

Migração e identidade nacional em “No hay nadie allá afuera”, de Alberto Fuguet

Edu Fernandes Lima Jacques Filho e
Diego Freitas Garcia

Edu Fernandes Lima Jacques Filho
Universidade Federal do Mato Grosso – Cuiabá, MT,
Brasil

E-mail: jacques.edu@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7686-509X>

Diego Freitas Garcia
Universidade Federal do Rio Grande – Rio Grande, RS,
Brasil

E-mail: garciafreitasdiego@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-5112-8766>

Artigo recebido em 27 de março de 2025 e aprovado para publicação em 20 de agosto de 2025.
DOI: <https://doi.org/10.33871/nupem.2025.17.42.10577>

Resumo: “No hay nadie allá afuera”, conto do chileno Alberto Fuguet, elaborado em 1987, confronta os trânsitos geográficos e simbólicos de dois personagens migrantes que deixam o Chile para morar em Nova Iorque. Este artigo busca examinar as tensões e provocações identitárias constituídas no diálogo com os fluxos comunicacionais globalizantes. Isto permite analisar os sentidos da contraposição fuguetiana ao projeto narrativo do realismo mágico, revisitando debates sobre o próprio e o alheio na literatura latino-americana. O texto discute, ainda, a partir das observações de Josefina Ludmer (2010) sobre as literaturas pós-autônomas, o papel do migrante na formação das identidades nacionais ao ocupar um lugar enunciativo dentro/fora de sua comunidade, ressaltando que apesar da expressão em idioma local, a obra alcança um profundo sentimento de antinacionalismo. Os aportes de Ludmer auxiliam a pensar também a contaminação do relato literário por outros campos artísticos, sobretudo a estética cinematográfica.

Palavras-chave: Literatura chilena; América Latina; literaturas pós-autônomas; migração; identidade nacional.

Migration and national identity in “No hay nadie allá afuera”, by Alberto Fuguet

Abstract: “No hay nadie allá afuera”, a short story by the Chilean writer Alberto Fuguet, written in 1987, confronts the geographical and symbolic movements of two migrant characters who leave Chile to live in New York. This article seeks to examine the identity tensions and provocations shaped in dialogue with globalizing communication flows. This allows for an analysis of the meanings of Fuguet’s contraposition to the narrative project of magical realism, revisiting debates about the familiar and the foreign in Latin American literature. The text also discusses, based on Josefina Ludmer’s (2010) observations on post-autonomous literatures, the role of the migrant in the formation of national identities by occupying an enunciative place inside/outside their community, emphasizing that, despite being expressed in the local language, the work conveys a profound sense of anti-nationalism. Ludmer’s contributions also help us consider the contamination of literary narrative by other artistic fields, especially cinematographic aesthetics.

Keywords: Chilean literature; Latin America; post-autonomous literatures; migration; national identity.

Migración e identidad nacional en “No hay nadie allá afuera”, de Alberto Fuguet

Resumen: “No hay nadie allá afuera”, cuento del escritor chileno Alberto Fuguet, elaborado en 1987, confronta los tránsitos geográficos y simbólicos de dos personajes migrantes que dejan Chile para vivir en Nueva York. Este artículo busca examinar las tensiones y provocaciones identitarias constituidas en diálogo con los flujos comunicacionales globalizadores. Ello permite analizar los sentidos del contrapunto fuguetiano al proyecto narrativo del realismo mágico, revisitando debates sobre lo propio y lo ajeno en la literatura latinoamericana. El texto también discute, a partir de las observaciones de Josefina Ludmer (2010) sobre las literaturas posautónomas, el papel del migrante en la formación de las identidades nacionales al ocupar un lugar enunciativo dentro/fuera de su comunidad, destacando que, a pesar de la expresión en la lengua local, la obra alcanza un profundo sentimiento antinacionalista. Los aportes de Ludmer también ayudan a pensar la contaminación del relato literario por otros campos artísticos, especialmente la estética cinematográfica.

Palabras clave: Literatura chilena; América Latina; literaturas posautónomas; migración; identidad nacional.

Introdução

Alberto Fuguet (1963-) é um escritor e cineasta chileno alimentado por reflexões que tocam características particulares ao processo que chamamos de globalização. Afirmar isso significa situar sua obra – e mais especificamente o conto “No hay nadie allá afuera”, o qual trataremos aqui – como expressão de um conjunto difuso de relações marcadas pelo deslocamento. Esse deslocamento compreende, em um primeiro momento, as trocas de mercadorias através das fronteiras territoriais dos Estados-nação, mas evolui como sucessão de desbordamentos que envolvem as formações simbólicas e os próprios corpos dos sujeitos atravessados por seus fenômenos de abertura e expansão.

Escrito em 1987 e publicado três anos depois, “No hay nadie allá afuera” é o último conto de uma obra que abriu as portas da literatura chilena para os vertiginosos anos noventa. A lírica suja de “Sobredosis” foi responsável por catapultar a venda do livro entre o público jovem e despertar duras reações de parte da crítica especializada. O padre da Opus Dei, José Miguel Ibáñez, sob o pseudônimo de Ignacio Valente e a partir da tribuna que ocupava aos fins de semana no jornal “El Mercurio”, reduziu a produção a uma enxurrada de “garranchos, de obscenidades, de giros coprolálicos e adjetivações e metáforas de ordem sexual” (Bravo, 2021). No entanto, as transgressões mais significativas do texto de Fuguet referem-se à presença de vozes que profanam e insultam o sentimento nacional, projetando uma cara da América Latina ligada à expansão dos fluxos informacionais globais. Deste modo, a intromissão do cinema, da música e da televisão em “No hay nadie allá afuera” dá conta, ademais, de um ataque à autonomia da literatura. Estes são os aspectos principais que o presente artigo se propõe a analisar por meio das contribuições da comunicação, dos estudos culturais e da crítica literária.

