

# As obras de “El mal del tiempo” de Carlos Fuentes

(The work by “El mal del tiempo” by Carlos Fuentes)

as

Camila Chaves Cardoso

Instituto de Estudos da Linguagem - Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

lanada02@ig.com.br

**Resumen:** Este artículo busca analizar el primer ciclo de obras del autor mexicano Carlos Fuentes, intitulado “El mal del tiempo”. Intenta aclarar los puntos de convergencia entre las tres primeras obras de este conjunto de textos. Se trata de *Aura* (1962), *Cumpleaños* (1969) y *Una familia lejana* (1980). El artículo hace una breve introducción a la obra de Carlos Fuentes, destacando la presencia de sus textos de ficción de dos tradiciones representativas distintas: la quijotesca y la de “waterloo”. El análisis literario de las obras se fija en tres puntos: la tradición quijotesca; la temática de identidad; entrelazado al “doble”; y, finalmente; la composición temporal.

**Palabras llave:** *Literatura Mexicana; Carlos Fuentes; El mal del tiempo.*

**Resumo:** Este artigo objetiva analisar o primeiro ciclo das obras do autor mexicano Carlos Fuentes, intitulado “El mal del tiempo”. Busca-se explicitar pontos de convergência entre as três primeiras obras desse conjunto de textos. Trata-se de *Aura* (1962), *Cumpleaños* (1969) e *Una familia lejana* (1980). O artigo faz uma breve introdução à obra de Carlos Fuentes, destacando a presença em seus textos ficcionais de duas tradições representativas distintas: a quixotesca e a de “waterloo”. A análise literária das obras em questão centra-se em três pontos: a tradição quixotesca; a temática da identidade, atrelada ao “duplo”; e, por fim, a composição temporal.

**Palavras-chave:** *Literatura Mexicana; Carlos Fuentes; El mal del tiempo.*

## 1-Carlos Fuentes

Figura marcante, não só na cena literária mexicana como na internacional, Carlos Fuentes, além de ser autor de uma vasta obra narrativa, incluindo desde pequenos contos a extensos romances, dedica-se à reflexão sobre o fazer literário e à compreensão das civilizações pré-colombianas. Promove ainda um constante diálogo com questões culturais e políticas, particularmente a difícil relação entre México e Estados Unidos.

A distância que manteve de seu país até a adolescência,<sup>1</sup> e mesmo seu nascimento em uma embaixada estrangeira, longe de afastá-lo do seu povo, impeliram-no a uma luta permanente para não perder sua língua materna; luta que fez do México uma constante na sua imaginação infantil e na escrita que viria a desenvolver posteriormente.

---

<sup>1</sup> Carlos Fuentes nasceu em 11 de novembro de 1928 no Panamá. Depois disso, passou boa parte da infância entre Washington e a Cidade do México, tornando-se bilíngüe. Viveu ainda no Chile, na Argentina e no Brasil, regressando ao México definitivamente aos 16 anos para fazer os estudos universitários. Antes de terminar a faculdade de Direito, fez um curso na Suíça, para o qual teria aprendido o idioma francês, lendo um dos escritores que mais o influenciariam: Honoré de Balzac. Sua infância “diplomática” converte-o em um leitor “compulsivo”, ao mesmo tempo em que imprime um cosmopolitismo precoce à sua personalidade.

Sua carreira literária inicia-se, antes do término de seus estudos universitários,<sup>2</sup> com a publicação do livro de contos *Los días enmascarados* (1954). Fuentes produziria a partir de então trabalhos em diversos gêneros: ensaios, artigos, roteiros cinematográficos, além da obra narrativa propriamente dita.

Em seus ensaios,<sup>3</sup> a presença de alguns teóricos é constante. Entre os vários estudiosos que retoma, destacam-se o italiano Giambattista Vico e o russo Mikhail Bakhtin. Em Vico, Fuentes encontra a concepção da História como um *corsi e recorsi*, no qual o passado, o presente, e o futuro se mesclam, o que se opõe a uma concepção linear e progressiva dos acontecimentos. À luz desses conceitos, o autor mexicano analisa as origens indígenas de seu povo, a passagem pela “conquista” européia e sua ulterior relação com os estadunidenses. Nas reflexões literárias de Fuentes, Bakhtin contribui com os estudos acerca das possibilidades polifônicas da linguagem romanesca, referindo-se ao conceito de heteroglossia, ou seja, pluralidade de linguagens. Além dos estudiosos mencionados, em seu universo ficcional, conjugam-se e entrelaçam-se influências de dois grandes escritores: Miguel de Cervantes e Honoré de Balzac. Ambos, embora oriundos de tradições representativas bem distintas, constituem-se como os grandes mestres de Fuentes.<sup>4</sup>

Segundo o próprio escritor mexicano, a obra do autor francês pode ser dividida em duas linhas díspares, uma de cunho mais “realista” que a outra. Haveria o Balzac visionário/metafísico de *La recherche de l'absolu* (1834), *La peau de chagrin* (1831) e *L'histoire intellectuelle de Louis Lambert* (1832), e um outro Balzac, no qual Fuentes se espelha: o dos costumes, das ambições da sociedade burguesa, dos pormenores da vida cotidiana. O principal expoente dessa outra faceta balzaquiana seria o conjunto de romances organizados sob o título *Comédia Humana*.

