LA FRONTERA DE CRISTAL DE CARLOS FUENTES: NAS TRAMPAS DE UM NARRADOR COIOTE, (DES)CAMINHOS PARA IMAGINÁRIOS¹

LUCIANO PRADO DA SILVA²

Resumo: Em minha tese de doutorado, trabalho o tema da relação literariedade, imagem e imaginários na abordagem dos conflitos de alteridade entre mexicanos, chicanos e estadunidenses, à luz dos romances *...y no se lo tragó la tierra* (1971), de Tomás Rivera (1935-1984), e *La frontera de cristal* (1995), de Carlos Fuentes (1928-2012). O presente artigo abrange resultados da pesquisa referentes à linha narrativa adotada na obra de Fuentes. Nesse aspecto, destaca-se a escolha de um narrador nada confiável para contar as desventuras de personagens que têm no entorno fronteiro mexicano-estadunidense um espaço de encontros, conflitos e desencontros, identitários e culturais. Será, pois, a capacidade de engano promovida pela forma de narrar adotada o elemento que permite associar o narrador de *La frontera de cristal* à ação de convencimento posta em prática pelos coiotes atravessadores de humanos na fronteira entre México e Estados Unidos.

Palavras-chave: fronteira; México; Estados Unidos; narratividade; coioote.

Abstract: In my doctoral thesis, I discuss the relationship of literariness, image and imaginary by addressing conflicts of otherness among Mexicans, Chicanos and Americans. It is done in the light of the novels "*...y no se lo tragó la tierra*" (1971), by Tomás Rivera (1935-1984), and "*La frontera de cristal*" (1995), by Carlos Fuentes (1928-2012). This paper presents results related to the narrative line adopted in Fuentes's work. Concerning this aspect, I highlight the choice of an unreliable narrator to tell the misadventures of characters who have identity and cultural conflicts and misunderstandings around a meeting space in the Mexican-American border. It will then be a deceive capacity promoted by the narrating style, considered the element, which allows to associate the narrator of "*La frontera de cristal*" to the convincing action implemented by coyotes, the human smugglers, in the border between Mexico and the United States.

Keywords: border; Mexico; United States; narrating style; coyote.

O coioote habita terras americanas desde tempos pré-cortesianos. Afiramar tal coisa talvez por um lado surpreendesse um suposto interlocutor desavisado, não fosse, de fato, verdadeira. Com efeito, a oração que abre este tópico encontra respaldo na origem aceita para o espanholismo *coyote* (em português, coioote), palavra oriunda do nauatle *coyotl* (do substantivo singular de caso absoluto *'kɔ.jɔtl*). O anterior

¹Este artigo está intimamente ligado à minha tese de doutoramento desenvolvida junto ao Departamento de Letras Neolatinas (opção Literaturas Hispânicas) da UFRJ, compreendendo todo o primeiro tópico do "Capítulo 3 – *La frontera de cristal*: compondo (com) imaginários" do trabalho.

²Doutor em Literaturas Hispânicas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, Professor de Literatura Hispano-Americana na UFRJ. Endereço eletrônico para contato: lucianoprasi@gmail.com.

nomadismo migratório dos nahuas, com suposta origem no hoje sudoeste estadunidense, passando pelo noroeste mexicano até se estabelecerem no México central, desde onde exerceriam forte influência sobre outras civilizações de seu tempo, dá conta da presença do animal ao qual se refere o termo *coyotl* por vastos territórios americanos, especialmente os do Norte.

O coiote é um espécime canídeo cujo habitat se estende do Canadá até áreas que variam da Costa Rica ao Panamá. A variedade do clima e da vegetação dos locais onde é encontrada esta espécie de tamanho menor ao do que tem um lobo aponta para uma forte característica de adaptabilidade ao terreno sobre o qual habite ou se imiscua (tal é o caso de quando se esgueira pelas cidades em busca de alimentos que vão desde restos de lixo revirado a pequenos animais domésticos). Pode reunir-se em matilhas, mas seus hábitos costumam ser, em geral, solitários. Outro dado relevante tem a ver com sua designação científica de *canis latrans*, ou seja, cão ladrador. Ocorre que os uivos e latidos emitidos pelo coiote (mais frequentes entre o fim da tarde e durante a noite) costumam ser enganosos, pois, dada a relação entre som e distância, pode parecer que o animal está em determinado lugar quando, na verdade, está em outro.

La frontera de cristal, de Carlos Fuentes, é uma obra constituída por nove contos que, devido à grande força intrínseca a uni-los, acabam por compor um romance. Nesse livro, contam-se as glórias e os infortúnios, a servidão e, ao mesmo passo, a grandeza das personagens de uma família: os Barroso – especialmente de *don* Leonardo Barroso, uma espécie de *self-made man* mexicano, rico, poderoso e influente. Para tanto, Fuentes utiliza como pano de fundo os históricos laços de amor e ódio, de rancor e admiração entre dois países de conturbadas relações fronteiriças: o México e os Estados Unidos.

Dessa forma, será utilizando esses vínculos históricos como base de sustentação para seus contos tão intimamente interligados que outros personagens e enredos vão, pouco a pouco, sendo apresentados ao leitor, inseridos, cada qual com seu devido destaque, no mosaico de imagens de encontros e desencontros fronteiriços que o romance quer transmitir.

No tocante à interligação aqui proposta, é interessante notar como muitos dos aspectos da espécie canídea coiote se veem emprestados, por aproximação, à gama semântica do significante quando este se refere a certo coiote hominídeo: o atravessador de fronteiras; ou, melhor seria, um atravessador de humanos nas fronteiras que separam

centro-americanos³ e mexicanos do chamado *american dream*, a ser de fato conhecido apenas do lado estadunidense da extensa fronteira “compartilhada” com o México. A respeito do homem coiote, são bastante esclarecedoras as palavras do jornalista mexicano Alejandro Suverza Téllez, quem escreve que

La definición académica describe que un coyote es un tipo de lobo pequeño, que sigiloso pesca a una oveja y se la traga. La palabra “coyotear” esconde a un pillo que hace de intermediario en cualquier negocio que pueda sacar ventaja. Pero la palabra coyote en México es sinónimo de abuso, de criminalidad, de un tipo que se aprovecha de migrantes que tienen la ilusión de llegar a Estados Unidos. (TÉLLEZ 2010: 1 – grifo do autor)⁴

Perceba-se que mesmo a remissão inicial de Téllez ao animal pode ser trazida, via metáfora, à figura inescrupulosa do coiote homem, na maior parte das vezes um falso cão pastor de ovelhas, as quais, em realidade, só quer tragar e enganar. Ainda acerca da aproximação entre a semântica dada ao canídeo e ao exemplar humano do termo, é interessante a informação fornecida pelo antropólogo mexicano Gonzalo Camacho Díaz, estudioso, entre outros assuntos, de culturas musicais do México. No artigo “*El baile del Señor del Monte*”, o autor conta que, em suas pesquisas, ao ser conduzido ao seio cultural de diferentes etnias, frequentemente percebia sua presença como perturbadora “*por ser un extraño, un forastero [...] o un simple coyotl* (DÍAZ 2011: 130 – grifo do autor)”. E ao verbete por ele grifado adere em nota o adendo de que “*Se trata de un término náhuatl cuyo significado literal es coyote y se emplea para denominar al mestizo, por poseer las mismas características depredadoras de este mamífero*” (DÍAZ 2011: 130 – grifo do autor).

