFATERRE, M. 1984.

⁴ Sobre o espaço no romance ver: BLAND, D.S. “Background description in the novel”. In: STEVICK, P. 1967 e LINS, O. 1976.

mexicanos e os seus vizinhos do norte, abandonando os relacionamentos afetivos e amorosos que unem e separam indivíduos, em favor de relações da mais variada natureza entre personagens de vários tipos e classes sociais, o que, em última instância, permite que se coloque a questão central da complexa proximidade entre os dois países:

“... los gringos, en el siglo XIX, nos despojaron de la mitad de nuestro territorio, California, Utah, Nevada, Colorado, Arizona, Nuevo Mexico y Texas. La generosidad de México (...) es que no guardaba rencor por este terrible despojo, aunque sí memoria. En cambio, los gringos ni se acordaban de esa guerra, ni sabían que era injusta. Dionisio los llamaba ‘los Estados Unidos de Amnesia’ ...” (FC: 68/69)

Com isso, *La frontera de cristal* substitui a característica de romance de personagem de *Gringo Velho* e *Diana* pela narrativa de ação, baseada em acontecimentos múltiplos, protagonizados por personagens mais ou menos desenvolvidos, alguns bem delineados, outros apenas esquemáticos, confirmando que a categoria privilegiada nesta narrativa deixa de ser a personagem e passa a ser o espaço.

A ampliação temática tem, ainda, um outro correspondente estrutural que mais claramente diferencia esta obra das duas anteriores: a fragmentação da narrativa. Procurando articular várias possibilidades formais com a matéria local, *La frontera* rompe com a unidade narrativa e apresenta-se como “una novela en nueve cuentos”, como informa o subtítulo. Essa nova organização narrativa exige também uma nova postura do leitor que é convocado a procurar a unidade na diversidade, a totalidade na reunião dos fragmentos.

Fica evidente que o autor atinge maior complexidade formal nesta obra, ao abandonar o formato convencional do romance linear e contínuo, optando por alinhar as várias narrativas, relativamente autônomas e independentes, que, tomadas em conjunto, compõem o enredo.

No entanto, cremos que essa complexa organização narrativa não pretende apenas um efeito estético, mas é, antes de tudo, funcional para o desenvolvimento do tema proposto, pois *reproduz a idéia de que, ao longo da linha da fronteira, tudo está acontecendo ao mesmo tempo*. Como os contos narram fatos simultâneos e não necessariamente sucessivos, a convenção narrativa baseada na linearidade e na continuidade não é mais suficiente para expressar o tema. O próprio autor, por ocasião do lançamento da obra, comenta sobre a variedade estilística que essa forma fragmentada possibilita:

“Unir a ficção, a reportagem, a análise, a paródia e o carnaval grotesco é melhor. Porque a vida nessa fronteira tem uma vitalidade e uma variedade incríveis que não podem ficar contidas dentro de um só estilo ou de um só gênero literário.⁵”

A estruturação do romance em contos expressa de modo adequado os muitos acontecimentos que têm como cenário pontos variados da região da fronteira, lugares reais ou metafóricos, como as cidades vizinhas El Paso, no Texas, e Juárez, no México, em “Malintzin de las maquilas”, ou como a colorida raia fosforescente que separa norte e sul em “La raya del olvido”.

Cada conto, que é também um capítulo do romance, tem unidade e ação narrativa completa, envolvendo personagens novos, que vão entrando no romance ao protagonizar cada novo episódio. Assim, por exemplo, o conto I, “La capitalina”, tem como figura central uma jovem que viaja a Campazas, na fronteira, para visitar o padrinho, Leonardo Barroso, de quem se tornará amante, embora venha a se casar com o filho dele, Marianito Barroso.

Os Barroso, sobretudo Leonardo, cuja presença pontua todo o romance, são uma espécie de referência geral na obra, como um delgado fio de ligação entre os muitos movimentos na fronteira. Assim, o protagonista do segundo conto, Juan Zamora, jovem estudante de medicina, relaciona-se com Leonardo Barroso, pois este, com sua influência de empresário bem sucedido em ambos os lados da fronteira, financia seus estudos em Cornell.