A condição do migrante no texto estudado, considerando-se a perspectiva refletida que um intervalo de 30 anos pode oferecer aos autores, traz consigo os reordenamentos com os quais as nações latino-americanas e o destino de seus corpos em trânsito lidaram durante o século passado. Tal ajustamento foi calcado na reconstrução da arena de comércio internacional após a Segunda Guerra e a contínua expansão do alcance dos bens simbólicos, difundidos por novos e mais facilmente acessíveis meios de comunicação. Os personagens apresentados no conto são afetados por seus exílios antecipadamente autorrealizados através do consumo cultural de produções estrangeiras. Para tratar dessas questões introduzimos uma retomada dos debates travados entre Cortázar e Arguedas no final da década de 1960, opondo as categorias ideais daquilo que é próprio de uma tradição local e daquilo que abraça uma modernidade literária com vocações universalistas. A emergência de Fuguet ocorre, portanto, a partir desses antecedentes, mas enfatizando sua resposta à estereotipização imposta pelo mercado editorial à literatura latino-americana.

Enquanto desenvolvimento de tais observações, como proposta de análise do conto de Fuguet, realizamos três articulações nas linhas abaixo. Em um primeiro segmento abordamos, com o apoio de Ludmer (2010) e Rojas (2009), o fenômeno de surgimento de literaturas pós-autônomas e o sentimento de antinacionalismo vinculado a elas. Logo após, elaboramos uma bifurcação com o intuito de contemplar o papel do fascínio por uma cultura globalizada em “No hay nadie allá afuera” e a ressonância que os meios de comunicação massivos despertam na enunciação dos personagens. Essas observações levam

em conta a particularidade do fluxo migratório do qual os sujeitos do conto participam: movimentos transnacionais acionados muito mais por aspirações e afinidades do que por circunstâncias políticas ou humanitárias. Destacamos, ainda, como a reiteração das referências sobre alguns expoentes de circuitos culturais globalizados operam uma abertura à experimentação narrativa sensibilizada por estéticas contíguas à MTV. Por fim, as formações identitárias dos migrantes chilenos são discutidas por suas condições de realização, ou, alternativamente, pelas problemáticas que subjazem um estar dentro/fora do seu lugar geográfico, afetivo e simbólico.

Precedentes e a conformação de um conto pós-tudo

A escrita de Fuguet remonta à tensão de longa data nas literaturas latino-americanas: a discussão entre o próprio e o alheio, ou ainda, uma suposta divisão entre aqueles escritores que apostam em uma aproximação etnográfica da oralidade e dos mitos populares e aqueles que defendem a autonomia da ficção e a modernização literária. Um ponto alto dessa (falsa) disjuntiva pode-se encontrar na célebre polêmica travada entre Julio Cortázar e José María Arguedas, desatada como consequência de uma carta do argentino endereçada a Roberto Fernández Retamar e publicada em 1967 na revista da Casa de las Américas (Cortázar, 2012), na qual critica a concepção telúrica de alguns autores latino-americanos, produto, segundo ele, de falências culturais que contrapunham na visão daqueles o país ao mundo. Para Cortázar, o sucesso dos seus próprios escritos explicava-se em parte pela visão ampla que lhe conferia o exílio em Paris. O peruano Arguedas, em resposta, sublinha a importância daquilo que havia aprendido fora dos livros, no mundo quechua, reivindicando sua posição de provinciano e insurgindo-se contra a escrita profissional dos cosmopolitas europeizantes (Arguedas, 2011).

Para Mabel Moraña, esta discussão deve ser entendida levando em conta as complexas consequências do aumento dos exílios político-econômicos a partir da década de 1960, o que desafiaria os limites da categoria de nação enquanto articuladora de elementos comuns, território-língua-tradição. Este fenômeno antecipou, segundo a autora, preocupações sobre a função do intelectual logo estendidas à crítica cultural, como o problema do lugar da enunciação ou da posição do discurso. Assim, desataram-se perguntas sobre o pertencimento “ao país de origem ou ao de adoção de produtores ou produtos culturais e sobre a experiência migratória como variante significativa na interpretação da experiência criadora e no processo de formação das identidades individuais e coletivas” (Moraña, 2010, p. 150).

O pertencimento e a formação de identidades constituem, igualmente, o material de trabalho no prólogo escrito por Fuguet do livro “McOndo”, uma antologia da nova literatura hispano-americana organizada conjuntamente com Sergio Gómez. Esta espécie de manifesto pretende abrir espaço aos autores convocados e, para além disso, atestar a existência ou conformar um novo território linguístico-literário: o País McOndo. Segundo a anedota inicial e propiciatória, o editor de uma reconhecida revista estadunidense estabelece contato com três escritores para o lançamento de um número especial dedicado ao fenômeno da literatura latino-americana, em voga nos anos 90. Na entrega dos escritos, dois textos são rejeitados devido à falta do “sagrado código do realismo mágico” (Fuguet; Gómez, 1996, p. 10).