Já a mesma alusão ao mestiço, àquele que vem de fora, um estranho à pureza da etnia, aparece também no volume três, dedicado ao teatro, da interessante reunião de textos *Words of true peoples/Palabras de los seres verdaderos: Anthology of*

³ Mesmo no México, mas, principalmente, na fronteira mexicana com a Guatemala, os coiotes são também chamados de *polleros*. Curiosamente, *pollero* pode, além de servir de sinônimo para o termo nauatle *coyotl*, significar tanto “persona que tiene por oficio criar y vender pollos”, como “lugar en que se crían pollos” (Fonte: Diccionario de la Real Academia en Línea).

⁴ Há no último conto de *La frontera de cristal* uma espécie de texto-rio (PEREIRA 1997), porque escrito todo ele em *cursivas*, que perpassa a totalidade da narrativa principal do capítulo com dados históricos da região fronteira mexicana-estadunidense, entremeados ao presente de personagens do romance. Dessa maneira, para preservar o grifo do autor, ponho em itálico somente as citações em que tal destaque obedeça à escolha estética adotada por Fuentes (ou mesmo a recursos utilizados pelas vozes teóricas aqui evocadas).

contemporary mexican indigenous-language writers (2004). Nela, em nota alusiva a um dos textos trabalhados, os editores chamam atenção para a voz nauatle utilizada pelo dramaturgo Ildefonso Maya no verbete *maseual* correspondente a índio, indígena ou camponês, com o sentido primordial de “gente comum”, “gente do povo” ou “gente rústica”; um meio termo para este primeiro conceito seria outra voz nauatle em *tlacatl*, que no geral designa a todo tipo de pessoa, não necessariamente “rústica” ou “comum”. É, pois, a partir desse termo que, em contrapartida ao conceito incluído no uso de *maseual*, o autor estudado lança mão de outro conceito, segundo os editores, desta feita incluído na utilização do termo *coyotlacatl*, donde se extrai a composição “la persona (*tlacatl*) ladina (*coyotl*)”, “gente de razão” (MONTEMAYOR; FRISCHMANN 2004: 247 – grifo dos editores).

Será justamente esse aspecto ladino voltado para uma das acepções cabíveis ao termo coiole, esse viés de astúcia e sagacidade que permitirá a percepção da narratividade adotada em *La frontera de cristal*, romance também de atravessamento de fronteiras. Perceba-se que, agregada a essa mesma linha de raciocínio do astuto e do sagaz, está não somente sua capacidade de raciocínio, mas, quem sabe, principalmente, sua lábia, a capacidade de envolver, de enganar pela fala. Será assim, dessa forma, que, a quem buscar posicionamentos plenamente evidentes, o narrador utilizado por Carlos Fuentes muitas vezes parecerá estar em determinado lugar do discurso quando, na verdade relativa das verdades, estará em outro.

A própria representação do coiole em *La frontera* é duvidosa. De um modo mais específico, este bem pode ser Rolando Rozas, personagem com trâmites de um lado e do outro da fronteira, amante de outra personagem, Marina *Malintzin de las maquilas*; dela e de muitas outras, conforme vai apontando a narrativa. A muitas de suas amantes Rolando conquista fingindo ser um homem de negócios, entrando em bancos, bares e restaurantes, simulando falar todo o tempo em um celular que na verdade não tem baterias. Talvez seja este o personagem figurado na capa da obra em edição brasileira de 1995, da editora Rocco, estampada pela foto de um homem em cujas costas desnudas se vê tatuada a imagem da Virgem de Guadalupe, padroeira mexicana. Reside a dúvida, entretanto, na idiotice dos atos com o falso celular por parte de Rolando e a aparente dureza maior que transmite a imagem da capa citada; havendo, ainda, no último conto do romance, a inserção do personagem Gonzalo Romero, este, sim, um coiole que acaba

morto por radicais *skin heads* estadunidenses em uma das incursões de atravessamento ilegal que ele promovia na fronteira.

A certeza mesma da descrição narrativa do coioite vem surgir em verdade já ao fim do romance. É ali, quando o narrador conta a espera do patrulheiro fronteiriço estadunidense Mario Islas por indocumentados que buscassem atravessar a fronteira, onde se lê algo do modo de agir dos coioites:

[...] *la noche se llenaba de algo que él conocía de sobra, los trinos y silbidos de los pájaros inexistentes, que era la manera como los coyotes, los pasadores de ilegales, se comunicaban entre sí y se delataban aunque a veces todo era un engaño y los pasadores silbaban como un cazador usa un pato de madera, para engañar mientras el paso se efectuaba en otro lado, lejos de allí, sin silbido alguno.* (FUENTES [1995] 2007: 255-6)

Está, pois, nesse mesmo ato e efeito de engano, de aparentar estar “aqui”, quando se está “ali” um dos logros de mimetização coioite efetivados pela narrativa de *La frontera*. E o fato de que, mais do que em um personagem específico, tal mimetização se veja, por exemplo, em uma descrição de comportamento, como no trecho supracitado, sugere que para além da presença de um narrador coioite está a existência de toda uma “narratividade-mimese” de engano, digna de desconfiança, sugestiva, por conseguinte, de um narrador culto, com conhecimento amplo o bastante da língua e suas variantes, de linguagens e expressividade ao ponto de burlá-las todas, inclusive pela capa do popular, visando seduzir e conquistar o leitor, “conduzindo-o”, assim, pelos (des)caminhos da fronteira que ficcionaliza. Ao tratar desse modo a fronteira sobre a qual desfila seu fictício, *La frontera de cristal* se apresenta como um exemplo de uso do que nessa obra podemos chamar de “narratividade coioite”.

Sobre ela age e interfere um narrador que, qual o atravessador de humanos, fingindo deixar de ser um *coyote*, simula ser quase um cicerone, responsável por conduzir seu leitor “turista” ao lado do “sonho americano” da fronteira. Ajudam e interferem, portanto, sobre a mente desse leitor *viajero* os descaminhos pelo desconhecido que o narrador quer tornar, quer fazer parecer ser, sem que em verdade seja, familiar. Interessa, então, de que maneira esse narrador e sua narratividade coioite transmitem as imagens que almejam agir pelo convencimento de que ao real empírico se coadunam, quando na verdade não passam da elevação a imaginários.