Essa segunda vertente da obra de Balzac forma parte de uma tradição representativa de cunho realista, nomeada por Fuentes de “Waterloo” ou Napoleônica. Nessa linguagem romanesca, o mais importante é a ação das personagens na História. O indivíduo afirma-se como ser histórico, e a literatura, como “realidade”. Segundo Carmem Perilli, em “Entre molinos de viento y metrópolis de cartón: la novela en Carlos Fuentes” (2001, p.4), essa tradição baseia-se na certeza da possibilidade de “traduzir” o mundo em palavras, caracterizando-se, sobretudo, pela sua vocação à *mimesis*.

O escritor mexicano considera-se ainda um herdeiro dos procedimentos formais presentes no *Don Quijote de La Mancha* (1605/1615), do espanhol Miguel de

<sup>2</sup> Segundo Saul Sosnowski, em “Entrevista a Carlos Fuentes” (1980), Fuentes teria se decidido pela carreira literária já na infância. A faculdade de Direito teria sido uma mera formalidade exigida por seu pai. Parece ter sido o escritor Alfonso Reyes, seu amigo na época, quem o teria convencido a fazer o curso: “...mira éste es un país muy formal. México es un país muy formal. Si tú no tienes un título de abogado, si no eres el licenciado Fuentes, entonces es como una taza sin asa. No saben por donde agarrarte, tienes que tener un título, luego haz lo que quieras...”

<sup>3</sup> Particularmente as obras: *La nueva novela hispanoamericana* (1974), *Cervantes o la Crítica de la lectura* (1984), *Eu e os outros - Ensaios escolhidos* (1989), *Geografía de la novela* (1993) e *Valiente Mundo Nuevo: Epica, utopia y mito en la novela hispanoamericana* (1990).

<sup>4</sup> Na mesma entrevista a Sosnowski, Fuentes revela: “...Mi gran modelo es Balzac. Yo soy un enorme admirador y lector de Balzac. Y con todas las diferencias de tiempo, y edad, de temperamento, y de talento también, claro, yo he tratado siempre de formar una especie de gran mural de la vida mexicana, pero a todos sus niveles” (1980, p. 73).

Cervantes. Para Fuentes, os procedimentos literários contidos no *Quijote* inauguram a chamada tradição de La Mancha ou tradição Quixotesca. Nessa segunda tradição, o romance confessa-se invenção, ficção, criação; trata-se do romance dizendo-se romance, forjando um mundo distinto da unidade e da analogia presentes na literatura da Idade Média. O mundo quixotesco lida com a diversidade e a diferença. As obras literárias caracterizam-se pela oposição entre a imaginação e a realidade, convertendo-se a primeira em crítica da sociedade, ao levar o leitor a refletir sobre os limites do chamado real. Em muitos dos romances de Fuentes, nos quais se destaca a tradição quixotesca, nota-se a presença de artifícios como pontos de vista cambiantes, reflexões metalingüísticas e até a incorporação de procedimentos de outras linguagens artísticas, como as do cinema e da pintura.<sup>5</sup>

Desse modo, a obra de Fuentes, ao mesmo tempo em que busca novas possibilidades romanescas, novos procedimentos formais, concebendo o fazer literário como essencialmente invenção e criação, empenha-se também em forjar por meio da imaginação outra “história” do México, à margem da oficial. Essa “outra” história pretende levar o leitor a questionar as supostas verdades veiculadas pela ideologia dominante: “poner constantemente en duda al mundo, impedir que los absolutos se nos impongan, los absolutos políticos o morales o religiosos o lo que sea” (SOSNOWSKI, 1980, p.76).

À maneira de Diego Rivera (PERILLI, 2001, p.5), Fuentes termina por construir, pouco a pouco, um mural de seu país, concretizando, assim, o chamado romance napoleônico da tradição de "Waterloo". Atento a esse projeto, dispõe sua obra ficcional sob o título “La edad del tiempo”, subdividindo-a, ainda, em pequenos ciclos, independentemente da ordem cronológica de suas publicações.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Carmem Perilli (2001) analisa os romances de Fuentes à luz dessas duas tradições, a napoleônica e a quixotesca, e resalta que “ambas [tradiciones] se apoyan en la importancia de la representación (...)”, mas “obedecen a diferentes concepciones de las relaciones entre el lenguaje y la realidad y proponen contratos de lectura distintos” (p.3). A tradição de "Waterloo" ou napoleônica teria surgido graças à exigência de reproduzir a racionalidade social burguesa, estando vinculada a romancistas franceses como Balzac e Stendhal e, por meio destes, ao marxismo e a teóricos como George Luckács. Dessa tradição fazem parte tanto o “realismo social” como as “novelas psicológicas”. Trata-se de narrativas que pressupõem ainda uma espécie de versão “historico-arqueológica” do “mundo”, assim como espécies de “crônicas” de seus heróis factuais. A origem da tradição quixotesca remonta à Espanha, na qual Cervantes mudava os modos de ler, ao escrever *D. Quijote*, fundando, assim, o romance moderno. Nesse mesmo momento histórico situa-se o pintor Diego Velásquez, que, com seus novos procedimentos pictóricos, alterou os modos de ver a pintura. Tempos depois, essa crítica da leitura realizada pelo romance quixotesco se converteria, a partir do romance *Ulysses* (1922), de James Joyce, em uma crítica da escritura.