O afã iconoclasta do prólogo denuncia os “essencialismos reducionistas”, apresenta o realismo mágico como um calculado produto de exportação cultural e compara-o com os efeitos ilusórios dos espelhos distribuídos pelos espanhóis na invasão do continente. Neste movimento, o escritor associa tal corrente literária ao poder, à força de um mainstream “politicamente correto”, atribuindo aos mcondistas, por consequência, a posição de marginalidade emergente, enquanto vozes perdidas e excluídas do oficialismo literário. Ainda assim, o próprio Fuguet reconhece o sucesso nacional alcançado com a antologia anterior, “Cuentos con Walkman” (Fuguet; Gómez, 1993), outra parceria com Sérgio Gómez lançada em 1993 e formada por contos previamente publicados no “El Mercurio”, jornal chileno de grande circulação. Sobre os autores incluídos em “McOndo”, informa que todos “publicaram antes dos trinta com um relativo êxito. Criaram polêmicas, revoltas e exagerações críticas com o que escrevem” (Fuguet; Gómez, 1996, p. 14).

Com a edição deste livro-vingança, o escritor contrapõe-se ao que considera uma farsa imoral: a representação exclusiva do latino-americano como rural, indígena, folclórico e esquerdistas. Reivindicando a realidade urbana das metrópoles contaminadas e o realismo virtual da cultura de massas, Fuguet declara o pertencimento a uma geração “pós-tudo”, que rejeita as sagas coletivas para recluir-se em seus quartéis pessoais, em um mundo onde os laços de identificação estão dados mais pela indústria cultural, os meios de comunicação e o acesso aos bens de consumo do que pelos países de nascimento:

Para nós, o Chapolim Colorado, Ricky Martin, Selena, Julio Iglesias e as telenovelas são tão latino-americanas quanto o candombe ou o vallenato. [...] O mundo se apequenou e compartilhamos uma cultura bastarda similar, sobre a qual nos irmanamos irremediavelmente sem procurar tal comunhão. Crescemos colados aos mesmos programas de televisão, admirando os mesmos filmes e lendo tudo o que merece ser lido, numa sincronia digna de ser considerada mágica. Tudo isto traz, evidentemente, uma postura similar na literatura e no compartilhamento de campos de referência unificadores. Esta realidade não é gratuita. Capaz que seja mágica inclusive (Fuguet; Gómez, 1996, p. 15).

Nesta reconfiguração fuguetiana da América Latina incluem-se a Espanha e os latinos dos EUA, deixa-se de lado o Brasil. Fica patente que tal reterritorialização literária obedece às dinâmicas mercadológicas de circulação cultural sob o idioma espanhol e busca inteligentemente, para o afiançamento como movimento, a exploração destes circuitos:

A América Latina é, irremediavelmente, a MTV Latina, aquele alucinante consenso, esse fluxo que coloniza nossa consciência através da tv a cabo e que se está convertendo no melhor exemplo do sonho bolivariano realizado, mais concreto e eficaz na hora de falar sobre união que centenas de tratados ou fóruns internacionais. Enquanto isso, digamos que McOndo é a MTV Latina, mas no papel e em letra de forma (Fuguet; Gómez, 1996, p. 16).

O Brasil é preterido conforme as linhas de força do mercado editorial latino-americano. Néstor García Canclini (2007) indica que a partir dos anos 1970, mesmo antes dos acordos de livre-comércio serem assinados, foram empresas espanholas que assumiram o controle das editoras latino-americanas. Castells (2016, p. 141) complementa: “Depois, a dependência latino-americana se transferiu para outros

países europeus, quando o grupo Mondadori comprou as editoras Grijalbo, Planeta Ariel e Seix Barral, e o grupo Bertelsmann, a Sudamericana”. É necessário apontar, portanto, que McOndo faz parte desse universo de editoras transnacionais, sendo organizado pela supracitada Mondadori.

A atenção neste texto destina-se a “No hay nadie allá afuera”, conto publicado em “Sobredosis” (1990), a estreia de Alberto Fuguet no mercado editorial. Na história, um duplo movimento, dentro-fora ou divergência-convergência, marca o reencontro entre o narrador e seu amigo, Miguelo. O narrador, após conseguir uma bolsa de estudos, está prestes a se mudar para Nova Iorque, onde seu antigo colega reside. A tensão do conto habita precisamente o par distância-proximidade que une os dois personagens, cuja premissa de ocuparem um mesmo lugar geográfico parece menos importante do que a figuração que a metrópole norte-americana oferece. Não obstante, o *locus* em que ocorre a descoberta casual entre os amigos até então distanciados é o ponto médio entre Santiago e Nova Iorque. Após longo hiato, os dois personagens deparam-se no Panamá e recuperam suas trajetórias pessoais, outrora de identificação mútua. O artifício do autor estabelece de tal forma uma ponte, ou um canal, entre a América Latina e sua contraparte, metropolitana e globalizada; e, simultaneamente, o confrontamento entre promessas juvenis similares e trajetórias posteriores distintas.

A abertura é, efetivamente, o único trecho em que Fuguet concede o discurso direto a Miguelo, convertido depois em sombra ao longo do conto. Adiante, o personagem será marcado por suas ligações afetivas e estéticas a “ilhas” culturais cosmopolitas. Não por acaso, o reencontro é o único momento de contato entre ambos, cujo desenrolar será a busca malsucedida do protagonista por redimir escolhas alternativas de vida e por suprir o vazio nostálgico de seu companheiro. Portanto, o conto precisa justificar a existência de Miguelo, de modo que este fala desmedidamente em um aeroporto de clima tropical. Sua caracterização é como “um artista que desejava ser reconhecido” (Fuguet, 1995, p. 91), uma figura excêntrica e munida de uma coleção de assuntos sobre os quais transita livremente. A apresentação do movimento é cara a “No hay nadie allá afuera”. A migração é em parte um sintoma desse fenômeno maior dos hábitos de consumo de uma classe social específica. Mais tarde, a itinerância não constará mais nas falas de Miguelo, mas antes na peregrinação urbana do protagonista.

