



EL EJÉRCITO ILUMINADO, DE DAVID TOSCANA, E A EXPERIÊNCIA DO TEMPO: A COMPLEXA RELAÇÃO ENTRE FICÇÃO E HISTÓRIA

THE ILLUMINATED ARMY BY DAVID TOSCANA, AND THE EXPERIENCE OF TIME: THE COMPLEX RELATIONSHIP BETWEEN FICTION AND HISTORY

Daniele Santos Rosa¹

DOI 10.26512/aguaviva.v3i3.16889

Recebido em: 30 jun. 2018

Aceito em: 09 out. 2018

RESUMO: Este artigo tem por objetivo analisar o romance *El ejército iluminado*, de David Toscana, o qual se caracteriza por uma suspensão e fragmentação espaço-temporal, ao mesmo tempo em que o peso histórico contribui para a compreensão da literatura como possibilidade essencial de captação da vida humana, neste caso específico da história e de sua memória.

Palavras-chave: Literatura; História; Memória; Realidade.

ABSTRACT: This paper aims to analyze the novel *El ejército iluminado*, by David Toscana, which is characterized by a spatio-temporal fragmentation, while the historical weight contributes to the understanding of literature as an essential possibility of uptake of human life, this specific case history and memory.

Keywords: Literature; History; Memory; Reality.

Publicada em 2006, *El ejército Iluminado*, do escritor mexicano David Toscana, estabelece seu lugar na literatura contemporânea latino-americana. Este romance não possui capítulos. São partes textuais divididas por espaços em branco. São, exatamente, 114 partes, das mais variadas extensões. A seguir, a parte inicial do primeiro fragmento:

En el 467 de la calle Degollado hay un consultorio médico. Su fachada fue renovada de tal modo que es imposible reconocer en él la vieja casa donde vivieron Ignacio Matus y el gordo Comodoro. Ahora está pintada de azul y

¹ Possui Graduação em Letras (2005), Mestrado (2009) e Doutorado em Literatura (2014), realizados na Universidade de Brasília (UnB). Atualmente, é professora de Literatura, no curso de Licenciatura em Língua Espanhola, e no Mestrado Profissional em Educação Técnica e Tecnológica no Instituto Federal de Brasília (IFB). E-mail: daniele.rosa@ifb.edu.br



blanco, y un letrero luminoso declara que se curan males respiratorios. En la sala, donde tantos lances se relataron, donde hubo humo de cigarro, partidas de dominó, cerveza y carcajadas y silencio, hoy se encuentra una mujer que pregunta ¿en qué puedo servirle? A quienquiera que entre. Hasta antes de la remodelación podía verse en el patio frontal un monumento erigido por los amigos de Matus. Se trataba de un montículo de hormigón, tal vez emulando el cerro de la Silla, en cuya cresta se acopló una placa metálica con la leyenda: Ejército iluminado, 1968. Para hacerle sitio a tres cajones de estacionamiento, dos hombres aporrearon el montículo con pico y mazo hasta reducirlo a escombros. Nadie se interesó por conservar la placa, y sin duda fue fundida en un lote de chatarra².

Os fragmentos iniciais, parcialmente transcritos, já trazem elementos essenciais para esta análise: trata-se de um tempo passado, momento este em que viveram Ignacio Matus e Comodoro, local onde se havia erigido um monumento, cuja inscrição era “El ejército iluminado, 1968”. Pouco ou praticamente nada deste tempo ainda resta no local. Porém, o romance trará, ainda como escombros, todo esse passado de volta, somado ainda a um passado mais distante, como a guerra entre os Estados Unidos da América e o México pelo território do Texas.

Essa imagem inicial, como um reconhecimento de traços de algo que um dia existiu, fundamentará todo o romance. O relato do que antes ali existia permanece, mas soma-se a narração desse passado, como escombros de diversos momentos, o cotidiano de todos do Exército Iluminado. Esse movimento narrativo demonstra dois pontos centrais a esta investigação: essa obra busca fugir da história factual, do documento, por meio de uma suspensão temporal e por sua fragmentação espaço-temporal, penetrando profundamente na poesia. Mas, ao mesmo tempo, se fundamenta no peso histórico. Que relação dialética há entre história e poesia transfigurada neste romance? É esta relação o tema central deste artigo.

Sendo o sexto romance de David Toscana, *El Ejército Iluminado* mistura duas importantes tendências já utilizadas pelo autor em obras anteriores: a remissão ao passado, como em *Estación Tula* (1995) ou *El último lector* (2005); juntamente com um trabalho formal que o aproxima das inovações elaboradas pelo *boom* latino-americano, aproximando-o, ainda, das tendências mais profícuas da literatura contemporânea, como em sua obra *Los puentes de Königsberg* (2009).

A leitura de *El Ejército Iluminado* nos conduz a uma pergunta central: como compreender a complexa relação entre literatura e história? Sabe-se que essa problemática não

² TOSCANA, David. *El ejército iluminado*. México: Tusquets Editores, 2006, p. 9. As próximas citações do romance terão apenas a indicação da página.



é nova. Ao contrário, essa mesma questão está subentendida nos escritos de Aristóteles, porém cada novo romance, como síntese possível de seu tempo, formula sua resposta e, conseqüentemente, abre novos aspectos dessa mesma pergunta, essenciais ao crítico literário.