Também é um Barroso, Emiliano, o irmão pobre de Leonardo, o narrador de “La raya del olvido”. Abandonado à própria sorte, Emiliano, que ao contrário do irmão não se deixou seduzir pelos vizinhos do norte, jamais atravessa a fronteira. A determinação leonina de um e a resistência com viés heróico, embora um tanto patética do outro, fazem um contraponto que, curiosamente, se expressa nos nomes, Leonardo e Emiliano, este provavelmente inspirado em Emiliano Zapata.

Outros capítulos seguem apresentando personagens e acontecimentos que, direta ou indiretamente, se relacionam com os Barroso, sobretudo com Leonardo: operários de sua indústria binacional (conto V), migrantes que ele arregimenta legalmente para limpar prédios nos fins de semana em Nova York (VII), um motorista mexicano que a seu serviço viaja à Espanha (VIII), e assim por diante.

Destacamos, contudo, o último conto do romance, o IX, intitulado “Río Grande, río bravo”. Esta última parte do livro funciona

⁵ Entrevista a Juan Cavestany de *El País*, Madrid, reproduzida pelo *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23/06/96, Caderno B, p.5.

como uma síntese de toda a obra, uma vez que é, também, subdividida em nove partes. Oito partes têm como título nomes de personagens diversos e enfocam o cotidiano da fronteira, ao mesmo tempo em que narram, concluindo, os topos narrativos que sustentam o enredo, como, por exemplo a morte de Leonardo Barroso, que finaliza a estória. A nona parte é um extenso texto sobre o Rio Grande, o rio da fronteira, que inicia e conclui o capítulo, sendo retomado outras nove vezes, intervalando as oito partes dedicadas às várias personagens.

Creemos que *esse texto sobre o rio da fronteira é uma metáfora formal do Rio Grande*, com seu curso sinuoso traçado na escrita, derramando-se por todo o texto, inundando a narrativa com a vida de suas margens, que é, afinal, o assunto de todo o romance. Os fragmentos do texto dedicado ao Rio Grande uniformizam-se num tipo gráfico específico, diferente do restante do capítulo, e esse recurso visual sublinha a função estruturante que a metáfora do rio tem na obra.

Além de unir narrativas das fatias da vida cotidiana que hoje povoa a fronteira norte do México, o **texto-rio** tem, também, a função de servir de leito para a escrita da história da definição do território mexicano, desde os povos pré-colombianos até a nação atual. Assim, narra, ainda que fragmentariamente, a conquista espanhola, a descida dos “ianques”, o traumático episódio do Álamo, até completar, no seu curso de palavras, todo o processo da mudança de mãos da extensa faixa de terra mexicana perdida para os Estados Unidos:

“... llegar al Pacífico, crear una nación continental, ocupar California: los vagones repletos, los coches, la gente de a caballo (...) treinta mil gringos en Texas el día de Alamo, ciento cincuenta mil diez años más tarde, el día de la Guerra.” (FC: 282/283)

(...)

“habrá tiempo para vernos y aceptarnos como realmente somos, gringos y mexicanos, destinados a vivir juntos sobre la frontera del río hasta que el mundo se canse, y cierre los ojos, y se pegue un tiro confundiendo la muerte y el sueño?” (FC: 290/291)

O Rio Grande pode, então, ser definido como o núcleo gerador do sentido amplo da obra e, ao mesmo tempo, como o indicador de seu mais significativo aspecto estruturante: há em *La frontera de cristal*, no processo de articulação ficção/realidade, um inovador *deslocamento do eixo temporal para o eixo espacial*.

Torna-se mesmo possível traçar uma linha analítica de *Gringo Velho* a *La frontera de cristal*, passando por *Diana ou a caçadora solitária*, pela observação do deslocamento gradativo da ênfase, na narrativa, do tempo para o espaço.