O conto transforma-se, nessa altura, na busca labiríntica-detetivesca por um signo, um percurso textual eminentemente borgeano. Desenrola-se em Fuguet a caça por um guia do autoexílio, Miguelo representando aqui o pioneiro que teve a coragem de deixar a universidade e fazer aquilo que todos desejavam. Como no “El acercamiento a Almotásim” do escritor argentino Jorge Luis Borges, “o fato de que o objeto de peregrinação fora um peregrino justificava oportunamente a dificuldade de encontrá-lo” (Borges, 1984, p. 36-37). O simulacro borgeano-fuguetiano apresenta um centro que está em constante movimento, ao que resta somente “a insaciável busca de uma alma através dos delicados reflexos que esta deixou nas outras” (Borges, 1984, p. 35). Nesse sentido, o sujeito que busca também expõe a sua solidão e desamparo, revelando a necessidade de um centro. A sua posição prévia de estabilidade, como “elegante businessman” casado, com o emprego assegurado numa editora situada próxima ao Central Park, é progressivamente desestabilizada no perambular urbano ao que é convidado o leitor, agora imerso

no jogo de falseamentos e adulterações por desertos tecnológicos, referências ao rock e cartazes neon, labirintos de discos, revistas e salas de cinema para freaks.

Imagen 1: O fazer cinematográfico marca a literatura do chileno Alberto Fuguet



Fonte: Centro Cultural La Moneda (2025).

Uma premissa sobre os fluxos comunicacionais atravessa o conto. Os meios de comunicação democratizaram o acesso a uma estética globalizante, mas a realização dessa estética ocorre nos aglomerados urbanos que permitem o avanço neoliberal. Nova Iorque é a condição de emergência do indivíduo dotado do poder de escolha. O consumo realiza-se assim pela via cultural, na qual os personagens podem optar entre os palcos orgiásticos de apresentações sexuais e as redações “new wave” que repercutem o inusitado como valor de difusão. Os cenários e armadilhas postas na narrativa fazem surgir o “sujeito fuguetiano”. Flagrado em frente às vitrines, ele passa por uma tentativa de invisibilização; sua trajetória terá como busca a antípoda de sua atual posição desiludida. Para Jonatán Martín Gómez (2015, p. 214), estes personagens possuem um declínio vital:

Trata-se de sujeitos completamente cíndidos e afetados por um desarraigado que os faz romper com tudo e distanciar-se ao perceber que não se encaixam com o que supostamente se esperaria deles e cujo único objetivo é passarem despercebidos, serem invisíveis. Portanto, perder-se é também um passo prévio necessário antes de dar o salto que supõe inventar-se ou encontrar a si mesmo e se salvar.

Os sintomas desse estar perdido podem ser coletados na própria história de Alberto Fuguet. Outrora uma criança que se desenvolveu na Califórnia, sua mudança ao Chile, com 12 anos, envolveu também a necessidade de aprender o espanhol. O autor viveu o estranhamento com o novo idioma, mas acabou optando por adotá-lo. Assinalando assim a dificuldade de traçar fronteiras territoriais e de pertencimento, perseguindo contaminações culturais cruzadas, os personagens de Fuguet inevitavelmente se debatem com o legado histórico da América Latina.

Exílios e antinacionalismo

Tendo vivido a juventude sob a ditadura militar de Augusto Pinochet (1973-1990), os atores de “No hay nadie allá afuera” aludem ao regime político com breves provocações mordazes ou comentários irônicos. Situações traumáticas da vida nacional recebem, no discurso de Miguelo, o peso de um passatempo:

– Sinto falta da repressão; tanta democracia me fez mal, não sei quando devo parar. Lá é tudo tranquilo, pouco sangue, poucos milicos na televisão. Te lembras quando descobrimos que o gás lacrimogêneo servia para dar barato? Com o Cristián passamos enfiados em todas barricadas apenas pela brisa. Me diz se tem algo mais interessante que provocar os porcos. E os filhos da puta continuam degolando? (Fuguet, 1995, p. 95).

É o caso também do comentário realizado pelo narrador ao encontrar-se com o cônsul chileno em Nova Iorque, destacando o insólito da foto de Pinochet em uma parede próxima à estátua da liberdade. Nesse sentido, Alberto Fuguet se distancia da noção de literatura comprometida, aquela de empenho persuasivo ou prescritivo voltado à geração de consciência coletiva, para prefigurar uma escritura latino-americana dos anos 90 marcada pelas literaturas pós-autônomas, na conceitualização da crítica argentina Josefina Ludmer (2010, p. 156), segundo a qual os textos dessa tendência abandonam a pretensão de abranger certa totalidade histórica referencial, apagando a clara separação realidade/ficção para, em vez disso, construir presente, “para contar algumas vidas cotidianas em alguma ilha urbana latino-americana. Para imaginar identidades de sujeitos que se definem fora e dentro de certos territórios”. Estas literaturas adotariam, conforme Ludmer (2010, p. 158), marcados tons antinacionais: “têm um humor sarcástico e estão repletas de maus sentimentos contra o nacional-comum”, configurando-se em um gênero latino-americano da era da globalização e do neoliberalismo.