<sup>6</sup> O esquema conta na página do autor na internet:

<http://clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/carlosfuentes/edad.htm>. Acesso em 08 de out. de 2006.

#### **La edad del tiempo**

I. El mal del tiempo: *Aura* (1962), *Cumpleaños* (1969) e *Una familia lejana* (1980), *Constancia y otras novelas para Vírgenes* (1990), *Instinto de Inez* (2001), *La huerte inquieta* (en proceso).

II. Tiempo de Fundaciones: *Terra Nostra* (1975), *El naranjo o los círculos del tiempo* (1992)

III. El tiempo Romántico: *La Campaña* (1990), *La novia muerta* (en proceso) y *El baile del Centenario* (en proceso)

IV. El tiempo revolucionario: *Gringo Viejo* (1985) e *Emiliano en Chimaneca* (en proceso)

V. *La Región más Transparente* (1958)

Ao contrário do romancista francês, que restringe sua obra à sociedade burguesa de seu país no século XIX, Carlos Fuentes abrange em seu universo ficcional um período histórico mais amplo. Seu leitor freqüentemente depara, direta ou indiretamente, com figuras emblemáticas como Malinche, Montezuma e Hernán Cortez, ou ainda com figuras míticas como a Serpente Emplumada. Como alerta Maria A. Salgado, em “El mito azteca en *La región más transparente*” (1972, p. 231), o escritor mexicano, na busca pela essência do México, “se ve forzado a examinar el pasado”, voltar no tempo para encontrar nesse passado remoto os motivos da presente insatisfação de seu povo. Nesse retorno, Fuentes confronta-se com as culturas pré-colombianas, “destruídas” e “negadas” pelo ocidente. O povo mexicano viveria a nostalgia de um mundo que se perdeu e a frustração de não ter alcançado o nível da nova ordem imposta pelos europeus. Externamente é europeizado, mas segue unido às suas origens.

Essas tradições representativas terminam por funcionar como linhas de força na obra ficcional do autor. Em determinados textos se faz presente uma ou outra vertente com maior ou menor intensidade e em alguns casos ambas parecem “conviver” amigavelmente.

## 2- El mal del tiempo

Lees ese anuncio: una oferta de esa naturaleza no se hace todos los días. Lees y relees el aviso. Parece dirigido a ti, a nadie más. Distraído dejas que la ceniza del cigarro caiga dentro de la taza de té que has estado bebiendo en este cafetín sucio y barato. Tú releerás. (...) Recoges tu portafolio y dejas la propina. Piensas que otro historiador joven

- 
- VI. *La Muerte de Artemio Cruz* (1962)
  - VII. *Los Años con Laura Díaz* (1999)
  - VIII. Dos Educaciones: *Las Buenas Conciencias* (1959) e *Zona Sagrada* (1967)
  - IX. Los Días Enmascarados: *Los Días Enmascarados* (1954), *Cantar de Ciegos* (1964), *Agua Quemada* (1981) e *La frontera de cristal* (1995)
  - X. El tiempo político: *La Cabeza de la Hidra* (1978), *La silla del águila* (2003), *Los 68* (2005), *El caminos de Texas* (en proceso)
  - XI. *Cambio de Piel* (1967)
  - XII. *Cristóbal Nonato* (1987)
  - XIII. Crónicas de nuestro tiempo: *Diana o la cazadora solitaria* (1994), *Aquiles, o el guerrillero y el asesino* (en proceso), *Prometeo, o el precio de la libertad* (en proceso).
  - XIV. Ensayos en el tiempo: *La nueva novela hispanoamericana* (1969), *Casa con dos puertas* (1970), *Tiempo mexicano* (1995), *Valente mundo nuevo* (1990), *El espejo enterrado* (1992), *Geografía de la novela* (1993), *Retratos en el tiempo* (con Carlos Lemos), *Los cinco soles de México* (2000), *En esto creo* (2002).
  - XV. Obras de teatro: *Todos los gatos son pardos* (1970), *El tuerto es rey* (1970), *Los reinos originarios* (1971), *Orquidea a la luz de la luna* (1982), *Ceremonias del alba* (1990). Guiones: *Las dos Elenas* (1964), *El gallo de oro* (en colaboración con Gabriel García Márquez y Roberto Gabaldón) (1964), *Un alma pura* (baseado en un conto de *Cantar de ciegos*) (1964), *Los caimanes* (en colaboración con Juan Ibáñez) (1965), *Pedro Páramo* (en colaboración con Manuel Barbachano Ponce y Carlos Velo) (1970), *Las cautivas* (1971), *¿No oyes ladrar los perros?* (1974). Guión documental: *El espejo enterrado* (sobre el descubrimiento y independencia de América Latina) (1971).

en condiciones semejantes a las tuyas, ya ha leído ese mismo aviso, tomado la delantera, ocupado el puesto. Tratas de olvidar mientras caminas a la esquina... (FUENTES, 1994, p. 8)

*Aura* é a “primeira” narrativa do ciclo inicial das obras de Fuentes. Ao longo de sua carreira, pouco a pouco, o escritor agregou mais textos ao esquema geral denominado “La edad del tiempo”. Por ora, apresentam-se apenas as três primeiras obras do primeiro ciclo, “El mal del tiempo”: *Aura* (1962), *Cumpleaños* (1967) e *Una familia lejana* (1980).