Neste início, serão analisadas as partes 8, 9 e 10, que possuem elementos importantes para esta discussão. Iniciemos pela parte 8:

Matus hace un trazo en el periódico sobre la mesa, quiere asegurarse de que la tinta corra desde el inicio de su firma. ¿Qué esperaba? ¿Qué lo volviera a regañar como todos los años? Yo pensé que era un pacto: usted finge molestarse, y yo le prometo que enmendaré el camino. Este año es distinto, señor Matus, el director se pone de pie y le da la espalda, lo que menos queremos en estos momentos es violentar a los muchachos. Monterrey es un lugar pacífico, de trabajo, de valores, no de ideas atolondradas; aquí no debe ocurrir lo que está pasando en la capital con tanto estudiante que no estudia por salir a la calle a gritar consignas (p. 24).

Já neste início conhecemos ao personagem central da trama: Matus. Um professor, com ideias nitidamente nacionalistas, é despedido. Na parte 8 temos este momento em que seus serviços na escola são dispensados, principalmente porque travou uma discussão com um aluno, o Arechavaleta, que questionou o fato do professor ainda utilizar o mapa do México anterior à Guerra contra os Estados Unidos, momento em que a região do Texas ainda lhes pertencia.

Juntamente às inúmeras reprovações feitas à atitude de Matus, o diretor ainda o aconselha:

Usted se ha apasionado más de la cuenta con su curso de historia, debió limitarse a fechas, nombres y eventos; todo lo que no esté en el libro de texto es política y los niños no vienen a la escuela a hacer política [...] la escuela es un lugar de formación, no de información, así que firme de una vez y acepte, igual que México, que perdió la guerra (p. 25).

Dando seqüência ao relato, encontra-se Comodoro, voltando da escola. No mercado, rouba uma caixa de gelatina verde, alimento este consumido constantemente no intervalo das aulas e que el Milagro, devido à sua tremedeira, não consegue se alimentar. Comodoro pede a Matus que compre um pepino e se recorda da história da mulher atropelada que morre após morder esse legume. Será neste fragmento que os personagens e o leitor constatarão: “vienen tiempos difíciles”. Ao sair dessa cena cotidiana, chega-se a um relato diferente:

La gasolinera sigue ahí, en la esquina de Padre Mier y Degollado; el mercado, no. Lo cerraron en los años setenta, cuando instalaron en Monterrey las



grandes cadenas comerciais. Y aunque la mayoría de las casa del rumbo terminaron convertidas en oficinas, escuelas, restaurantes o consultorios, hoy día sigue viviendo ahí unas cuantas personas que recuerdan a Matus (p. 27)

Em *El ejército iluminado* não há uma sequência temporal linear entre os fragmentos. Ao contrário, juntam-se tempos diversos, como o cotidiano dos personagens Matus e Comorodo, ao mesmo tempo em que surge uma narrativa posterior, como parte de uma investigação sobre a vida de Matus. O tom é de registro, como um relatório baseado em informações conseguidas por meio de entrevistas, como está no final do fragmento 10:

Yo era una muchacha, sería en los años cuarenta, iba con un grupo de amigos y uno siempre es más valiente cuando anda en bola. Pero a él le daba lo mismo, y algunas personas decían que estaba sordo porque nunca respondió a las provocaciones. Un día no apareció más; dijeron que se había muerto, pero no recuerdo en que época fue.

El señor Eduardo Espina, también vecino del barrio, fue más conciso. Se llamaba Ignacio Matus, dijo, y no era un simple corredor, sino maratonista, el primero que tuvimos en La ciudad. Creo que fue a unas olimpiadas (p. 28).

Forma-se, a partir dos fragmentos anteriormente reproduzidos, um emaranhado de vozes internas ao romance: tem-se um narrador em terceira pessoa, as falas dos personagens e esse registro temporalmente futuro, que recorta toda a narrativa. Não há nada no romance que remeta diretamente ao fantasmagórico; são vozes de indivíduos situados historicamente, são partes de uma comunidade, em plena vivência cotidiana. Porém em tempos e espaços distintos.

É parte do esforço do leitor encontrar os passos do escritor na construção do sentido da obra. Assim, o leitor se defronta com uma narrativa fragmentada, não linear, contudo, com um enredo de fácil identificação: trata-se da história de um professor, extremamente nacionalista que, diante de perda de seu emprego e dos inúmeros limites impostos à sua vida, resolve organizar um exército capaz de devolver a honra aos mexicanos: recuperar o território perdido aos Estados Unidos. Este exército se forma com jovens doentes mentais, amigos de Comodoro.

Impõe-se, ainda, na narrativa um rompimento mais profundo às normas de formalização do discurso. Assim, a pontuação que poderia marcar a separação entre falas é abolida, a fim de conseguir a fluência necessária que permita o romance ser lido em um movimento similar à própria fala, em um mover-se característico da linguagem coloquial e cotidiana.

Diante disso, a narrativa se centraliza, portanto, em uma sequência de derrotas. Matus, ao tentar recrutar soldados para sua empreitada em recuperar *El Álamo*, não consegue nenhum voluntário. Após ser repreendido por um agente da polícia que observava suas ações, o narrador



conclui: “Matus baja la cabeza, avergonzado. Ahora si está vencido, en la guerra y en la vida no le resta llegar en último lugar. No tiene alumnos, no tiene soldados, ni siquiera habrá un disparo de salida.” (p. 35) .