Conforme adiantei acima, ao trafegar, com extrema facilidade, da erudição, de um registro tido como mais comum à dita alta cultura para o registro popular da e na linguagem literária que elege para desenvolver em seu romance, Fuentes demonstra assim em *La frontera de cristal* amplo conhecimento e domínio dos códigos linguísticos de que lança mão e faz uso em sua mostra literária acerca da fronteira México-Estados Unidos e das conturbadas relações de alteridade que desse entorno sobressaem. Tamanho domínio de ações discursivas, de explícitas relações para com sua própria ensaística (como, por exemplo, para com o seu *El espejo enterrado*, de 1992), Carlos Fuentes parece emprestar a seu narrador. Observemos, assim, de início, o conto-capítulo de abertura do romance.

Em uma de suas últimas aparições em público, em conferência realizada na Academia Brasileira de Letras (2012), Fuentes dedicou boa parte de sua fala a observações sobre a obra do grande escritor brasileiro Machado de Assis. Um recorte especial sobre Machado voltado para uma de suas mais aclamadas obras, o romance *Dom Casmurro* (1899), revela-nos a relação, como em espécie de homenagem, entre o nome de uma de suas mais célebres personagens, Capitu, a Capitulina dos “olhos de ressaca” (ASSIS 1899: cap. XXXII) e todo o esmero machadiano para com a concepção de seus capítulos, dos capítulos de suas obras. Ocorre em *La frontera de cristal* algo semelhante com a descrição da personagem Michelina Laborde e Ycasa, logo no primeiro conto do romance.

A primeira descrição proposta para a personagem surge após a afirmação de uma guia de que nada há para o visitante na desértica cidade nortenha de Campazas, observação esta a qual

[...] arrancó una pequeña sonrisa a Michelina Laborde, quebrando fugazmente la simetría perfecta de su belleza facial – su “mascarita mexicana”, le dijo un admirador francés –, esos huesos perfectos de las beldades de México a las que el tiempo parece no afectar. Rostros perfectos para la muerte, añadió el galán, y eso ya no le gustó a Michelina. (FUENTES [1995] 2007: 9 – grifo do autor).

A destacar nessa primeira aparição descritiva de Michelina a aceitação franca do narrador de que usa suas próprias palavras até o poético trecho “a simetria perfeita de sua beleza” para, logo em seguida, sem qualquer vacilação, a partir da introdução do “disse-lhe um admirador francês”, dar, ou fingir dar vez, à suposta reprodução da fala

do galanteador estrangeiro, como quem dissesse estar apenas repetindo a “voz”, as palavras dum outro.

No entanto, um pouco mais adiante e o narrador deixa uma das marcas a perpassar todo o seu modo de narrar este romance em contos. A repetição de termos nas partes descritivas aparece, pois, como uma marca estilística por meio da qual há a proposição de melhor fixação das personagens na imaginação (porém, ainda não no imaginário) do leitor. Assim, tem-se que, como o seu próprio nome sugere, e como através da repetição faz questão também de enfatizar o narrador, a personagem Michelina “*Era una mujer joven de gustos sofisticados porque así la educaron, así la heredaron, así la refinaron. Pertenecía a una ‘vieja familia’, pero cien años antes, su educación no habría sido demasiado diferente*” (FUENTES [1995] 2007: 9 – grifo do autor). Pouco mais à frente e o mesmo narrador reforça para o leitor a imagem de Michelina, acrescentando à descrição anterior o feito de que ela “*era una mujer que llenaba el espacio, dondequiera que estuviera. Coincidió con sus lugares, los hacía más bellos. Un coro de chiflidos machos la recibía en los lugares públicos*” (FUENTES [1995] 2007: 11).

Porém, as nuances poéticas desse descrever Michelina se tornam ainda mais agudas se observamos este longo, entretanto, necessário fragmento o qual aguça ainda mais a visão sobre a personagem:

Michelina Laborde e Ycasa: la capitalina. Ustedes la conocen de tanto aparecer en las páginas a colores de los periódicos. Un rostro clásico de criolla, piel blanca pero con sombra mediterránea, oliva y azúcar refinada, simetrías perfectas de los ojos largos, negros, protegidos por párpados de nube y una ligerísima borrasca de las ojeras; simetría de la nariz recta, inmóvil, y vibrante sólo en las aletas inquietas e inquietantes, como si un vampiro tratase de escapar de la noche encerrada dentro de ese cuerpo luminoso. (FUENTES [1995] 2007: 13-4)

E o narrador prossegue no desenho da imagem poeticamente metaforizada de Michelina:

También los pómulos, en apariencia frágiles como una cáscara de codorniz detrás de la piel, hacia la calavera perfecta. Y por último, la lengua cabellera negra de Michelina, flotante, lustrosa, olorosa a jabón más que a laca, era, fatalmente, el anuncio estremecedor de sus demás pilosidades ocultas. Todo lo dividía, cada vez, la barba partida, la honda comilla del mentón, la separación

de la piel... (FUENTES [1995] 2007: 13-4).

Aqui é enfim que Michelina Laborde se nos é revelada como a capitalina, epíteto emprestado também ao título do capítulo que a estampa, “*La capitalina*”, o conto primeiro do romance. É essa personagem membro de uma tradicional família da Cidade do México, capital do país. Dessa forma, como a Capitolina de Machado tem seu nome remetido ao esmero capitular de seu autor, a Capitalina de Fuentes (e a atenção descritiva dedicada aos olhos, ao olhar da personagem demonstra ser outra interessante associação entre ambas) faz clara e óbvia remissão ao local de onde vem, uma capital. Contudo, obliquamente faz remissão também ao capital enquanto sinônimo de obtenção de poder, enquanto sinônimo de posses e dinheiro. Sucede que sua família já não tem o mesmo prestígio e tampouco o mesmo poder do passado. É desse modo que, em uma hábil relativização narrativa entre a capital e as cidades mexicanas do norte incrustadas em meio a uma vasta região de deserto, Michelina termina por ser prometida em casamento ao filho do rico, vivido, ex-deputado federal e, no presente do enredo, um rico e influente empresário, *don* Leonardo Barroso, o *don* Leonardo do fim da descrição, o mais bem sucedido, mesmo que por vias de ética duvidosas, membro da família através da qual gira boa parte do enredo da trama fronteiriça orquestrada por Fuentes.