A tradição quixotesca parece ser a coluna vertebral desses três relatos, uma vez que neles a relevância textual não estaria na representação realista dos fatos, mas em um complexo e intrincado jogo ficcional. Nesse jogo, o leitor pode prescindir de informações histórico-sociais e buscar na própria organização das narrativas as respostas para seus muitos mistérios; nesse sentido, seriam ficções que se confessam ficções<sup>7</sup>.

Desde suas primeiras linhas, *Aura* causa um estranhamento no leitor. A voz narrativa na segunda pessoa do singular parece advertir que toda a narrativa se constrói no momento da leitura. Mestre do tempo, a voz desloca-se lentamente, mantendo a narração quase sempre no presente ou no futuro do indicativo. Assim como o protagonista Felipe Montero “reconstrói” a história do general Llorente completando suas memórias, o leitor de *Aura* é levado a “construir”, sob o imperativo da segunda pessoa, a história de Felipe. O historiador, não por acaso, deve “refazer” o texto do “outro”, a fim de obter recursos financeiros para escrever sua própria obra histórica, ou seja, contar sua “história” passa pelo contar a história do “outro”, e viver sua vida, como se verá, também se mistura ao viver do “outro”.

Quase como um *Don Quijote*, o protagonista sai de seu mundo ordenado e tranquilo, no qual a realidade parece fazer sentido, para entrar em um casarão antigo e misterioso, repleto de vestígios do sobrenatural: a construção mal iluminada com sua arquitetura antiga contrasta com a modernidade dos edifícios que a rodeia, a maçaneta da porta principal em forma de cachorro parece mover-se. No interior do casarão, vidros de formol, luminárias, lampiões, velas, um Cristo negro na parede, uma mesma dieta de rins e, por fim, um suposto criado compõem a lúgubre atmosfera.

O leitor da segunda obra, *Cumpleaños*, precisa, por sua vez, montar uma espécie de quebra-cabeça: uma série de cortes abruptos no relato, somados a um entrecruzamento dos mesmos personagens em diferentes tempos e espaços. Um contar, recontar e traduzir contínuo de diversas histórias que culminam num final aberto, como diria Umberto Eco.

---

<sup>7</sup> Contudo, é possível identificar as marcas da tradição napoleônica. Arthur Brakel, em “Polysemy Lost and Found: Carlos Fuentes’ *Aura* in Spanish and in English” (1990), salienta, no tocante a *Aura*, que certo número de críticos tomam a personagem Consuelo como o velho México que impõe a si mesmo uma arrogante modernidade, simbolizada pela jovem sobrinha. Além disso, não por acaso o protagonista é um historiador, cuja pretensão é reunir as crônicas da conquista do México, questionando assim um saber histórico.

Em *Una familia lejana*, Fuentes filia-se à tradição quixotesca, não por romper com determinadas estruturas ficcionais consideradas tradicionais, mas por suscitar uma reflexão metalingüística, pondo em cena uma espécie de “escritor-ouvinte” e um “leitor-viajante” que em um longo diálogo contam, recontam e quem sabe recriam várias histórias. Assim como nas obras anteriores, há a presença de histórias dentro de histórias. A primeira delas é contada pelo inveterado leitor-viajante, o velho conde Branly, que narra também o que lhe foi relatado por Hugo Heredia, arqueólogo mexicano, que teria conhecido numa recente viagem àquele país. Hugo, por sua vez, além de narrar ao conde acontecimentos de que teria participado diretamente, conta o que o homônimo francês de um de seus filhos, Vitor Heredia, teria lhe dito.

Muitos dos acontecimentos relatados por Branly em *Una familia lejana* parecem ter sido retirados de determinadas obras literárias da sua biblioteca pessoal. O “escritor-ouvinte”, caminhando pela biblioteca de seu amigo, encontra títulos<sup>8</sup> que recordam algumas personagens da história de Branly, como a Mademoiselle Langeais (suposta mãe do Vitor Heredia francês), nome similar ao da protagonista de *La Duchesse de Langeais* de Balzac. Já o poeta parnasiano José Maria Heredia parece emprestar seu sobrenome à família dos “Hereditas”. O relato do conde, fio condutor de toda a narrativa, adquire, assim, um caráter romanesco, um sutil aviso ao leitor de que se trata de (e apenas de) literatura:

¿Quién ha escrito la novela de los Heredia? ¿Hugo Heredia en las ruínas de Xochicalco o el rústico propietario del Clos de Renards? ¿Yo se la he contado, usted que algún día contará lo que yo he dicho, o alguien más, un desconocido? Piense en otra cosa: la novela ya fue escrita. Es una novela de fantasmas inédita, que yace enterrada bajo la urna de un jardín o entre los ladrillos sueltos del cubo de un montacargas. Su autor, sobra decirlo, es Alejandro Dumas. (FUENTES, 1980, p. 214)

Acrescenta-se que solidárias a essa postura quixotesca, essas três narrativas conectam-se, em diferentes graus, à tradição de textos fantásticos, com a criação de uma atmosfera de dúvida e inquietação, dispondo seus personagens, quase sempre hesitantes e temerosos, em cenários bastante similares: lúgubres casarões e estranhos jardins de inverno. Além do mais, as tramas dessas obras compõem-se de pequenos enigmas ou mistérios insondáveis, pactos diabólicos ou juramentos mortais.