Nos fragmentos 21 e 32, Matus empreenderá uma outra disputa, agora nas Olimpíadas de 1924. A data é “Domingo 13 de Julio de 1924” (p. 46), Matus se prepara para participar da maratona nas Olimpíadas de Paris, mas desde Monterrey: compra um cronômetro para acompanhar simultaneamente o programa olímpico, traça um percurso em sua própria cidade, pois “quiere que todo sea como en ese París lejano, al que conoce salvo por un libro de fotografías en el que vio la torre Eiffel y otros monumentos” (p. 47). Os jornais asseguravam que o grande favorito em vencer a maratona era Clarence deMar, a quem Matus destina toda sua força e dedicação em superar.

Após a largada e ao correr pelas ruas de Monterrey, se estabelece na narrativa um jogo comparativo entre as ruas de Paris e Monterrey, entre os atletas olímpicos e Matus, entre as diversas possibilidades de uma nação desenvolvida e o contraponto entre as regiões periféricas:

Llega a la estación del Golfo y a partir de ese punto toma la ruta de la vía del tren. Supone que los durmientes sumergidos en la tierra le dan al suelo una textura similar a la pista del estadio del Colombes, que los diarios describen como resistente y delicada, hecha con varias capas de escoria. Al pasar por Pino Suárez mira a su izquierda. Ahí está el arco de la Independencia; tal vez Clarence deMar estará viendo el Arco del Triunfo (p. 50).

Serão, portanto, histórias e destinos distintos que na narrativa se aproximam, por meio de um embate que é estabelecido somente por meio de uma grande ilusão, porém uma ilusão assumidamente real, da qual o narrador em terceira pessoa também participa:

Las francesitas a lo largo del camino ya no aplauden, se cansaron de hacerlo con los primeros corredores, esos de las naciones civilizadas; a Matus lo miran silenciosas, compasivas, porque el esfuerzo inútil inspira lástima. Es un mexicano, dice una, y otra comenta que los mexicanos huelen mal (p. 81).

Assim, a ilusão que se inicia no desejo do personagem de competir em uma maratona como representante de seu país é assumida como forma de discurso do narrador, que, junto ao personagem, participa de um delírio, como se neste momento as histórias se misturassem e Matus estivesse realmente em Paris disputando as Olimpíadas. Como em muitos outros momentos do romance, essa disputa torna-se violenta, e como no fragmento anterior, o narrador e personagem passam a relatar o que é ao mesmo tempo um delírio e um desejo:



¿Por qué no?, se pregunta, a fin de cuentas las pistolas fueron hechas para cambiar la suerte. La toma y apunta hacia un punto más allá de la cruz de madera. Con el disparo vuelan unas aves espantadas. Clarence DeMar da un paso hacia atrás, las piernas le flaquean como no lo hicieron en la carretera y se deploma; su medalla es una piedra al cuello. Un nombre se acerca a auxiliarlo ante lo que cree un desmayo a causa del sol, más cuando le da vuelta descubre el balazo en el pecho y pregunta a gritos se hay doctor por ahí. Matus no se enorgullece de su acto, pero la ira manda (p. 102).

No momento da narrativa, Matus está sendo levado por Román e Santiago para o cavalo, a fim de retornarem para a cidade, após a sua disputa na maratona. Ainda sem saber o resultado nas Olimpíadas, Matus ao se envergonhar por seu intenso cansaço, se imagina matando a Clarence e a todos os outros competidores, como uma vingança, resultado de sua ira. Por isso, não é somente um jogo ou uma simples disputa, para o personagem, participar mesmo que a distância das Olimpíadas de Paris é uma questão de honra nacional, apesar de reconhecer sua dificuldade central: “¿Cómo puedo vencer a unos enemigos invisibles que tal vez ya me sacan cien cuerpos ventaja?” (p. 51).

Essa dúvida, centrada na disputa com os corredores da maratona, assume na narrativa uma força que vai para além de sua destinação primeira. Como será mostrado posteriormente no romance, Matus vence a Clarence DeMar. Segundo sua contagem, Matus foi o ganhador da medalha de bronze nas Olimpíadas de Paris de 1924, sendo então o único representante do México a ganhar medalha nesta disputa. Escreve várias cartas ao atleta olímpico solicitando a justa devolução do prêmio, nos seguintes termos: “[...] pues yo lo vencí a usted en velocidad, aunque usted me haya vencido en dólares” (p. 119).

De uma ilusão compartilhada por Matus e seus amigos que o ajudaram nessa empreitada, Clarence DeMar também passa a competir a distância com Matus em todas as suas disputas, como explica sua mulher em uma carta enviada a Monterrey, após sua morte:

Querido señor Matus, tal vez usted sepa que mi marido murió hace diez años, o tal vez estas noticias no lleguen a su país bárbaro. Aunque nunca respondimos a sus cartas, siempre lo tuvimos presente, más de lo que hubiéramos deseado, pues a partir de 1924, cada vez que Clarence corría el maratón de Boston también competía contra usted. Aconstumbraba decirme que no sólo debía ganarle a todos los participantes, sino además al señor Matus (p. 203).