Nessa pátria rechaçada, marcada pela negatividade no conto de Fuguet, confundem-se o regime militar e a resistência de esquerda, a repressão e a música de protesto. Ambos aparecem como polos de uma representação ufanista do sentimento nacional, elementos constitutivos de uma pátria fossilizada, folclórica. Transformam-se, portanto, em alvo de repulsa ou desprezo deste personagem que desconfia dos projetos coletivos e concentra-se na busca do seu caminho de libertação própria e exclusiva. Para os indivíduos fugitivos do conto, que sentem que nunca pertenceram completamente ao país natal, que só estavam de passagem, “como en libertad condicional” (Fuguet, 1995, p. 96), a opressão parece não ser questão conjuntural, pois recorre a narrativa a impressão pessimista de que não há Chile, ou ideia de Chile, passíveis de resgate.

Estas vozes antipatriotas habitariam um fora/dentro, pois antes mesmo da partida já se identificavam culturalmente com o espaço de destino, apesar de pronunciadas no idioma de dentro. Ainda para Ludmer (2010, p. 163), “nessa posição dentro-fora recitam-repetem (ritmam, parodiam) seu discurso sobre ‘o asco’ contra a nação, numa inflexão nacional-local da língua”. Isto se verifica na profusão de chilenismos que acompanha o encontro entre os dois amigos de “No hay nadie allá afuera”, tanto nas inflexões verbais quanto nos jargões utilizados: “A ver si sabís quién soy”, “Qué mierda hacís aquí?”, “No me huevís”, “huevón”, “al tiro”, “me tincan ene”, “me latean”, “cáchate”. A cor local aqui exemplificada conjuga-se com a presença de múltiplas referências artísticas estadunidenses na fala de Miguelo: Talking Heads, Andy Warhol, Jack Kerouac, Woody Allen, Philip Glass, Bukowski.

Neste questionamento do sentimento de nação realizado desde o fora/dentro, simbolizado pelo aeroporto panamenho como lugar de enunciação do discurso direto de Miguelo, o humor cáustico dedicado aos militares também ataca as expressões artísticas associadas aos grupos de oposição política chilenos. Em síntese, a arremetida dos personagens atinge toda expressão que se entenda como

reivindicação do aspecto provinciano da identidade chilena/latino-americana, rechaçando certo essencialismo rural ou a defesa pedagógica da integração regional para deslizar em resposta “um jeito liberal”, de “vanguarda”, que apostava na “fusão de culturas”, como a linha editorial do semanário no qual trabalhava Miguelo. É importante assinalar, seguindo Ludmer (2010, p. 160), que tais vozes

são escritas e se ouvem no momento mesmo de reformulação dos estados-nação latino-americanos com as desnacionalizações e privatizações do público. Imaginemos que são lógicas necessárias para as desnacionalizações neoliberais dos anos 1990 na América Latina: para que se possa romper a fusão nação-território e se possa reformular a relação entre nação e o estado.

Assim, é possível ler o seguinte trecho do conto no marco dos discursos de separação do par nação-território: “Sim, cara, tô indo pro Chile. A terra dos tordos e das cam-pâ-nu-las. Tô certo? Boa memória, né?” (Fuguet, 1995, p. 95). Aqui Miguelo faz referência irônica à canção “Chile lindo”, do gênero folclórico cueca, que exalta a flora, a fauna e a geografia nacionais: “Com a sua cordilheira branca/ nossa, que linda é a minha terra!/ não há outra igual” (Los Huasos Quincheros, 2021). A associação do Chile com a manifestação musical de exaltação das belezas pátrias remete à imposição dessas estéticas e valores na infância/adolescência dos personagens. A lembrança está, dessa forma, carregada da repulsa à reivindicação dos elementos territoriais pelo discurso oficial.

Em estudo publicado sobre as representações estético-políticas da chilenidad, Araucaria Rojas (2009) afirma que, em um primeiro momento, a ditadura pinochetista buscou apropriar-se deste gênero musical na formação de um discurso fundacional nacionalista. Para isso, adotou uma série de normativas institucionais que promoveram oficialmente o folclore, culminando com a declaração da cueca como Dança Nacional do Chile por meio de decreto em 18 de setembro de 1979. Como consequência, o Ministério da Educação estabeleceu a obrigatoriedade do ensino da cueca nas aulas de Educação Física. Além disso, a televisão organizava com frequência festivais para apresentar “a Pátria feita canção”. Contudo, com a consolidação do modelo neoliberal, esta instrumentalização da música popular cedeu lugar às expressões forâneas difundidas pelos meios massivos de comunicação. No fim dos anos 1980, apenas 3,8% dos espectadores de televisão apontavam a música folclórica como preferência de consumo (Rojas, 2009). As leis do mercado substituíram a planificação cultural no momento em que qualquer identificação coletiva, mesmo o dever-ser chileno imposto pelo conservadorismo oficial, passou a ser vista como prejudicial ao avanço da privatização dos recursos naturais e à formação das subjetividades globalizadas.