O ciclo “*El mal del tiempo*” faz uso ainda da temática da identidade atrelada ao tópico do duplo; ambos, temática e tópico, bastante presentes nas narrativas fantásticas. Em *Aura*, pouco a pouco, Consuelo entrega ao jovem as anotações do general. Felipe, nessa lenta busca da identidade do “outro”, em nome do qual deve escrever, termina por

<sup>8</sup> “Me detuve con cierto amargo deleite al reconocer los títulos de algunos libros que habían aparecido en el curso de esta narración: *La Duchesse de Langeais* par Honoré Balzac, *Meditations de Lamartine*, *Poésies de Jules Supervielle*, *Les Chants de Maldoror* par Isidore Ducasse dit Comte de Lautréamont, *Les Trophées de José Maria Heredia*, *Imitation de Nôtre Dame la Lune* par Jules Laforgue y *Mémoires de M. Alexandre Dumas*. Me intrigó la presencia en este anaquel privilegiado de un volumen que no había sido evocado en el curso del relato de mi amigo el conde de Branly. Recordé entonces que los niños, Victor y André, si habían hablado de *Montecristo*, *los Mosqueteros* y *la Máscara de fierro*” (FUENTES, 1980, pp. 206 e 207).

perder-se, confundir-se, até encontrar-se na figura do próprio Llorente: a certa altura da narrativa, ambos parecem ser a “mesma” pessoa. Um processo semelhante ocorre com as personagens femininas: Aura e Consuelo repetem sempre os mesmos gestos, parecem comunicar-se sem a necessidade de palavras, possuem os mesmos hipnóticos olhos verdes... poderiam ser o “mesmo” ser.

Processos duplicadores análogos ocorrem em *Cumpleaños* e *Una familia lejana*. No entanto, na primeira narrativa, a presença de duplos é “multiplicada”, enquanto na segunda a temática da identidade perpassa supostos parentescos distantes, tanto “reais” como imaginários.

Em *Cumpleaños*, George, personagem principal da narrativa, passa por muitas transformações e tem sua identidade posta em xeque diversas vezes. No início da trama, o jovem conversa com sua esposa acerca do aniversário de dez anos do filho Georgie, quase seu homônimo. Emily pede ao arquiteto que regresse a casa mais cedo que o habitual para a festa de aniversário. Contudo, entre a manhã, em que discutem o horário de seu retorno, e o fim do dia há um universo infinito de devaneios, sonhos ou, quem sabe, recordações. Alucinação ou lembrança, George acorda na cena seguinte como um velho fantasma num casarão labiríntico.

Como Gerard Nerval em *Aurélia* (1855), Fuentes parece mergulhar o leitor no longo sonho de seu protagonista: “Al despertar supe que no había pasado un día. Quiero decir que la memoria de mi despertar anterior era demasiado inmediata, demasiado contigua...” (FUENTES, 1972, p.166). O velho George passa a conviver com um menino de dez anos que o vê, e com uma mulher, Nuncia, que se recusa a enxergá-lo. Sem saber ao certo a identidade dessas duas personagens e muito menos a sua própria, o protagonista enreda-se nas muitas “leyendas ajenas” contadas por Nuncia.

Antes de partir misteriosamente, o menino sela um estranho pacto com o protagonista:

(...) hemos vuelto a sellar el pacto, murmuró extrañamente dócil y conmovido. Nunca nos hemos separado. Nunca nos podremos separar. Viviremos, de alguna manera, siempre juntos. Hasta que uno de los dos logre alcanzar lo que más ha deseado en la vida.(FUENTES, 1972, p. 192).

George havia passado lentamente por um rejuvenescimento, enquanto o menino envelhecera pouco a pouco. Depois dessas mudanças, o protagonista se torna uma espécie de amante da mulher. Ao casarão chega (ou seria o regresso do menino já adulto?) outro duplo: “entré yo, yo mismo, un poco más joven que yo mismo, pero con los rasgos, el semblante, la apariencia de lo que yo sería, pocos años más tarde, fijados para siempre.” (FUENTES, 1972, p.198).

George depara ainda com um persistente enigma: “¿Cuando una puerta deja de ser una puerta?” e nesse idílico casarão passa a “dividir” sua amante com o “outro”, até que este, como o menino, parta.