O mais interessante, porém, é que, logo após a citação sobre a qual versa o parágrafo anterior, logo em seguida a toda essa extensa e até certo ponto requintada descrição, onde o apuro no uso dos adjetivos se confunde com a mesma habilidade já demonstrada anteriormente, o mesmo narrador que se mostrou hábil com os artifícios de contar surpreende (num caso próprio de literariedade) ao interpor, imediatamente abaixo das reticências com que encerra o trecho acima citado, a informação de que “*Todo esto lo pensó don Leonardo cuando la vio ya crecida y se dijo en seguida: – La quiero para mi hijo*” (FUENTES [1995] 2007: 14). Ou seja, uma vez mais o narrador se utiliza do artifício de dizer-se mero reprodutor do discurso alheio, embora os pensamentos, as palavras que ele diz pertencerem a e apenas repetir de outrem, de outras vozes narrativas por ele convocadas (ou que ele finge convocar); embora tais palavras, tal cuidado, apuro e desenvoltura no uso das escolhas lexicais que se faz desfilar se confundam com a mesma qualidade demonstrada nas frases assumidamente dele, narrador, usadas em descrições, ou em passagens de descrições anteriores.

Entra-se assim em uma terceira linha de correspondências, na qual coincidem o

narrador (incluindo-se aqui as vozes supostamente por ele recuperadas) e o escritor, na mesma fluência poética, de sedutora prosa poética que deixa transparecer a grande fluência verbal do próprio autor Carlos Fuentes. Não se trata aqui da mera e comum, por vezes até aceitável e compreensível (outras nem tanto, porque ingênua), dificuldade de dissociação leitora e investigativa entre autor e narrador. Não. Na verdade, o “x” dessa observação está no verbo usado linhas acima: “transparecer”. A obra em destaque está longe de aproximar-se (minimamente que seja) de uma autoficção ou autobiografia. Mas, analisado o percurso literário do autor e as linhas desde as quais buscou dar vez a suas reflexões intelectuais, a narratividade adotada em seu *La frontera de cristal* permite, sim, aproximar o narrador que ele utiliza como fruto de uma espécie de “autobibliografia”, ou talvez melhor ficasse dizer, como fruto de um exercício de “autobibliografia”, uma consulta, revisão e devido tratamento literário da bibliografia (em especial a ensaística) que o próprio autor compôs durante anos, através de suas publicações.

Desse modo, ao recorrer a essa autobiografia, ao dar vazão a este exercício, Fuentes deixa transparecer em seu narrador seu próprio verbo pessoal. Nela, na figura de seu narrador, deixa que se manifeste (e “manifestar-se” é também sinônimo para “transparecer”) sua fluência sedutora, seu dom, sua sensibilidade pessoal para a palavra, para o trato da e com a palavra, a língua, as línguas, suas variáveis, suas vertentes, seus diferentes registros e variantes, através dos quais, dada sua capacidade de absorção e transformação de sua vasta genealogia literária e investigativa, passeiam com técnica, habilidade e domínio de normas e burlas ele e seu narrador. E é justamente tal sagacidade, tamanha astúcia que permitem aproximar (sem que teoria seja) a técnica narrativa posta em prática em sua ficção sobre a fronteira mexicano-estadunidense a uma narratividade coiole, porquanto nela se faça lembrar e se veja mimetizada uma das ações principais do coiole: a busca do convencimento, pelo fingimento, de que nele se pode ter *toda confianza* para atravessar a(s) fronteira(s) até o sonho do eldorado na União Americana.

Serve ainda para atestar e ratificar os argumentos ora apresentados a voz enunciativa adotada por Fuentes na condução de ambas as versões do seu *El espejo enterrado*. Na série homônima feita para a televisão sobressai uma enunciativa de ordem mais narrativa, um caráter mais narrativo em que ganha importância, além, é

claro, do valor das informações e conclusões prestadas e passadas ao telespectador, toda uma “performática” fuentesiana de gesticulações, de falar também com as mãos e com expressões faciais para *atrapar*, seduzir, convencer e manter esse espectador junto a si. Enquanto isso, a versão para a série televisiva, publicada em livro, recebe contornos mais argumentativos próprios do e para o ensaio escrito. Buscar, pois, na lembrança e/ou na consulta este Fuentes narrador de seus argumentos em *El espejo enterrado* é revê-lo transparecido, transluzido, manifestado no narrador que elege para a ficção de seu *La frontera de cristal*.

Não é furtivo, portanto, que conste da sinopse de uma das primeiras edições da obra a seguinte abertura:

En La frontera de cristal, Carlos Fuentes es el mismo narrador de sus mejores libros: agresivo, vital, poderoso. Encuentra todos los ángulos posibles en una historia, con una variante insospechada: la comicidad, que ahora lleva al lector a la carcajada franca con algunas de sus páginas más memorables, no por ágiles menos penetrantes y agudas. (ALFAGUARRA: 1996)

Eis assim uma das chaves dessa exposição acerca da narrativa fuentesiana: Fuentes como narrador de seus livros. Quer dizer, implica diretamente muitas vezes em suas narrativas ficcionais toda a carga de conhecimento adquirido (em suas leituras, em suas vivências), pensado, trabalhado, discutido, argumentado e difundido por suas obras de caráter mais próximo do teórico-reflexivo. Por conseguinte, implica diretamente sobre determinados narradores seus muito da linguagem adotada pelo próprio Fuentes em gêneros aos quais normalmente se atribui uma pretensa maior objetividade (ainda que, nesse aspecto, o ensaio seja um gênero por assim dizer mais “livre”, no que diz respeito ao tratamento de suas fontes e à objetividade no produto-texto empregada; sendo, nesse sentido, menos fechado que um artigo acadêmico, por exemplo).

Tornando o olhar para *La frontera de cristal*, vale ressaltar que a comicidade desse Fuentes narrador, tocada na citação acima, já se vê de certa forma anunciada na primeira descrição dedicada à personagem Michelina Laborde. Um retorno a essa citação e se pode observar que, para o elogio a Michelina (“*esos huesos perfectos de las bellezas de México a las que el tiempo parece no afectar*”), com a sequência imediata em “*Rostros perfectos para la muerte, añadió el galán*”; enfim, para o elogio contido em ambas as sentenças, o mesmo narrador que atribui tais palavras a um galanteador

francês logo tece um complemento digno do que se convencionou chamar como típico de um humor inglês, comicidade repousada em leve ironia. Assim, para “*Rostros perfectos para la muerte, añadió el galán*”, esse narrador que lembra o próprio Fuentes sentencia “*y eso ya no le gustó a Michelina*”. Esse humor fuentesiano ganhará contornos mais ácidos e críticos em outros momentos da trama, podendo mesmo conduzir o leitor ao riso aberto. Riso solto causado de igual maneira por um Fuentes de humor mordaz e provocativo em muitas de suas conferências⁵, em breves apartes conclusivos que de fato levam seus espectadores à risada franca.