Os grupos de resistência ao regime pinochetista, por sua parte, apostavam em ritmos como a cueca para denunciar as arbitrariedades cometidas, formando grupos como o Conjunto Folclórico de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (AFDD), que se transformaram em espaços de sensibilização e organização. Dessa forma, armavam também as suas estratégias discursivas de chilenidad através de certo modelo de sujeito nacional e da aspiração de unidade, no intuito de recuperar o território das mãos do poder tirânico. Conforme mencionado anteriormente, essa identidade coletiva é igualmente rejeitada pelos personagens de “No hay nadie allá afuera”. Miguelo, ao revelar suas

preferências estéticas, manifesta o desapreço pelo grupo musical Inti Illimani e pela cantora Violeta Parra, expoentes da *Nueva Canción Chilena*:

– O livro? Não é muito longo? 247 páginas. Meu editor acredita que vai vender. Inclusive nos subúrbios. Os gringos gostam desse tipo de coisas. Os exilados que conheço, esses sim, vão me matar, mas de qualquer forma, eu não me dou com eles. Tu sabes, seguem naquelas do discurso e da unidade. Os Inti e a Violeta. Me entediam. Prefiro escutar o Philip Glass, não sei, a Laurie Anderson. Tu me entendas. Tô noutra. Por algum motivo fui embora. Só é possível aguentar o Chile por um tempo. Senão, corres perigo de se acostumar e consideras que tudo o que acontece lá é normal (Fuguet, 1995, p. 94).

Miguelo deixa entrever o desconforto com certa normatividade comportamental do exilado, que envolveria o compromisso político e o culto às raízes. A insistência com as referências artísticas estadunidenses demonstra uma estratégia de agência do deslocamento na qual a nostalgia pelo país natal é considerada um entrave à saída plena. Ocorre então uma espécie de insurgência contra o horizonte de expectativas da identidade latino-americana no exílio, antecipando, no campo ficcional, a preocupação que guiaria o manifesto contido no prólogo de “McOndo”.

Imagen 2: Cartografia Mcondiana



Fonte: Durán (2016).

Miguelo quer distância dos tópicos sobre desaparecidos políticos e exotismo rural, tenta convencer-se de que agradará aos “gringos” escrevendo contos com a degeneração urbana de Bukowski. Isso não o impede de parodiar, em um humor tão caro a Fuguet, tais expectativas, valendo-se do capital simbólico que elas desatam para lograr reconhecimento em certos espaços:

Eric não o conheceu intimamente (nunca foi a sua casa), mas iam tomar chá verde e comer rolinhos primavera num boteco próximo. Sabia que era chileno, refugiado da ditadura, torturado num porão no porto de Valparaíso. Segundo Eric, o pai de Miguelo, um famoso líder da intelectualidade sul-americana, havia sido assassinado num estádio. Miguelo não gostava de falar do seu passado e ele entendia porque seu irmão mais velho havia estado no Vietnã e lhe acontecia algo parecido. Também se surpreendeu com a informação de que Miguelo colaborava com a Amnesty International e ajudava haitianos perseguidos a ingressar no país (Fuguet, 1995, p. 113-114).

Provocações identitárias e experimentações estéticas a partir dos meios de comunicação

A expressão do contato com meios de comunicação é constitutiva da experiência em “No hay nadie allá afuera”. A juventude de Miguelo e do protagonista desbordava a uma contaminação explorada

a partir dos toca-discos. A música ocupa um lugar de destaque no conto através de seus expoentes que cobrem do punk ao minimalismo. Não por acaso, a faculdade de consumo portátil do supracitado “Cuentos con Walkman” destina atenção e agência a um dispositivo de reprodução. Indício das preferências de consumo de uma classe que possui acesso a seu mercado, a música em Fuguet performa uma textura ou revestimento junto ao texto: “Dentro, letreiros em neon, pôsteres de Sid Vicious e dos Dead Kennedys, um mural espalhafatoso e pós-moderno” (Fuguet, 1995, p. 108). A referência, no entanto, não se encerra a uma descrição dos espaços. Com efeito, o conto carrega em seus traços condicionamentos que não se deixam ver apenas como tangenciamentos de matrizes culturais globalizadas – junto e além da esfera de significações que remetem a uma contemporaneidade, as referências midiáticas (e de comportamento) tornam-se ponto de tensionamento da própria narrativa:

Entre as aulas ruins, as greves e as assembleias, havia tempo de sobra para ir ao cinema (isso era básico, vital), a festas todas as sextas, seduzir calouras, roubar pequenos livros (desses que cabem nos bolsos de um casaco velho), comer lomitos na Fuente Alemana, chamarmos o grupo todo na minha casa para escutar os Doors ou os Pink, um pouco de Springsteen e se encher de Police, comer pizzas, fumar erva, tomar pisco, ver video-clipes, jogar pôquer (Fuguet, 1995, p. 98-99).

É dizer, transversalmente, os exemplos da cultura de matriz globalizada são metonímias da construção narrativa – o que é estrangeiro e pertencente às ilhas de consumo atrai e se torna a tessitura do conto. Não seria preciso ir muito longe para admitir que tal movimento insinua um fascínio pela diversidade do programa cultural cosmopolita. A formação dos personagens que compõem a trama pertence ao mundo da comunicação de massa na América Latina. Entre as observações que avaliam essa condição emergente a partir da Segunda Guerra está a de Canclini (2007), que ressalta três fenômenos para o estabelecimento de públicos situados nessa linhagem: a formação de mercados globais de bens simbólicos; os acordos de livre-comércio com a consequente redução de barreiras alfandegárias; e, aquela enfatizada aqui, a construção geopolítica de uma “integração multimídia”.