Por fim, um velho teólogo italiano, Siger de Brabante, chega ao casarão. Essa personagem figura como uma espécie de personalidade ou encarnação distante de

George, mais um duplo. Cansado e doente, o velho inicia uma longa narrativa, traduzida por Nuncia: o teólogo havia se recolhido em um distante castelo para pensar insistentemente nas três teses que “escandalizaron al mundo” e forçaram-no a esconder-se: “el mundo es eterno, luego no hubo creación; la verdad es doble, luego puede ser múltiple; el alma no es inmortal, pero el intelecto común de la especie humana es único” (p.220). Brabante parece ter mergulhado no “inmortal intelecto común” (FUENTES,1972,p. 222), sendo por isso capaz de “imaginar, de un golpe, todas mis [sus] vidas anteriores y todas las reencarnaciones futuras” (FUENTES, 1972,p. 222). Ele é também George.

Em *Una familia lejana*, as personagens, inclusive o próprio “escritor-ouvinte”, parecem descobrir paulatinamente laços longínquos nessa “familia lejana”; nessa espécie de busca, deparam com um questionamento acerca de sua própria identidade e, como nas obras anteriores, duplicam-se.

O conde Branly conhece Hugo Heredia e seu filho Vitor quando visita as ruínas de Xochicalco. Encantado com ambos, oferece hospedagem em sua casa em Paris, por ocasião de um Congresso da Unesco, do qual Hugo teria que participar. Já no primeiro dia da visita de ambos, um “jogo” entre pai e filho parece desencadear um dos primeiros processos duplicadores: “a dondequiera que llegamos, buscamos en un directorio nuestros nombres. El que gana recibe un premio del que pierde”. (p. 30). É através dessa singular brincadeira que o pequeno Vitor fica sabendo da existência de seu homônimo francês. Possuindo o mesmo nome, Vitor Heredia parece ser um duplo do senhor francês. O conde Branly narra como, em virtude desse passatempo entre pai e filho, levava o menino para conhecer seu homônimo e acabara sofrendo um acidente automobilístico; sendo obrigado, por isso, a permanecer por alguns dias no casarão onde o velho Vitor residia, *Clos de Renards*.<sup>9</sup>

Um dos primeiros mistérios da trama é a estranha “cumplicidade” entre os dois Vitor, além da distância de Hugo, que sequer telefona nos dias em que, sem aviso prévio, Branly e seu filho permanecem longe. Em acréscimo, o velho francês é extremamente hostil com o conde, o que o faz imaginar que o homônimo de Vitor seja um menino com o qual ele teria se recusado a brincar em sua infância<sup>10</sup>. Outra possibilidade é que ambos, o conde e o Vitor francês, sejam irmãos. O pai daquele, morto muito jovem, poderia ter se envolvido com a mãe de Heredia. Filha de um mercador francês, “mademoiselle” Langeais, como era conhecida, teria, mais tarde, se casado nas Antilhas com Francisco Luis. No entanto, as datas e os lugares não coincidem; tudo pode não passar de loucura do Vitor francês.

---

<sup>9</sup> Esse casarão possui uma inscrição bastante misteriosa, A. D. 1870. No início do relato ela é confundida com um mero número; contudo, pode remeter a uma suposta visita do célebre escritor Alexandre Dumas ao casarão, visita essa registrada em uma carta encontrada por “Carlos Fuentes” na biblioteca de Branly (FUENTES, 1980, p. 207). Branly refere-se várias vezes ao escritor francês. Além disso, algumas de suas obras são lidas pelas personagens durante a narrativa.

<sup>10</sup> As lembranças de suas brincadeiras de infância no *Parc Monceau* parecem atormentar o conde, ele se sente em dívida com uma criança estrangeira com a qual seu pequeno grupo de amigos se recusava a brincar. Essa criança pode ser o velho francês, Vitor Heredia: “Hace muchísimos años, él debió dar un paso de más en el Parc Monceau; tardó setenta años en hacerlo, pero esa vez sí le tendió la mano, le devolvió el balón al niño triste detrás de los vidrios biselados de la casa de la Avenida Velázquez.” (FUENTES, 1980,p.201)

O suposto filho do velho francês, André, e o pequeno Vitor desenvolvem uma relação bastante íntima. Somente quando os descobre em plena cópula e unindo duas metades um estranho objeto de metal é que Branly se decide a deixar o palacete.

Hugo retorna ao México sem o filho. Os meninos e o velho Vitor francês desaparecem. Em busca da resolução desses enigmas, o conde também regressa ao México, e é nessa segunda viagem que ouve a história de Hugo. O arqueólogo teria conhecido o Vitor francês muito antes dos misteriosos acontecimentos de Paris. O caráter fantasmagórico do Vitor francês e suas estranhas histórias assustaram Hugo, mas eles terminaram por selar um pacto sinistro. O velho Vitor parecia querer reconstituir “o que nunca havia sido” por meio do pequeno Vitor, e Hugo, por sua vez, desejava não “esquecer”, recuperar, de alguma forma, sua esposa e o outro filho, Antonio, mortos em um acidente de avião.<sup>11</sup> Como pagamento ou símbolo do pacto, Hugo pede ao velho Vitor a união de um objeto tolteca<sup>12</sup> quebrado por seu filho: “Quisiera que las mitades de ese objeto se reuniesen para que esa unidad no falte en el arte, la historia, el pasado, la cultura, como usted guste.” (FUENTES, 1972, p. 191). De certa forma, o pacto parece tornar o pequeno Vitor mexicano uma espécie de duplo, de substituto de André, o filho do francês.