Em *Gringo Velho*, o eixo temático tem suporte na história do México do século XX, da revolução de Villa em 1913, e seu protagonista é também histórico, na medida em que Fuentes se apropria do escritor americano Ambrose Bierce e o transforma no personagem-título. *Diana ou a caçadora solitária* também enfatiza o tempo, já que mescla o ficcional com uma espécie de *crônica* do passado recente (os anos 70), e, sobretudo porque apresenta-se como um exercício de memória, que, por natureza, é uma tentativa de recuperação do tempo passado.

Assim, a inserção do ato narrativo num presente próximo (1994) faz com que *Diana*, cujas ações narradas datam de um passado relativamente recente, possa ser lido como uma transição entre o passado histórico de *Gringo Velho* e a atualidade de *La frontera de cristal*, completando um dos processos de tratamento do tempo na ficção de identidade de Carlos Fuentes.

Neste último romance, o presente de 1995, referido textualmente, faz com que os fatos narrados sejam contemporâneos ao próprio leitor, acentuando ainda mais o perfil de *crônica do cotidiano* que já marcava o romance anterior. O resultado é que, em *La frontera de cristal*, tem-se a impressão de que o tempo mexicano está suspenso no agora, e o espaço, e não mais o tempo, passa a ser (como também em *La región más transparente*) a categoria narrativa mais significativa do romance.

Pode-se afirmar que os três romances representam uma mesma faceta de ficção de Carlos Fuentes, a que reflete sobre a identidade mexicana no seu contexto atual, como se, no século XX, e a partir da Independência no século passado, tivesse havido um conseqüente deslocamento da questão intercultural que sempre caracterizou o país, transitando-se da relação México/Espanha à igualmente complexa relação México/Estados Unidos da América.

A melhor comprovação de que Fuentes transpõe para o presente o histórico conflito de culturas do México está no conto "La apuesta" (o penúltimo capítulo de *La frontera de cristal*). Aqui o autor revisita a antiga relação México/Espanha, atualizando-a na estória de amor entre um motorista mexicano e uma guia turística espanhola, que se conhecem no México e se reencontram meses depois, já na Espanha.

Acompanhando a estrutura fragmentada da obra, este conto também se divide em duas estórias, a segunda delas protagonizada por um jovem que jamais saiu de seu país, mas tem marcado um trágico encontro com o visitante mexicano.

Essa segunda estória é inteiramente narrada na 2ª pessoa do singular; o uso de uma estratégia narrativa pouco comum (que Fuentes já havia experimentado em *Aura*) sugere que o espanhol, hoje, já seria para o mexicano um outro mais íntimo e conhecido que o seu vizinho do norte, a quem, portanto, já seria possível tratar por *tu*, depois de séculos de uma convivência redefinida pela história recente.

Também nesse conto destacamos a importância do espaço, profundamente significativo: ambientado num *pueblo* espanhol, perdido no meio de um "país de piedra", esse conto contribui para ampliar, confirmando, o trabalho com o eixo espaço-temporal. A citação abaixo ilustra as opções formais e temáticas: a narrativa em 2ª pessoa, o espaço espanhol como cenário e o desejo de partir (para a América, como os mexicanos), sendo que tais elementos juntos redimensionam da relação Espanha/México:

"... lo que realmente querías era pegarle a tus amigos, los gamberros, tus gendarmes, los que te tenían prisionero en esta cárcel de piedra, en este pueblo de mierda. A ellos querías sacarle la sangre, matarlos a puñetazos, no a este pobre diablo sobre el que vertías tu injusticia, tu inseguridad, fraternidad violada, tu vergüenza... Vete, vete. Apuesta a que te vas a ir." (FC:225)

Trabalhar o espaço como elemento irradiador de sentido não é, evidentemente, uma proposta inédita na ficção contemporânea. Por um lado, um movimento interno do próprio gênero fez com que a narrativa moderna, substituta do grande romance realista do século passado, cujo eixo é a temporalidade, elegesse o espaço como categoria estruturante privilegiada. Por outro lado, a literatura latino-americana, por motivos específicos, tem seguido o mesmo caminho, ao resgatar criticamente na sua ficção contemporânea as inscrições míticas e ideológicas que identificaram a América como o espaço da utopia.