A padronização dos sistemas de registro e reprodução, no caso da América Latina especialmente na televisão – na figura arquetípica da MTV considerando-se a preferência do autor do conto – permitiu um avanço na troca de mensagens e surgimento de nichos de público em sintonia com as gramáticas midiáticas. Este é um dos pontos levantados por Castells (2016). Desde os anos 1980, os meios de comunicação passaram a assumir um caráter sob medida, sendo o walkman um exemplo evidente. Vídeo cassetes e filmadoras se somaram à televisão a cabo e criaram arquipélagos simbólicos da nova audiência de massa. Com uma contribuição engenhosa à herança de Marshall McLuhan, Castells propõe novamente inverter o sentido dos meios de comunicação. No novo sistema de mídia, a mensagem se tornaria o meio. Ou, dito de outro modo, o propósito de cada canal – em sentido amplo – seria de moldar todo seu formato conforme a mensagem que se deseja passar. Por exemplo, na ascensão de emissoras exclusivamente noticiosas, toda a auto-referencialização é ajustada a um sentido construído de “atualidade” das mensagens.

Logo, para o conto analisado, a fronteira entre dentro/fora confere ao local originário um aspecto coadjuvante ou de mero ponto de partida. Ao preterir o ufanista e folclórico, o realce recai sobre o saldo positivo obtido da exposição aos meios de comunicação e aos conteúdos globalizantes. O modo de existência do migrante nesse texto realiza, portanto, uma reafirmação dos fluxos comunicacionais:

Miguelo sempre escrevia bem, mas nunca tinha escrito em inglês. Agora escrevia como se fosse um nativo do Brooklyn. Uma de suas reportagens era sobre um colecionador que possuía tudo que você possa imaginar relacionado com James Dean [...] O outro artigo de Miguelo era uma diversão: uma análise dos penteados dos roqueiros através das opiniões dos estilistas mais *in do downtown*. Criticavam todos do *mainstream* e entregavam receitas para ter o cabelo como Boy George, Morrissey, Annie Lennox, Bono, até o próprio Nick Zedd (Fuguet, 1995, p. 109-110).

O protagonista constrói sua condição de migrante a partir de um amplo repertório midiático. O domínio desses códigos permite adentrar o território simbólico de seu novo e pretendido lugar, mas apenas como um convidado. A promessa então de amplo acesso à comunicação como quesito para um sujeito universal esbarra nas sociabilidades “ilhadas”. É dizer, o dentro/fora torna-se uma questão estética na medida em que as referências formadoras são de aspecto global, mas, a exemplo de Miguelo, as relações construídas sob esse viés são frágeis e transitórias. Simultaneamente, na busca de uma identidade migrante, as hibridizações alçam as gramáticas dos meios de comunicação contemporâneos a uma contraposição ao estilo do conto. Fuguet aproveita-se do terreno pavimentado por suas referências e assinala um ponto de entrada para uma experimentação metalinguística: quando o protagonista se depara com a obra audiovisual de Miguelo.

A transição para essa literatura abertamente pós-autônoma comprehende a adesão a um discurso de roteiro cinematográfico. Como uma ramificação dentro de “No hay nadie allá afuera”, este trecho desloca os marcadores de reconhecimento do conto para uma margem:

A câmera começa a distanciar-se e percebemos que o verde é um semáforo que nesse instante se torna amarelo. É noite e chove. A câmera sobrevoa uma rua envelhecida e gira: detém-se numa loja. Detém-se numa loja de lembranças cinematográficas. Aí começa um travelling com grua, em paralelo a um edifício desgastado com ladrilhos vermelhos (Fuguet, 1995, p. 118).

A alegoria da obra de Miguelo nos serve para recompor o interesse do conto em fazer atravessar as culturas urbanas com as quais a investigação do protagonista surpreende-se e digere. Os fluxos são de corpos, mensagens, identidades. A escolha por deixar ver apenas as pistas de um Chile distanciado delata a importância de Nova Iorque para a história e a tentativa de reconstituir-la por um voyeurismo. De igual modo, nos encontramos à espreita de Miguelo, da cidade como agente estranho e potencialmente desagregador, além de partícipes do périplo nostálgico desenvolvido pelo protagonista.

Atualização truncada da plena inserção na cultura global

Nova Iorque, o espaço de destino, por longo tempo objeto de desejo, oferece anonimato, abertura para a expressão pessoal, aventura e a possibilidade de performar novas identidades. É terra de

oportunidades, “Em Nova Iorque tudo pode acontecer” (Fuguet, 1995, p. 96). Miguelo assina como “Mike Angelo” os seus artigos da revista “Weirdo’s” e assume o nome de Miguelo Henriquez nos seus trabalhos de cineasta. Pelo que conta, o chileno triunfou no exterior – concretizou o sonho de todos os companheiros de colégio. Ele transita com fluidez pelo meio artístico da metrópole e estabelece relações de intimidade com figuras da dimensão de Woody Allen. Enfim, parece que Miguelo encontrou um lugar, o seu lugar de criador independente na fascinante metrópole que ressignifica o desarraigo em transgressão.

No entanto, o real carrega o intolerável. Diante do sofrimento psíquico, Miguelo subtrai de seu relato as dificuldades da vida solitária em Nova Iorque, projetando a imagem de migrante exitoso que regressa por uns dias ao país natal para visitar amigos e familiares. As fissuras desse discurso, no entanto, intuem-se na literalidade adquirida pela frase “you can’t go home again” (Fuguet, 1995, p. 96) e na passagem de avião encontrada por acidente pelo narrador na mochila de Miguelo, que aponta um trabalho braçal na Venezuela como o verdadeiro motivo da sua viagem. Há algo de indizível nessa revelação e o narrador prefere não o confrontar:

No começo não consegui relacionar as coisas. Sem querer abri a sua equipagem de mão procurando os meus cigarros e encontrei a sua passagem. Não tinha como destino Chile, mas a Venezuela. Junto, um contrato onde Miguelo aparecia como trabalhador encarregado de construir um oleoduto na selva.