Na carta, no fragmento 94, a esposa de Clarence, Margaret DeMar, relata como o último desejo de seu esposo era enviar sua medalha, recebida em 1924 a Matus, quando houvesse



alguma disputa olímpica no México. Junto a esta carta, a narrativa se transfere do ano de 1924 para o ano de 1968, em que se realizou na Cidade do México as Olimpíadas. Ao receber a carta e a medalha, Matus decide que não poderá somente receber a medalha, é preciso uma nova disputa, uma nova maratona; agora sem competidores, mas como prova de seu merecimento. Será nesta última tentativa de merecimento da medalha que Matus morre ao ser atropelado na linha do trem, cena esta descrita já no segundo fragmento da obra, como uma antecipação de uma tragédia iminente:

Diez metros delante del cuerpo se yergue una bandera blanca hecha con manta y palo de escoba. Santiago camina hacia ella y la arranca de un tirón. De regreso pasa junto al difunto y a partir de ahí cuenta cinco durmientes. Entonces la clava de nuevo, apoyando su peso contra el asta. Que nadie diga que no llegó a la meta, Román se pone de pie y saca una medalla de su bolsillo. Llegó, dice, eso, nadie lo duda (p. 11).

Essa antecipação da morte do personagem intensifica com muita clareza como todo seu destino foi uma experiência contínua da derrota. Como nos outros fragmentos anteriormente mencionados, não consegue ser professor, não forma seu exército, não vence a ninguém em suas maratonas imaginárias e, ainda, não alcança o ponto de chegada para merecimento de sua medalha.

Essa experiência da derrota se amplia no romance para todos os outros personagens. Em paralelo à história de Matus, estão as histórias pessoais de cada um dos membros do *Ejército Iluminado*. É iluminado porque, como afirmou a professora ao Comodoro, “jamás nadie tuvo nuestra edad, que la nuestra edad es otra edad, otro tiempo que sólo compartimos los iluminados” (p. 16). Devido a seus problemas mentais e físicos, Comodoro, Azucena, el Milagro, Cerillo e Ubaldo tornam-se ao mesmo tempo iluminados por sua singularidade, mas são também isolados e menosprezados pela sociedade que os cerca.

Para cada um desses jovens, a condição de participarem de um exército em luta contra um inimigo é a possibilidade de se tornarem algo mais do que o destino até o momento lhes possibilitou, como bem indica a mãe de Cerillo ao se encontrar com Matus:

Las maestras del Instituto son buenas personas, pero les cuentan cuentos infantiles, les hablan como a monos de felpa, organizan juegos sin desafíos, les piden que imiten sonidos de animales de granja, en vez de poesía les enseñan a mugir; yo no sé si son ellas las que atrofian a mi hijo y lo hacen babear (p. 42).



Assim, em uma surpreendente e até inesperada atitude, a mãe de um dos voluntários para a luta contra os Estados Unidos para recuperar *El Álamo* ao invés de perceber nessa ação todo o absurdo que a envolve, ao contrário, vê nisso uma possibilidade de levar seu filho a uma condição melhor, mais humanizada, que a vivida por ele até o momento. Sua principal pergunta a Matus é: “¿Usted puede convertírmelo en un héroe?” (p. 43). Esse sentimento é compartilhado por todos os outros jovens, inclusive por Caralampio, que “comprende que lo han abandonado, que la gloria se le fue en un parpadeo, en un vaciado de entrañas” (p. 57), ao perceber que foi esquecido pelo grupo e não irá mais para a guerra.

No entanto, como esperado, os jovens nem sequer saem do território mexicano. Invadem uma casa aos arredores de Monterrey, achando que ali era *El Álamo*. Acabam por atingir um homem com um tiro e após um breve tiroteio com as forças policiais, são presos e levados novamente a Monterrey. Assim, como Matus ao se imaginar nas competições olímpicas, esses jovens também estabelecem para si um mundo ao mesmo tempo profundamente real, pois acreditam participar de uma disputa contra os norte-americanos, em uma luta pela honra do povo mexicano, mas fatalmente ilusório.

Matus, ao reencontrá-los no caminho para *El Álamo*, após terem se perdido, percebe o perigo que todos eles correm, mas não tem coragem de dissuadi-los, não lhes revela a verdade, pois para ele essa verdade é também a necessidade de encarar um destino terrível de derrotas:

Matus mira orgulloso a sus muchachos, un puñado de valientes, y yo nadie soy para negarles sus deseos, no voy a entregarlos a un ejército nacional que es peor que el enemigo porque desnudaría de toda dignidad para refundirlos en ese instituto en el que el propósito de sus vidas será aprenderse una rima sobre sapo saltarán o colorear un sol siempre con ojos y sonrisa y a veces con lentes oscuros [...] (p. 164).

Será como resposta a um “derecho a vivir y morir y disparar en el lugar del mundo que su ilusión les dicte” (p. 179) que Matus e seu exército iluminado lutará, não contra as forças norte-americanas na tentativa de recuperar o território do Texas, mas contra a força policial mexicana, que reconhece neles um grupo de guerrilheiros em mais um levante. Ao serem capturados, Comodoro é atingido por um tiro e, ao conversar com Azucena, esta resume o sentimentos de todos os capturados: “Comodoro, dice Azucena, bienaventurado tú que tienes una bala en la panza” (p. 194), já que tudo aquilo que cada um deles buscava nessa aventura torna-se impossível; neste caso a morte chega a parecer uma solução melhor que o retorno à vida anterior.