Assim, a narrativa latino-americana insistentemente reescreve o espaço em que emerge, num mundo ficcional que articula a consciência histórica como processo de corrosão da concepção de tempo linear e progressivo, definida pelo racionalismo ocidental. É o que se dá, por exemplo, com a narrativa de *Cem anos de solidão*, obra que reinventa o tempo no espaço mágico de Macondo, sem deixar de ser, não obstante, a escrita de nossa melhor definição cultural e histórica. Cito a afirmativa de Tulio H. Donghi, a propósito dessas questões:

"... la entrada da Hispanoamerica en la historia es un processo en curso, y por lo tanto incompleto. Esto señalamiento no es nuevo: hace décadas se observó ya que la geografia, más que la historia, ofrecía tema a la narrativa hispanoamericana."⁶

Nesse sentido, conclui-se que, em *La frontera de cristal*, Carlos Fuentes, ao apoiar no elemento geográfico o eixo de relação literatura/ realidade, provou que este eixo pode não ser o tempo, base da história e da narrativa tradicional, mas o lugar onde os fatos (reais ou ficcionais) acontecem. Afinado com essa possibilidade afirma Alejo Carpentier:

"O novo romance latino-americano não pode ser diacrônico, mas sincrônico, quer dizer, deve desenvolver ações paralelas, planos paralelos, e deve manter o indivíduo sempre relacionado com a massa que o circunda..."⁷

Construindo *La frontera de cristal* no viés da sincronia, Carlos Fuentes mais uma vez acerta no processo narrativo, articulando tema e modo, já que a questão temática encontra paralelo na questão formal, o que resulta numa obra de grande qualidade estética, tributária da constante renovação do romance de identidade produzido na América Latina.

Referências Bibliográficas

1. FUENTES, Carlos. *Gringo Velho*. Trad. Tizziana Giorgini. Rio de Janeiro, Rocco, 1988.
2. _____. *Diana ou caçadora solitária*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro, Rocco, 1995.
3. _____. *La frontera de cristal*. México D. F., Alfaguara. Vintage Espanhol. 1996.
4. CARPENTIER, Alejo. *A literatura do maravilhoso*. São Paulo, Perspectiva, 1980
5. DONGHI, Tulio Halperin. *El espejo de la história: problemas argentinos y perspectivas latinoamericanos*. Buenos Aires, Sudamérica, 1987.

⁶ DONGHI, T. H. 1987:284

⁷ CARPENTIER, A. 1980:85

6. FRIEDMAN, Norman. *The theory of the novel*. New York, Oxford University Press, 1974.
7. LEPECKI, Maria Lucia. *O romance português contemporâneo em busca de história e da historicidade*. FOUNDATION CALOUSTE GULBENKIAN/Centre Cultural Portugais. Paris. 1984.
8. LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romântico*. São Paulo, Atica, 1976.
9. PEREIRA, Maria Luiza Scher. Ficção e identidade em Carlos Fuentes: *Gringo Velho e Diana ou a caçadora solitária*. In *The Seventeenth Conference on Hispanic Languages and Literatures* (Selected Proceedings). Baton Rouge/USA, 1996 p. 207 a 213.
10. RIFATERRE, Michel. "A ilusão referencial". In RIFATERRE, M. et alii. *Literatura e Realidade: Que é Realismo?*. Trad. Tereza Coelho. Lisboa, Dom Quixote, 1984, pp. 99/128.
11. STEVICK, Philip, ed.. *The theory of the novel*. New York, The Free Press, 1967.