Somando-se a esses processos duplicadores, há uma personagem que parece figurar com “identidades” diferentes durante a narrativa. A emblemática Lucie, com seu vestido branco do Segundo Império, parece ser, ao mesmo tempo, a mãe do Vitor Francês, mademoiselle Langeais, a esposa falecida de Hugo Heredia e, por fim, a amiguinha de infância do conde Branly.

O próprio “narrador-escritor” vê-se como um duplo de Hugo, uma possibilidade não-realizada, uma probabilidade fictícia na vida do escritor-ouvinte, o qual acredita que, se tivesse optado por retornar ao México, teria se tornado um arqueólogo. No entanto, exilado em Paris, transforma-se em um escritor, o escritor de *Una familia lejana*: “toda novela es algo inconcluso, pero también es algo contíguo.” (FUENTES, 1980, p. 213)

A composição temporal dessas três primeiras obras do ciclo “El mal del tiempo” também é bastante singular. Nota-se como, de um modo ou de outro, há certa circularidade ou um efeito circular que torna o presente contemporâneo do futuro e do passado.<sup>13</sup>

<sup>11</sup> O conde descobre por intermédio de um amigo em comum que a esposa e o filho mais velho de Hugo teriam morrido em um acidente aéreo. Era costume da família Heredia não viajar junto, buscando evitar a possibilidade de que todos viessem a morrer ao mesmo tempo. Além disso, as duas crianças tinham uma estranha rixa, ambos disputavam a companhia da mãe, julgando que, ao restar apenas o pai, o filho que sobrevivesse não teria companhia em seu luto, uma vez que o pai não possuía a sensibilidade da mãe para chorar a perda. Uma das causas da grande tristeza do pequeno Vitor parece ter sido essa: “se había quedado sin compañía para su luto”. (FUENTES, 1980, p. 179).

<sup>12</sup> O menino Vitor encontrou um antigo objeto nos arredores das ruínas toltecas, nas quais seu pai trabalhava. Entre enciumado e invejoso da perfeição e beleza do objeto, quebra-o em duas metades. O pai sofre muito com essa atitude tirânica do filho e percebe que ele, embora tivesse “aprendido los usos del poder arbitrario (...) había perdido, de paso, la memoria de la unidad del tiempo.” (FUENTES, 1980, p. 183)

<sup>13</sup> Claude Dumas, em “Para una mirada surrealista en *El naranjo* y otros textos de Carlos Fuentes” (DUMAS, s/d, p. 473), destaca na obra ficcional de Carlos Fuentes a presença, juntamente com o tema do duplo, de “una organización del mundo surrealista según las leyes formales de la circularidad es, a las claras, para Fuentes, si no una obsesión, al menos signo del cierta continuidad, declarada ya por el autor en 1971”.

Em *Aura*, Felipe pode ser a reencarnação do general; logo, o texto que se lê figuraria como uma espécie de continuação das memórias, ou seja, da vida do outro. O leitor parece ler o futuro do general, enquanto o próprio Felipe leria seu passado nos textos de Llorente. Além disso, as últimas palavras de Consuelo (“Volverá, Felipe, la traeremos juntos. Deja que recupere fuerzas y la haré regresar” FUENTES, 1994, p. 61) não imprimem um desenlace fechado e acabado ao texto; ao contrário, corroboram esse matiz circular da obra.

Em *Cumpleaños*, a circularidade está explicitada pelas várias reticências dispostas ao longo do texto e, principalmente, pela retomada, ao final, da mesma figura inicial:

Un viejo está sentado en una silla en el centro de un cuarto desnudo y sombrío. Las ventanas han sido tapiadas. Un gato ronda los pies desnudos del anciano. En un rincón de la penumbra, una mujer encinta, despeinada, descalza, juguetea estupidamente con sus faldones rotos y canturrea una letra aprendida en las fiestas estivales de una aldea sin nombre. (FUENTES, 1972, p.163).

A mesma personagem que abriu a narrativa encerra-a; no entanto, sabe-se agora que se trata de um teólogo:

Siger Brabante, teólogo magistral de la Universidad de Paris, denunciado por Etienne Tempier y por Tomás de Aquino, huyó a Itália y se recluyó en una casa en las afueras de Trani, a orillas del Adriático, frente a las costas de la Dalmácia, cerca de los palacios y de los templos románicos rodeados de llanos amarillos. Allí fue asesinado a puñaladas por un sirviente enloquecido en 1281. Algunos cronistas disputan la veracidad de esta fecha . . . . . (FUENTES, 1972, p.230)

A misteriosa mulher é ao mesmo tempo mãe de George, sua amante e ainda aquela que, além de traduzir, “cuenta leyendas ajenas” (FUENTES, 1972, p. 225), Núncia, a cúmplice inseparável em sua trajetória através dos tempos: “me ha olvidado. No sabe que yo lo acompaño siempre; que yo reencarno, un poco antes o un poco después de él, en distintos cuerpos, como él lo quiso...” (FUENTES, 1972, p. 230). Uma intermitente gravidez por parte dessa moça anuncia a continuação, não só do destino do protagonista, perpetuamente renovando o mesmo pacto, mas da própria narrativa, que, circular e perpétua, precisa ser lida e relida.