Convém, porém, aproximar-se um pouco mais da apresentação a uma das primeiras edições do romance aqui em destaque, citada há pouco por mim. Dela extraio agora outros predicados dedicados à observação de Fuentes como narrador de alguns de seus livros: “agressivo, vital, poderoso”. Predicados também na adjetivação de suas páginas como “penetrantes e agudas”. Ao tocar na possibilidade de leitura de Fuentes a partir da visão que toca em sua ficção como fruto algumas vezes de uma espécie de exercício de autobibliografia, de consulta ou remissão involuntária talvez (porque questionável) ou mesmo inconsciente (e aqui, pelas vias abertas pela psicanálise, questionável é a intencionalidade do ato) a sua própria bibliografia, à bibliografia que ele próprio produz; quer dizer, ao tocar nesse ponto, tenho comparado objetos que fazem uso de linguagens distintas, ou, quando muito, objetos cuja linguagem se apresenta em modalidades distintas. Tal seria o caso do livro e do vídeo, onde a palavra se apresenta respectivamente, e diferentemente, em suas modalidades escrita e oral, mais formalizada em uma e algo menos formal na outra, onde gestos, expressões e provocações ganham vez, voz e retorno quase imediato de impressões, de resposta. No tocante, entretanto, a esse narrar mais forte, agressivo, agudo e penetrante, certa passagem dedicada de novo à personagem Michelina Laborde e Ycasa em *La frontera de cristal* vai diretamente ao encontro de outra interessante abordagem levada a cabo na versão escrita de *El espejo enterrado*; sendo, por isso, tais passagens, dignas de ocuparem lugar como fechamento desse primeiro momento de aproximação que proponho entre Fuentes escritor e seu narrador coiole em *La frontera*.

O Barroco foi um estilo artístico próprio da Europa, adjunto à Contrarreforma católica. Enquanto o excessivo puritanismo proposto pela Reforma protestante parecia

⁵ Remeto o leitor para o vídeo de sua conferência na Cátedra Alfonso Reyes, realizada em Monterrey, México, no ano de 2001, cujo link consta das referências bibliográficas do presente artigo.

encontrar na música, especialmente em Bach, uma espécie de compensação sensual, a rigidez da Contrarreforma parece encontrar no Barroco e sua expressão na arquitetura e nas artes sua concessão à sensualidade (FUENTES [1992] 2010). O estilo barroco se caracteriza pelo exagero e suntuoso no uso propositadamente excessivo de elementos ornamentais. Segundo o próprio Carlos FUENTES ([1992] 2010: 239), a arte do barroco representou “*la excepción expansiva y dinámica a un sistema religioso y político que quería verse a sí mismo unificado, inmóvil y eterno*”. Na América colonial, esse estilo ganha o aporte de marca de registro e expressividade dos vencidos. Através dele artistas negros, mulatos, pardos e indígenas inserem suas mostras de pertencimento, dando expressão a sua voz e suas origens, talhados, mesclados à ordem política e religiosa do colonizador, transculturando sua dor e o sentimento de perda, sua submissão e o sofrimento, buscando um novo sentido de orientação, sua dúvida no presente em que pensar sobre o futuro. O corpo e o movimento aqui ganham vez e, mais até mesmo do que em Europa, entre a rigidez e a resistência ao mesmo sistema que lhe permite existir, o sensual se debate, dilacerando corpo, mente e alma de seus agentes, mergulhados em culpa, essa bandeira repressora própria dos dogmas que consigo trouxe o catolicismo da Contrarreforma.

O Barroco está presente no Fuentes de *La frontera de cristal* de modo bastante particular no primeiro capítulo do romance, o conto “La capitalina”, sobre o qual venho debruçando as principais atenções do presente texto. Ali, em “La capitalina”, uma primeira referência a esse estilo é feita com relação a uma correspondência de comportamento. É quando igualmente começam aproximações a um grande nome da literatura barroca mexicana

Michelina volvió a pensar en la moda de ayer, en la crinolina que disimulaba el cuerpo y el velo que escondía el rostro [...] Las luces antiguas eran bajas. La vela y el velo... había demasiadas monjas en su familia y pocas cosas exaltaban la imaginación de Michelina más que la vocación del encierro voluntario y, una vez dentro, amparada, la liberación de los poderes de la imaginación; a quién querer, a quién desear, a quién rezarle, de qué cosas confesarse... A los doce años, quería encerrarse en algún viejo convento colonial, rezar mucho, azotarse, darse baños de agua fría y rezar más. (FUENTES [1995] 2007: 15)

Um dos ensaios que compõem a edição escrita de *El espejo enterrado*, publicado a primeira vez em 1992, portanto, anterior ao *La frontera* é intitulado de “El barroco del

Nuevo Mundo”. Ali, muito desse comportamento de gozo e de culpa que o narrador nos diz “desejado”, sonhado por Michelina está também descrito nas linhas ensaísticas a este estilo dedicado por Fuentes. E, mais ainda, tal linha de comportamento desejado pela capitalina do romance acompanha o que o próprio Fuentes nos conta em “*Mi alma está dividida*”, segmento incluído no ensaio acima citado, sobre parte da história de Sor Juana Inés de la Cruz, quem para o autor foi “*el más grande poeta de la América colonial*” (FUENTES [1992] 2010: 251).

Essa ambientação barroca, ou neobarroca, não se restringe, contudo, ao universo da imaginação e do pensamento de Michelina levantados pelo narrador do romance. A oposição entre a vida reclusa do rapaz com quem termina por ver-se obrigada a casar e a educação viajada e capitalina da moça vai opor, ainda, todo um jogo entre sombra e luz, algo que também remete a artifícios usados na arte barroca. No entanto, tal ambientação vai além: ela segue, ainda, nas linhas arquitetônicas da poderosa mansão de *don* Leonardo Barroso, para onde viaja a capitalina a fim de que conhecesse e desposasse o excêntrico filho do empresário, Marianito Barroso. Ali, além do exagero das formas na descrição das mansões do lugar – um verdadeiro “*conjunto de mansiones amuralladas, mitad fortalezas, mitad mausoleos*” (FUENTES [1995] 2007: 15-6) – chamam a atenção o descrever esse mesmo conjunto de construções portentosas a partir do encerramento, de um abrir e fechar de grades que mais lembra o claustro de um convento. Uma vez mais, observe-se a repetição como artifício narrativo para a formação de uma ideia sobre o local, para a fixação da imagem que ultrapassa seu sentido (no) presente: “*Ni una teja, ni un adobe, sólo mármol, cemento, piedra, yeso y más rejas, rejas detrás de las rejas, dentro de las rejas, hacia las rejas, un laberinto enrejado*” (FUENTES [1995] 2007: 16).