Esse sentimento de derrota que está presente na vida dos personagens representa um movimento interno na própria narrativa, em que não somente mescla todas as vidas ali narradas, como se aproxima ao próprio movimento histórico da história mexicana. Em *El ejército iluminado*, essa experiência da derrota parece assumir toda a vida social mexicana, parece vir de tempos mais remotos: vem desde o século de lutas por independência, passando pelos embates pela concretização de seu território, até chegar ao decisivo século XX, em que, na sua segunda metade, em uma situação bem diferenciada, novamente há um levante popular com reivindicações sociais sendo brutalmente reprimido pelo governo.

Na obra analisada, a referência histórica não se limita ao evento em si, mas tem como preocupação essencial a busca por compreender efetivamente o destino humano, o destino do homem mexicano inserido na complexa experiência social, formada no país desde sua independência.

Como bem salienta Anderson, ao tratar da permanência e da atualidade do documento histórico na literatura, será “a própria experiência da América Latina que deu origem a essas imaginações de seu passado. Resta saber em que consistiu essa experiência”³. Como verificado na análise do romance de Toscana, e identificado muito bem pelo crítico, essa é uma experiência da derrota, mostrando-se normalmente como:

[...] a história do que deu errado no continente, a despeito do heroísmo, lirismo e colorido: o descarte das democracias, o esmagamento das guerrilhas, a expansão das ditaduras, os desaparecimentos e torturas que marcaram o período. [...] esperanças frustradas do presente.⁴

É nesse sentido que a História como vida objetiva não aparece de forma simplificada. Será por meio de índices, de detalhes que esse movimento próprio das vidas ali narradas se aproximará da complexidade da vida social, não como uma simples cópia, mas como transfiguração, como expressão da experiência concreta.

Assim, não se está defronte de um romance tipicamente histórico, ou como chamado atualmente de “novo romance histórico”. Os elementos que poderiam identificá-lo com esse modelo, como a base em um fato histórico significativo ou a presença de personagens reais não se efetiva. Ao contrário, a crítica mais atual tem o situado como uma obra pós-moderna, metaficcional e alegórica. Diante do que já se mencionou e a fim de analisar melhor essas

³ ANDERSON, Perry. Trajetos de uma forma literária. *Novos Estudos*, São Paulo, n. 77, mar. 2007. p. 218.

⁴ ANDERSON, op. cit., 2007. p. 218.



definições, é preciso situar a discussão no sentido que esses elementos históricos aparecem na obra.

Se situarmos a discussão somente no enredo, ou especialmente nele, é possível compreender muito as críticas que se tem feito à literatura produzida na contemporaneidade. Baseada em recortes, a crítica situa a obra de Toscana na jovem narrativa pós-moderna, considerando Toscana como membro:

de la generación de jóvenes escritores latinoamericanos nacidos después de 1955 que hemos asociado con la narrativa posmoderna y que, a raíz de su edad, pueden ser identificados como "posmodernos" [...] han exigido de sus lectores la participación del lector posmoderno activo⁵.

No entanto, essa exigência do leitor é bem mais antiga. Está presente, inclusive em grandes nomes da literatura mexicana, como em *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, ou em Mariano Azuela, em *Los de Abajo*, cujo mote reflexivo está na necessidade do leitor compreender a falácia nos discursos de um de seus antagonistas, Cervantes, por exemplo⁶.

Outros dois aspectos afirmados pela crítica mais recente, em relação aos romances de Toscana e, especificamente ao estudado neste artigo, são: a individualidade em detrimento da história coletiva; e o tratamento alegórico da vida mexicana. Brushwood, ao ser citado por Williams L., afirma que:

En la ficción posmoderna que prescinde de la acción y también de personajes y contenidos como elementos de valor, se privilegia el lenguaje por sí mismo a tal grado que, en un mundo en el que sólo persiste el lenguaje, la crueldad humana no resulta ser una exposición de moralidad ni de inmoralidad, sino simplemente es un acto amoral, neutro⁷.

Como se tentou evidenciar nos fragmentos analisados, o destino individual dos personagens, brevemente tratado, não são apenas singulares. No momento em que a referencialidade histórica se concretiza na vida de cada um dos personagens – seja na remissão às lutas pelo território do Texas, seja pela lembrança da realização das Olimpíadas, ou, por fim,

⁵ WILLIAMS L., Raymond. *La Narrativa posmoderna en México*. México: Universidad Veracruzana, 2002. p. 133.

⁶ Uma análise específica sobre esses autores foi feita em: ROSA, Daniele dos Santos. *Poesia e história em Pedro Páramo, de Juan Rulfo*. Tese de Doutorado em Literatura, apresentada ao programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, 2014.

⁷ WILLIAMS L., op. cit., 2002. p. 33.



ao complexo movimento estudantil de 1968 –; há a passagem da instância privada para a coletiva, pois o destino desses indivíduos se soma ao destino de toda uma nação.

É importante salientar, ainda, o movimento interno de solidariedade e de amizade no romance que une não somente os membros do Exército Iluminado, mas muitos dos que estão ao redor da vida de Matus, estabelecendo laços fraternos muito fortes, em que o desejo, as vontades e as necessidades deixam de ser pessoais, para tornarem-se coletivas. Assim, essa história coletiva está tanto na temática, como na forma de narrar.

Ainda retomando a citação de Williams L., é como se a fragmentação e a particularização alcançassem níveis tão extremos que a obra se limitasse a falar somente de si mesma, ao “tener el lenguaje como tema” assumiriam sua postura de metaficção, uma escrita voltada exclusivamente para si, pois, assim como os indivíduos, as narrativas também se fragmentaram, já que não é mais possível, nem mais procurado, um sentido superior ou unitário.