Ao final da narrativa de *Una familia lejana*, revela-se a identidade da figura do “escritor-ouvinte”: “Carlos Fuentes”. Essa personagem inicia o texto como um mero ouvinte e encerra-o como o próximo “contador” das histórias, invertendo, assim, sua posição. E, ao mesmo tempo em que não quer herdar essa “narrativa”, temendo “ser el narrador de esta historia sobre los Heredia” (FUENTES, 1980, p. 213), “Carlos Fuentes” deseja “conocerla completamente para transmitirla, completamente, a otro”

(FUENTES, 1980, p. 213). A analogia entre essas duas palavras, Heredia e herança, não parece ser casual: toda história contada é uma herança recebida que, mais cedo ou mais tarde, deverá ser novamente transmitida. “Carlos Fuentes” passa sua “herança” adiante e seus leitores terão que fazer o mesmo, completando novamente o ciclo de toda narrativa.<sup>14</sup> Essa herança intitula-se *Una familia lejana*.

Talvez resida nessas questões temporais a razão principal do agrupamento dessas obras sob o título “El mal del tiempo”. Em *Aura*, é o tempo que parece ter faltado ao general Llorente para que ele completasse suas memórias, resgate de fatos no tempo e tentativa de deixar “algo” para o futuro. É contra esse mesmo tempo que Consuelo luta ao contratar o jovem historiador para completar e publicar a obra do marido. Ela também não quer ser esquecida e talvez por meio de sua jovem e bela sobrinha acredite perpetuar a si mesma. Montero, por sua vez, como um historiador, busca por meio da escrita resgatar um período histórico, trazer à memória coletiva lembranças que lhe foram “negadas”.

*Cumpleaños* já tem em seu título a marca da passagem do tempo. George se vê em diferentes momentos do tempo como diferentes pessoas. Um tempo difuso e intermitente parece ser a maldição do protagonista.

O velho conde Branly, em *Una familia lejana*, busca, desde o início do relato, entender o que ocorreu em outro tempo, compreender os acontecimentos de sua infância no *Parc Manceau*. Ele parece vislumbrar outras possibilidades de concretização para aqueles fatos que o marcaram tanto; arrepende-se e busca corrigir-se, quer voltar no tempo. Já o arqueólogo Hugo assemelha-se a um guardião do passado, e luta contra a ação do tempo sobre as coisas, luta para manter a memória. “Carlos Fuentes”, por sua vez, figura como o responsável por passar adiante essa memória, ele é o contador, o herdeiro da história dos Heredias.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BALZAC, Honoré de. A duquesa de Langeais. IN: \_\_\_\_\_. *A comédia humana*. São Paulo: Globo, 1990. v. 8. 631 p., p.129-244.

BRAKEL, Arthur. Polyssemia lost and found: Carlos Fuentes. *Aura* in Spanish and in English. *Michigan Academician*. Arvim Arbor. v.22, n.1, p.31-39, winter1990.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Dom Quixote de la Mancha*. Trad. Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo: Nova Cultural, 2002. 686 p.

DUMAS, Claude. Para una mirada surrealista en *El naranjo* y otros textos de Carlos Fuentes. *Literatura Mexicana* .s.l, s.v, p.464-46 s.d.

FUENTES, Carlos. *Aura*. Madrid: Alianza, 1994. 61 p.

\_\_\_\_\_. *Cumpleaños*. In: \_\_\_\_\_. *Cuerpos y ofrendas: antologia*. Madrid: Alianza. 1972. p.163-230.

---

<sup>14</sup> Não por acaso o narrador revela-se um homônimo do próprio “autor”. Será mais um duplo? “Por su otra vida, Fuentes, por su vida adyacente.” (Fuentes, 1980, p. 214).

\_\_\_\_\_. *Una familia lejana*. Espanha (Barcelona): Bruguera, 1980.223 p.

\_\_\_\_\_. Página Pessoal. Disponível em:

<<http://clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/carlosfuentes/edad.htm>>. Acesso em 08 de out. de 2006

NERVAL, Gerard. *Aurélia*. Trad. Luis Augusto Contador Borges. São Paulo: Iluminuras, 1991. 128 p.

PERILLI, Carmen (2001). Entre molinos de viento y metrópolis de cartón: la novela en Carlos Fuentes. *Especulo. Revista de Estudios Literários*. Universidade Complutense de Madrid. Disponível em: <[http://www.ucm.es/info/especulo/numero18/c\\_fuentes.htm](http://www.ucm.es/info/especulo/numero18/c_fuentes.htm)>. Acesso em: 10 jul. 2004.

ORTERO, José. La estética del doble en *Aura* de Carlos Fuentes. *Explicación de Textos literarios*. California. v. 5, n. 2, p. 181-188. 1976.

ROAS, David. et al. *Teorias de lo Fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001.307 p.

RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.77 p

SOSNOWSKI, Saul. Entrevista a Carlos Fuentes. *Hispanoamerica*. s.l.,v. 9, n. 25-26, p. 69-97, 1980.