Porém, as correspondências entre o ensaio de Fuentes (e as consequentes leituras e releituras que traz dos clássicos de sua genealogia literária) e a voz de seu narrador coíote se tornam ainda mais evidentes se avançamos um pouco mais em um drama que dilacera a capitalina de seu romance, sua Sor Michelina. Ocorre que a capitalina, ao ser prometida, se vê dividida entre a obrigação de unir-se ao filho que será seu marido e a imediata paixão pelo pai, que será seu amante. É quando, dilacerada, dividida, então, a alma dessa jovem, ela adormece vestida de noiva, com uma roupa antiga que atravessou

gerações na família, e tem um sonho de ambientação barroca similar à do real objetivo contado por Fuentes no capítulo “*El barroco del Nuevo Mundo*” do seu *El espejo enterrado*, no apartado “*Mi alma está dividida*” (FUENTES [1992] 2010: 251-2-3), acerca de Sor Juana. Em *La frontera*, é mesmo com tal ambientação que se assemelha o sonho de Michelina, a qual

Se soñó en un convento, paseándose entre patios y arcadas, capillas y corredores, mientras las demás monjas, acorraladas, se asomaban como animales entre las rejillas de sus celdas, le gritaban obscenidades porque se iba a casar, porque prefería el amor de un hombre a los esponsales con Cristo, la injuriaban por faltar a su voto, por salirse de su orden, de su clase. (FUENTES [1995] 2007: 26-7)

Mas, o sonho da capitalina avança, estando justamente nesse avanço o encontro maior entre um Fuentes ensaísta e seu narrador provocador, criador de *trampas* pelas quais quer, como um coioite, atrair, enredar e convencer o leitor de que é confiável em *La frontera de cristal*. Assim, tornando ao avanço do sonho da moça na Cidade do México:

Entonces Michelina trataba de huir de su sueño, cuyo espacio era idéntico al del convento, pero todas las monjas, congregadas frente al altar, le impedían el paso; las criadas negras les arrancaban los hábitos a las hermanas, las desnudaban hasta las cinturas y las monjas pedían a gritos los azotes para suprimir el diablo de la carne y darle el ejemplo a sor Michelina; otras menstruaban impudicamente sobre las losas y luego lamían su propia sangre y hacían cruces con ella sobre la piedra helada; otras más se acostaban al lado de los Cristos yacentes, llagados, heridos, espinados. (FUENTES [1995] 2007: 27)

Há que se ressaltar aqui que a sinonímia forçada, repetida na narração impressa ao romance, é e não é um exercício de estilo. Há a marca de estilo de Fuentes, uma marca autoral que talvez não devesse existir nesse exercício de contar. Mas tal artifício literário não é mero estilo, pois tem sua intencionalidade, reitero, na busca de fixação de imagens que o autor entende como importantes de serem passadas, transmitidas à mente do imaginante, do leitor. Para tanto, reforça esse intento o uso das imagens fortes, provocadoras, na ordem mesma do abjeto. Eis aí um emprego literário de estranhamento, de tirar o leitor de seu lugar comum, num provocativo emprego de

literariedades – estando outra delas nesse autor coiole que simula estar num lugar, quando está em outro, trazendo para o presente ambientações de um passado cujo conhecimento passa pela erudição talvez não dele, narrador; mas, antes, com efeito, de seu autor, seu criador, aquele que foi buscar nas portas autorais deixadas abertas pelo ensaio parte das situações que exprime, das palavras, frases, sentenças que usa e traslada para sua ficção posterior. Penso corroborem meus argumentos a evidência de semelhança da citação anterior para com as linhas a seguir, do apartado “*La ciudad barroca*”, ainda do capítulo dedicado ao barroco no Novo Mundo em *El espejo enterrado* (1992):

En una época dominada por la triple tensión del sexo prohibido, el ideal de esposar a Cristo y el ideal de la maternidad virginal, muchas monjas mexicanas, horrorizadas ante sus propios cuerpos, se vendaron los ojos, comunicando así su deseo de ser ciegas y sordas; lamieron el piso de sus celdas hasta formar una cruz con saliva; fueron azotadas por sus propias criadas y se embarraron con la sangre de sus propias menstruaciones. (FUENTES [1992] 2010: 262)

Há, pois, que se ressaltar desde um aproveitamento da situação trazida à baila no ensaio até mesmo o encontro de palavras e frases descritas também em ambas as citações do romance que aqui antecederam a citação ensaística. Haveria por fim então que se indagar o destino do tema maior incutido no título do romance: onde estará a fronteira em todo esse exercício de remissão barroca, de translação do ensaio ao romance? A verdade é que a fronteira faz-se, sim, presente nesse primeiro capítulo da obra. Apresentada já no início pelo epíteto metafórico que dá título ao conjunto romanesco de contos, ela é cruzada primeiro por Marianito e Michelina e, depois, mais ao fim do conto, após o casamento entre ambos, pela jovem e o pai do rapaz, sempre com a ideia chave da metáfora do cristal, seu espelhismo e fragilidade.

No que toca ao sonho final de Michelina é interessante notar que ele se passa com a jovem estando ainda na Cidade do México (centro) às vésperas do casamento que termina por acontecer em Campazas (norte). Sucede ainda que em determinado momento o sonho da capitalina vai unir-se ao do jovem solitário do deserto, estratégia representativa uma vez mais da oposição e, inclusive, miscelânea entre luz e sombra, apontando distâncias denotativas da existência de fronteiras culturais dentro do próprio território mexicano. Decorrem daí equações a revelar o levantamento, em imaginário, de

uma dicotomia fronteiriça (ainda no âmbito cultural) entre o centro e o norte mexicanos, entre cidade e deserto. A ironia questionadora no enredo está no fato de que, a tradição do centro (Michalina) vai buscar no desértico norte o poder e a riqueza que já lhe faltam a ele, centro, no casamento da jovem capitalina com o soturno e solitário Marianito, que não suporta as luzes da noite do lado estadunidense dessa terceira fronteira do enredo. Luzes com as quais essa dama da noite se vê afeita, principalmente no trânsito livre que lhe permitirá desfrutar seu amante, o empresário nortenho de sucesso, o *self made man* mexicano Leonardo Barroso, pai de seu esposo.