Entretanto, é preciso observar que essa fragmentação espacial e temporal já estava presente como parte da tradição literária mexicana em sua relação com a nova narrativa latino-americana. Não é possível esquecer obras como *Pedro Páramo* ou *Cien Años de Soledad*, de Gabriel García Marquez, em que a fragmentariedade não é somente um recurso estilístico, mas assume um sentido significativo interno na obra.

Nesse sentido, a fragmentariedade temporal e espacial em Toscana não evidencia somente sua adesão às técnicas narrativas modernas, mas na própria necessidade de evidenciar a complexidade que a compreensão do destino humano assume na escrita literária. Esse movimento entre o retorno a um passado da história mexicana, a tomada de *El Álamo*, bem como o jogo com um presente da narrativa que se mistura ao cotidiano dos personagens, somados a fragmentos que mais parecem relatórios investigativos, posicionados no futuro, evidenciam a problemática que a história objetiva assume na narrativa latino-americana. Como contar pela arte a história mexicana, construída sob aflições, mortes, assassinatos?

Em uma leitura mais atenta de alguns elementos da narrativa se evidencia como essa fragmentariedade deixa de construir discursos soltos e sem conexão para se mostrar como parte de uma mesma busca por um sentido que não se quer unitário, mas que tem sua estruturação em um chão histórico muito bem situado. Alguns elementos que, em uma primeira leitura não chamam a atenção, vão ganhando força durante a obra. Como está no fragmento 10, citado anteriormente, Matus é um maratonista. Duas Olimpíadas são constantemente mencionadas: a do ano de 1924, ocorrida em Paris; e a de 1968, ocorrida na Cidade do México. A narrativa vai



se situar entre esses 44 anos, somados a um tempo futuro indeterminado, presente nos relatórios investigativos, como também presente no fragmento 10.

Assim, o mundo narrado está limitado por dois eventos históricos concretos que, estabelecidos em paralelo, é como se formassem uma espécie de espelho e, como toda imagem refletida, há entre elas uma que é inversa. Se um é o espaço da civilização, a outra é a barbárie; se em um estamos em Paris, no outro em Monterrey; se para uns é a vitória, para outros a derrota. Mas não se forma um antagonismo somente, é mais um movimento dialético em que mais que uma oposição, forma-se um movimento de constante embate.

Outro elemento interno à narrativa que se remete diretamente a fatos históricos são as referências à Guerra entre o México e os Estados Unidos, em 1845 a 1848, gerada pelo desejo americano de expandir seu território para o Oceano Pacífico, somada ao conflito de independência do estado do Texas, que desejava se separar do México e se anexar ao território estadunidense. Assim, o desejo de Matus e dos jovens do então chamado Exército Iluminado é recuperar essas terras e assim conduzir o povo mexicano a uma nova fase, como referido pelo personagem, trazer novamente a honra ao homem mexicano.

Somado a essas referências, o ano de 1968 é muito significativo. Foi no dia 2 de outubro, dez dias antes de iniciar a Olimpíada na Cidade do México, que se deu um dos confrontos mais violentos da história mexicana, conhecido como o Massacre de Tlatelolco. Na tentativa de esmorecer os protestos estudantis iniciado em meses anteriores contra a ocupação militar da Universidade Nacional do México (UNAM), e dar fim a mais um momento de manifestação, o exercito fortemente armado cerca a *Plaza de las Tres Culturas*, em Tlatelolco, e no fim da tarde abre-se fogo contra os manifestantes e os transeuntes, que cercados não tinham como fugir ou se esconder.

O número de mortos no Massacre de Tlatelolco é ainda incerto, mas as marcas dessa ação foram tão significativas como a própria Revolução em 1910. Para Williams L., “el surgimiento de la posmodernidad en México concluye con la masacre de Tlatelolco y dos novelas experimentales de 1968, *Inventando que sueño* de José Agustín y *El hipogeo secreto* de Elizondo”. Assim, a modernidade literária se posiciona no México como resultado de mais esse momento terrível vivido pelo povo mexicano.

Será também no dia 2 de outubro de 1968 que o Exército Iluminado sairá para sua batalha. Como não se remete diretamente ao massacre, é nesse sentido que o romance de Toscana é considerado pela crítica recente como uma alegoria da história mexicana, já que



retomará os acontecimentos de 1968 não tratando deles especificamente, mas criando um outro exército de jovens, também em busca de liberdade.

Considerando a alegoria como “uma correlação convencional e arbitrária [...] que não teria vida própria porque estaria subordinada às exigências do esquema conceitual a que deveria dar corpo”⁸, já que, sendo uma outra maneira de dizer, acabaria por limitar a relação entre a singularidade e a universalidade, ou a essência e a aparência, as relações necessárias entre a retomada de um passado objetivo e a concretude do presente, assim como entre a exterioridade e a estrutura interna da obra de arte não teria uma mediação que ligaria a estrutura de uma obra literária a uma situação sócio-histórica dada.

Nesse sentido, a alegoria, ao transformar o ato em conceito, e o conceito em imagem, necessita que “el concepto se mantenga y posea simple limitado y completo en la imagen, y que se pueda contemplar como tal concepto”⁹, impedindo assim sua necessária concretude e, portanto, sua universalidade, já que se mostra como um eterno movimento que se propaga de uma imagem à outra, sem chegar a uma possibilidade de conhecimento concreto.