De volta à questão do narrador, a narratividade coiole adotada por Carlos Fuentes em seu *La frontera de cristal* traz de empréstimo, como demonstrei, nuances poéticas e mais duras, presentes também na prosa ensaística do autor. As nuances aproximativas que se vinculam ao tom de comicidade caro a Fuentes conforme o observado em palestras, ensaios e, como defendo aqui, que recaem emprestadas ao narrador que eleger para o romance em epígrafe; tais nuances retornam em caráter menos esquemático mais ao fim desse meu artigo. Antes, com vistas a reforçar a evidência das aproximações ora destacadas, trago outro fragmento em que um tom mais duro, mais agudo de narrar em *La frontera*, encontra-se com situações descritas em *El espejo enterrado*.

Em seu *El espejo enterrado*, das páginas que dedica ao tema que chama de terceira hispanidade, sua atenção dada à marca de hispanidade dos e nos Estados Unidos, chama a atenção o questionamento levantado por Fuentes a partir da informação que presta ao contar um acontecimento de caráter linguístico e de choque de culturas bastante emblemático e significativo. Essa passagem é trazida ao leitor da seguinte maneira:

¿Puede un chicano ser artista en Los Ángeles, por ejemplo, si no mantiene la memoria de Martín Ramírez, nacido en 1885, quien fue un trabajador ferrocarrilero inmigrante que llegó de México, y, en un hecho de inmensa fuerza simbólica, perdió el habla y fue por ello condenado a vivir tres décadas en un manicomio de California hasta su muerte en 1960? Pero Martín no estaba loco. Simplemente, no podía hablar. De manera que en la cárcel se convirtió en un artista y durante treinta años pintó su propio silencio. (FUENTES [1992] 2010: 447)

Esse silêncio pintado: parece ser tamanha de fato sua força simbólica a agir

sobre as instâncias do próprio Carlos Fuentes, que tal aspecto de não ditos é por ele retomado, merecendo desta feita uma representação ficcional também com um caráter, com uma força bastante simbólica, em *La frontera de cristal*. De volta a esse romance, a narratividade coiole imprimida por Fuentes, ao mesmo passo que vai e vem levando consigo o leitor aos dois lados da fronteira ao longo do desenrolar da trama, no último capítulo da obra, atrai, fazendo da representação da fronteira mexicano-estadunidense uma espécie de protagonista e ímã que, em tom de chamamento, “convoca” leitor e personagens para mais próximo de suas linhas divisórias. É assim que um texto-rio, um texto em *cursivas* se entremete nas “sub-histórias” que fragmentam em outras nove partes o último conto, chamado “*Río Grande, río Bravo*”, no todo do enredo, ao invocar de novo personagens que cruzam a trama aqui e ali, parecendo, simulando estarem isolados em suas aparições anteriores.

Esse texto-rio vai, pois, a episódios da história do México, atendo-se, principalmente, a momentos da definição de seu território, onde se aproxima novamente, ele, texto-rio artifício literário outro de uma narratividade coiole, dos ensaios de Fuentes em *El espejo enterrado*. Mas, como informei, retorna também a personagens chave para o imagético da trama, tal sendo o caso de Marina, do quinto conto-capítulo “*Malintzin de las maquilas*”. Essa personagem é clara remissão à figura histórica (e muitas vezes deturpada) da indígena Malinche, também chamada Malintzin, que teria sido ofertada como escrava ao “conquistador” Hernán Cortés. Fruto de uma visão intelectual questionável, que a coloca entre traidora indígena e criadora de fato do povo mexicano, doña Marina, como passaram a chamá-la os espanhóis da “Conquista”, era, segundo o próprio Fuentes ([1992] 2010: 133), “ ‘*mi lengua*’, *pues Cortés la hizo su intérprete y amante*”.

Fato é que esse papel de intérprete destacado por Carlos Fuentes em *El espejo enterrado* termina por incidir diretamente na personagem Marina *de las maquilas*, quem, na ficção de *La frontera de cristal*, vê-se encarregada por Dinorah⁶, trazida pelo texto-rio, de cruzar a ponte fronteiriça que separa Ciudad Juárez, Chihuahua, de El Paso, Texas, conduzindo

⁶ Amiga de Marina e mãe solteira que havia perdido um filho enforcado na própria corda em que ela o deixava preso para ir trabalhar nas montadoras do lado juarense (México) da fronteira com El Paso (EUA).

[...] una anciana muy pequeña [...] ilegible bajo el palimpsesto de las arrugas infinitas que cruzan su cara como el mapa de un país para siempre perdido, se la encargó la Dinorah, lleva a mi abuelita del otro lado del puente, Marina, entrégasela en el otro lado a mi tío Ricardo, él no quiere entrar otra vez a México, ya no sabe hablar español, le da pena, le da miedo también, que luego no lo dejen entrar de regreso, lleva a mi abuelita al otro lado del río grande, río bravo, para que mi tío se la lleve de vuelta a Chicago, ella sólo vino a consolarme por la muerte del niño, ella sola no se sabe valer, y no sólo porque tiene casi cien años, sino porque lleva tanto tiempo viviendo como mexicana en Chicago que desde hace tiempo se le olvidó el español pero nunca aprendió el inglés, de modo que no puede comunicarse con nadie. (FUENTES [1995] 2007: 278 – grifo do texto)

E, ato contínuo, completa a abordagem fuentesiana sobre a questão de trauma nos não ditos, agora tripartida na projeção ficcional do caso relatado de Martín Ramírez (em *El espejo enterrado*) para as figuras do tio e da avó da personagem Dinorah, o adendo de que essa avozinha não tinha mais como comunicar-se com ninguém,

[...] salvo con el tiempo, salvo con la noche, salvo con el olvido, salvo con los perros ixcuintles y las guacamayas, salvo con las papayas que toca en el mercado y los coyotes que la visitan cada amanecer, salvo con los sueños que no puede platicarle a nadie, salvo con la inmensa reserva de lo no dicho hoy para que pueda decirse mañana. (FUENTES [1995] 2007: 278 – grifo do texto)

Rememorando a afirmação do texto de apresentação de uma das primeiras edições do romance ora abordado, a qual diz que “em *La Frontera de cristal* Carlos Fuentes é o mesmo narrador de seus melhores livros” (tradução minha), as comparações feitas até aqui visaram demonstrar a constatação de que, ao fim e ao cabo, Fuentes termina por projetar no narrador de sua ficção sobre a fronteira mexicano-estadunidense traços compositivos de seu próprio discurso, principalmente os que nele se sobressaem (os quais procurei até aqui destacar) enquanto ensaísta, orador e palestrante⁷. O ensaio é um gênero literário mais marcadamente autoral, ou seja, mais aberto a marcas de autoria, sendo por isso menos impessoal que outros gêneros de escrita científica e de maior rigor acadêmico. Tal personalidade dele, Fuentes, no ensaio, vê-se manifestada, deixa-se transparecer na figura do narrador que elege para contar a ficção de *La frontera*

⁷ Sua produção intelectual não se limita a esses gêneros, avançando ainda sobre o teatro, a composição de roteiros para o cinema e de artigos acadêmicos e textos para jornais e revistas de expressiva notoriedade; além da concessão de inúmeras entrevistas, em muitas das quais deixou transparecer a mesma sedutora fluência verbal, a mesma habilidade para com o uso das palavras e desfile de seus argumentos que demonstra no material escolhido como recorte comparativo para a composição do presente trabalho.

de cristal.

Assim, pode-se dizer que Fuentes não é o narrador de *La frontera* por conhecimento **de** causa. Ele é o narrador por conhecimento **da** causa (do tema que ficcionaliza e, ato contínuo, da causa chicana), ancorado em e respaldado pela abordagem da temática de seu romance já em uma mostra de ensaios anterior; precursora, portanto, do trato ficcional de sua posterior reunião de contos acerca das relações de alteridade que fervilham do e no entorno fronteiro fraturado, compartilhado, e ainda “disputado” pelos Estados Unidos Mexicanos e pelos Estados Unidos da América.

Com respeito à narratividade coiole (enfoque da argumentação por mim levantada neste artigo) não pretendo com o uso do termo que ele dê conta de ou mesmo venha a ser considerado como um conceito ou mesmo uma teoria que abranja mostras literárias que toquem no mesmo tema levantado por Fuentes em sua ficção. Salvo o caso de leituras vindouras que porventura identifiquem a mesma possibilidade de interpretação em outras obras com temática semelhante, a narratividade coiole se apresenta aqui como uma associação bastante cabível para as interposições verificadas de um Fuentes ensaísta sobre um “Fuentes narrador” e, por conseguinte, para as posições falsamente veladas, assumidas por esse mesmo narrador em *La frontera de cristal*. A esse respeito, um retorno ao artigo “*El baile del Señor del Monte*”, citado logo ao início do presente texto, traz-nos de volta o que contou o antropólogo mexicano Gonzalo Camacho Díaz, o qual, nas andanças de suas investigações, era frequentemente tido como um estranho, um forasteiro, sendo, por essa razão, visto como um coiole, um simples *coyotl* (DÍAZ 2011 – grifo do autor, tradução minha).

Incidindo, pois, diretamente na figura do narrador do seu *La frontera*, Fuentes passa a ser também a própria representação desse estranho, desse forasteiro, no melhor sentido existente desde a definição sartriana para o intelectual (SARTRE, 1972), esse intrometido que se imiscui a tratar de assuntos que a princípio não lhe dizem respeito. Assim é que Fuentes, dispondo de meios, dispositivos e artifícios literários que toda sua bagagem intelectual lhe permite usar, insere seu narrador coiole à categoria do narrador não confiável, nada confiável. Parece ilustrar bem tal situação, a irônica passagem que seu narrador atribui a um pensamento da personagem Dionisio “Baco” Rangel, um chef de cozinha mexicano de muito sucesso nos Estados Unidos, no conto “*El despojo*”, terceiro capítulo de *La frontera*. A Dionisio o narrador atribui a seguinte “reflexão”:

Había millones de trabajadores mexicanos en los Estados Unidos y treinta millones de personas, en los Estados Unidos, hablaban español. ¿Cuántos mexicanos, en cambio, hablaban correctamente el inglés? Dionisio sólo conocía a dos, Jorge Castañeda y Carlos Fuentes, y por eso estos dos sujetos le parecían sospechosos. (FUENTES [1995] 2007: 65)

Com esse fragmento, o qual um Fuentes, aqui, nada confiável carrega de ironia, contemplo, por ora, os vieses pelos quais se estreita a narratividade coiole a respeito da qual me propus falar como caminhos, ou descaminhos, que o narrador procura criar e deles se utiliza rumo a dar vez à apresentação de imaginários. Foram estes vieses abordados: uma escrita que se encaminha para o entendimento de que seja o uso de uma prosa mais poética; uma linha narrativa mais dura, de escrita mais forte, às vezes beirando o abjeto, crua e também até mesmo aparentemente de tom mais pessimista, desalentadora; e a comicidade narradora, nos trechos citados, mais pelas vias da ironia.

Não me detenho tanto aqui no espaço do cômico porque muito das passagens de humor questionador do livro está presente justo no capítulo “*El despojo*”, de onde obtive e utilizei a última citação desse tópico. A razão do não aprofundamento momentâneo desse viés cômico se deve ao fato de que o capítulo mencionado é, ademais, importante para a análise do que chamo de, desde a leitura dessa mesma obra fuentesiana, metáfora ampla. Por considerar a metáfora ampla um tema distinto ao aqui tratado, vejo-a como capaz de preencher um artigo vindouro, onde será necessária maior detenção ao conto de Dionisio “Baco” Rangel. Ali, decerto retornarão, embora não venham mais a ser o foco da abordagem seguinte, questões que envolvam a comicidade que imprime a seu narrar esse narrador coiole de Carlos Fuentes no romance *La frontera de cristal*.

Referências bibliográficas

DÍAZ, Gonzalo Camacho. El baile del Señor del Monte. A propósito de la danza de Montezumas. In: MANZANO. M. Pilar Barrios; GIL, Marta Serrano (coord.). *Danzas rituales en los países iberoamericanos. Muestras del patrimonio compartido: entre la tradición y la historia. Estudios e informes*. Extremadura: Fondo Social Europeo, 2011.

FUENTES, Carlos. *El espejo enterrado*. México, D.F.: Santillana (Alfaguerra), 2010.

_____. *La frontera de cristal: una novela en nueve cuentos*. México, D.F.: Alfaguarra, 2007.

_____. *A fronteira de cristal*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

_____. La escritura: encuentro y memoria. In: *Cátedra Alfonso Reyes del Tecnológico de Monterrey* (Mesa redonda integrada por Carlos Fuentes). Monterrey, 2001. <https://itunes.apple.com/mx/itunes-u/catedra-alfonso-reyes/id441977601>. (25/08/2014).

MONTEMAYOR, Carlos; FRISCHMANN, Donald (ed.). *Words of true peoples/Palabras de los seres verdaderos: Anthology of contemporary mexican indigenous-language writers Vol. 1 Prose*. Texas: The University of Texas Press, 2004.

PEREIRA, Maria Luiza Scher. Ficção e identidade em Carlos Fuentes: La frontera de cristal. In: *Ipotesi*. vol. I, nº 1, jul/dez. Juiz de Fora: EdUFJF, 1997, 101-9.

TÉLLEZ, Alejandro Suverza. Migrantes en manos de los “coyotes del sur”. In: *El universal.mx* *Primera*, México D.F., nov.2010. <http://www.eluniversal.com.mx/primera/35942.html>. (20/08/2014).