É, então, um movimento diferente que se apresenta no romance de Toscana aqui analisado. Como está no fragmento 8, citado no início deste artigo, a ligação entre esse mundo novo e o mundo objetivo não se rompe. Em vários momentos personagens ou narrador remetem aos fatos que, no momento da narrativa, estão acontecendo a quilômetros dali: “aquí no debe ocurrir lo que está pasando en la capital con tanto estudiante que no estudia por salir a la calle a gritar consignas. (p. 24)” ou no fragmento 87:

Le tengo buenas noticias, dice, lo voy a poner en libertad. Tal parece que eligió el mejor momento para su aventura, porque con lo que ocurrió en la ciudad de México lo que menos queremos es que el ejército siga llamando la atención. No somos perseguidores de gente con ideales, como usted y sus muchachos, sólo tratamos de mantener el orden. ¿me entiende? Matus se encoge de hombros (p. 192).

Após a prisão dos jovens e de Matus na casa, estes são levados a um quartel general. Essa citação é a fala do capitão Argüeles para Matus. A referência que este faz ao “que ocurrió en la ciudad de México” e, em especial, à ação do exército é outro momento em que a história

⁸ ABBAGNANO, Nicola. *Diccionario de Filosofia*. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 25. (Verbetes Alegoria)

⁹ LUKÁCS, Georg. *Estética*. Traducción de Manuel Sacristán. Barcelona; México: Ediciones Grijalbo S.A., 1966. p. 63.



narrada, a história do Exército iluminado, se une à história objetiva que é mencionada nas entrelinhas da narração.

Tal fato permite que, ao invés de simplesmente substituir uma história por outra, em um movimento contínuo de simulacros que não conduziriam à História, mas sim se distanciam dela; a forma pela qual a narrativa do romance está organizada evidencia uma necessidade de conexão com a história objetiva que novamente evidencia a problemática central: ficção e História. Por isso, o romance *El ejército iluminado* se aproxima muito mais do que é chamado pela crítica de arte simbólica, pois é “[...] uma significação que vai além do real concreto e que passa a existir em função do conjunto em que a palavra se encontra”¹⁰, já que a obra carrega em si, ao mesmo tempo, a realidade dos homens e do mundo, e a recriação dessa mesma realidade, de forma muito mais profunda que a vida social imediatamente perceptível e traduzida na vida cotidiana.

Assim, ao estruturar a narrativa de forma fragmentária, em que se mesclam o passado, o presente e o futuro, permitido que esses tempos se ampliem para fora da obra ao mencionar diretamente os fatos históricos, mas principalmente por trazerem esses fatos para o cotidiano de seus personagens, como momentos cruciais de seus destinos, é que se estabelece entre o romance *El ejército Iluminado* e a história factual uma relação mais ampla que, ao se assumir como uma outra história, mantém a ligação fundamental com a vida e a história humana.

Essa fragmentariedade se posiciona de forma similar aos limites históricos do presente da narrativa. Como em um espelho, o passado e o presente se enfrentam: assim como as Olimpíadas; se contrapõem a luta pelo território do Texas e a luta do Exército Iluminado; as reivindicações de liberdade dos jovens em Monterrey e o embate de 1968. Portanto, não há desconexão: há a aproximação de momentos decisivos da vida objetiva, transfigurados e reelaborados esteticamente, ampliando a mesma questão que se remete ao futuro: qual o sentido humano da história mexicana?

É, portanto, perceptível a presença e a força organizativa que a história assume na narrativa. Em Toscana, as inovações formais já são regras, fazem parte do cotidiano da escrita. A fragmentação não mais surpreende. A Literatura se assume como ficção, como mundo a parte. Porém, este mundo à parte se constitui por meio da ligação inerente à vida objetiva. *El ejército iluminado* não é uma alegoria, em que a representação se basta em si; é preciso situar não somente os acontecimentos, mas a vida, o cotidiano, a experiência humana.

¹⁰ FILHO, Domício Proença. *A linguagem literária*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2003. p. 6.



Ao se referir à experiência humana transfigurada na obra literária, verifica-se que no romance estudado essa é sempre uma “experiência do tempo”, como bem define Agambem:

A poesia, portanto, é sempre retorno, mas um retorno que é adiamento, retenção e não nostalgia ou busca por uma origem; é um caminhar, mas não é um simples marchar para frente, é um passo suspenso [...] a poesia é esse movimento do olhar para trás operado no poema e, portanto, um olhar para o não-vivido no que é vivido, tal como a vida do contemporâneo.¹¹

Ao falar da poesia, Agambem ressalta elementos essenciais semelhantes aos recursos identificados no romance de Toscana, no qual a vida objetiva se propõe como uma força contundente e interna à estrutura estética. Assim, o retorno a um passado significativo foi decisivo para a elaboração formal romanesca, mas como salienta o filósofo, não é nem nostalgia, nem anacronismo, mas um movimento necessário para o se compreender no vivido aquilo que está encoberto, escondido. É essencialmente a experiência concreta da história.

O passado, portanto, quando parte fundamental da estrutura formal dos romances, não é somente uma permanência do arcaico mas um resíduo, nos termos de Williams¹², pois não é somente um elemento a mais; é parte fundamental das conexões possíveis que a obra de arte pode conduzir o leitor ao relacionar dialeticamente o passado e o presente. Neste momento, a obra conduz o leitor a, assim como o escritor, a “manter fixo o olhar nos olhos do seu século-fera, soldar com o seu sangue o dorso quebrado do tempo”¹³ e assim se apropriar de um tempo histórico que é essencialmente coletivo; pois não é mais a singularidade das experiências de seu autor, nem somente a identificação imediata do leitor: é a particularidade do destino humano.

É por isso que no romance aqui analisado, mesmo que somente em parte, devido à limitação própria da estrutura de artigos, é possível entrever que a retomada do passado é parte de um projeto de compreensão do presente. Sem esse necessário movimento dialético entre essas temporalidades, o passado perde sua força, como elucidada Lukács:

sin relación vivenciable con el presente no es posible una configuración de la historia. Pero para el arte histórico realmente grande esa relación no consiste en alusiones a acontecimientos contemporáneos del autor [...] sino en la vitalización del pasado como historia previa del presente, en la vivificación de las fuerzas históricas, sociales y humanas que, en el curso de un largo

¹¹ AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009. p. 19

¹² WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores S.A., 1979. p. 125.

¹³ AGAMBEN, op. cit., 2009. p. 60



desarrollo, han hecho de nuestra vida lo que es, lo que nosotros mismo vivimos.¹⁴

Essa vitalização do passado se fortalece no momento em que o passado, como resíduo, deixa de ser somente parte da história narrada e se propõe como parte do modo de narrar, na maneira como o próprio texto se organiza. Em *El ejército iluminado*, esse modo de narrar se evidencia ao se propor, a seu modo, um mundo diverso da realidade – como o afastamento ao fato objetivo em si – em que a multiplicidade de vozes e a relação entre tradição e inovação estética são elementos ao mesmo tempo essenciais da construção textual e evidência em si esse necessário reexaminar o presente sob o olhar do passado.

É por isso que, segundo Agamben,

A via de acesso ao presente tem necessariamente a forma de uma arqueologia que não regride, no entanto, a um passado remoto, mas tudo aquilo que no presente não podemos em nenhum caso viver e, restando não vivido, é incessantemente relançado para a origem, sem jamais poder alcançá-la.¹⁵

Nesse sentido, há um movimento similar entre a forma romance estudada e a história mexicana. Assim, o movimento interno/estrutural desse romance transfigura e capta o movimento da história, como salientado por Lukács, em que a presença da história na obra de arte literária não é um regresso ou anacronismo, pois:

No se trata nunca de regreso en el arte; cuando hablamos de una refiguración desfeticizadora de la realidad aludimos al carácter histórico, varias veces subrayado, de todo arte en esta nueva conexión. No pensamos pues en una abstracta contraposición de sentimiento y pensamiento, por ejemplo, sino de la refiguración de la realidad “natural” en cada caso, siempre determinada concretamente, histórico-socialmente, referida al hombre concreto de tal lugar, de tal tiempo, de tal fase evolutiva, imagen que, precisamente por su “naturalidad”, aporta orgánicamente la disolución de las concretas fetichizaciones.¹⁶

No entanto, a obra literária precisa ser mais que isso, ou melhor, ao ser a reconfiguração artística do real não basta ser semelhante ou apenas reproduzir em si as estruturas sociais, na relação entre passado e presente. É preciso que a obra de arte seja mais que um sintoma da crise,

¹⁴ LUKÁCS, Georg. La novela Histórica. Traducción castellana de Manuel Sacristán. Barcelona; Buenos Aires; México: Ediciones Grijalbo, S.A., 1976, p. 54.

¹⁵ AGAMBEN, op. cit., 2009. p. 70.

¹⁶ LUKÁCS, op. cit., 1966. p. 429.



ela precisa recusá-la em si, precisa ser desfeticizadora, ou seja, devolver ao homem a compreensão das conexões da vida social escondidas pelo processo reificador.

Nesse sentido, o romance de Toscana se estabelece na Literatura mexicana, em sua especificidade, algo mais que o simples reproduzir do movimento real, para possibilitar por meio da amizade e da gratidão entre os personagens o reconhecimento da plena humanidade, ainda perseguida na história humana. Assim, *El ejército iluminado*, em seus elementos mais particulares, contribui para a compreensão da literatura como possibilidade essencial de captação da vida humana, neste caso específico da história e de sua memória.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

FILHO, Domício Proença. *A linguagem literária*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2003.

LUKÁCS, Georg. *Estética*. Traducción de Manuel Sacristán. Barcelona; México: Ediciones Grijalbo S.A., 1966.

_____. *La novela Histórica*. Traducción castellana de Manuel Sacristán. Barcelona; Buenos Aires; México: Ediciones Grijalbo, S.A., 1976.

ROSA, Daniele dos Santos. *Poesia e história em Pedro Páramo, de Juan Rulfo*. Doutorado em Literatura (tese), UnB/IL/TEL/PósLIT, Brasília, 2014.

TOSCANA, David. *El ejército iluminado*. México: Tusquets Editores, 2006.

ANDERSON, Perry. *Trajetos de uma forma literária*. Novos Estudos, São Paulo, n. 77, mar. 2007.

WILLIAMS L., Raymond. *La Narrativa posmoderna en México*. México: Universidad Veracruzana, 2002.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores S.A., 1979.