O aeroporto já estava cheio de uma luz dura e acaparadora. Miguelo apareceu por um longo corredor e trazia um copo de café em cada mão. À medida que ele se aproximava, tratei de buscar os termos adequados para perguntar-lhe sobre Venezuela. Vinha tão tranquilo e altivo que era difícil pra mim coordenar as ideias. Era como se ele flutuasse sobre o chão. Parecia ter molas nos pés pela forma como se balançava. Qualquer um diria que estava entrando a um evento hollywoodiano ou subindo em um iate (Fuguet, 1995, p. 103).

Ecoa no encontro do aeroporto o apelo aos expedientes juvenis dos amigos: a superação da estreita condição nacional e o interesse de pertencimento a outro ecossistema por meio do consumo de seus produtos culturais. O deslocamento geográfico, como a dinâmica do desejo, apresenta um sujeito dividido e marcado pela falta, pois, se no território chileno o narrador sente-se pouco moderno, já em solo estadunidense, percebe-se subdesenvolvido e carente dos códigos sociais necessários para estabelecer relações satisfatórias. No conto de Fuguet, a promessa de uma cidadania transnacional, própria de um mundo no qual as identidades acompanhariam o movimento de livre circulação das mercadorias, esbarra no mal-estar último da condição de migrante dos personagens. O escritor chileno desfere um golpe nos sonhos de sua geração, instalando uma suspeita sobre os discursos idílicos de um mundo sem fronteiras. Dessa forma, o relato traz à cena o conflito irresoluto de um sujeito multiplamente situado, no que permite uma aproximação com as considerações do crítico peruano Antonio Cornejo Polar:

o discurso migrante é radicalmente descentrado, uma vez que se constrói em torno de eixos múltiplos e assimétricos, de certa maneira incompatíveis e contraditórios de um modo não-dialético. Abriga não menos de duas experiências de vida que a migração, diferentemente daquilo que se supõe no uso da categoria de mestiçagem, e em certo sentido no conceito de transculturação, não tenta sintetizar num espaço de resolução

harmônica; imagino – pelo contrário – que o lá e o aqui, que são também o ontem e o hoje, reforçam sua aptidão enunciativa e podem tramar narrativas bifrontes e – inclusive, exagerando – esquizofrênicas (Polar, 1996, p. 841).

Embora não seja o caso de um sentimento de nostalgia dirigido ao território chileno, os personagens vivem uma divisão entre o ontem e o hoje, pois as aspirações juvenis de felicidade por meio da emulação de referências culturais aparecem agora como farsa. Estas atualizações truncadas das expectativas do deslocamento contrariam a figura do *happy hybido*, caracterizada por Heriberto Yépez (2005) como um mito político para resolver de maneira imaginária um conflito real entre culturas, um produto do discurso hegemônico neoliberal com o fim de neutralizar as contradições e celebrar estéticas *cool* pós-nacionais. Para o escritor, que reflete sobre os processos culturais e as identidades de Tijuana, a fronteira, em vez de fundir lugares, é um fervedouro de sinais díspares. Na esteira de suas reflexões, pode-se argumentar que os personagens de “No hay nadie allá afuera” representam em seus corpos fronteiriços o simulacro da ideia de síntese pacífica das diferenças, o que por vezes manifesta-se de forma irônica e, no desfecho de Miguelo, sob explosão trágica.

O cadáver dilacerado de Miguelo na cama de autópsia instala na narrativa de Fuguet uma imagem potente de contraposição à performance do personagem no banheiro do aeroporto do Panamá. São os dois únicos momentos de aparição física de Miguelo: no primeiro, um artista irreverente e independente, bronzeado e mulherengo, de aparência mais jovial do que o narrador e falante hiperativo, no segundo momento, um corpo inerte, aberto e vulnerável às investidas do legista. Nesse sentido, é significativa a maneira minuciosa com a qual o autor descreve a invasão que recebe este corpo enrijecido:

O médico anota toda sua roupa em um relatório. Rotina. Liga um microfone suspenso do céu. Pega um aparelho longo que tem uma espécie de disco em cima e liga. O disco começa a girar em alta velocidade, transformando-se numa serra. Aproxima-se de Miguelo. O ajudante levanta a cabeça dele. A serra entra por trás e o barulho do osso quebrando me penetra. Fazem um semicírculo de orelha a orelha. Desliga. Espero levantar a tampa do crânio, mas em vez disso introduz o dedo sobre a cabeça e vira do avesso. O cabelo fica por baixo e o rosto do Miguelo se tapa com esse couro gelatinoso e compacto, rosa. Segue a serra. Levanta a tampa do crânio. Os miolos descobertos. Há sangue e coágulos. Mete a mão e com uma tesoura faz cortes. Então extrai o cérebro. Está destruído. Uma bala o atravessou há pouco (Fuguet, 1995, p. 125).

Esta violência protocolar, sob o signo do saber científico em ambiente asséptico, perpetua a agressão realizada comumente contra o corpo migrante, tendencialmente mais exposto à condição de intempérie (Ludmer, 2010). Ele é o alvo preferencial diante dos dispositivos sociais de disciplina e controle: “O corpo pode ser revistado a qualquer momento por corpos estrangeiros, é passado por máquinas, é cheirado pelos cachorros da migração, é suspeito de estar carregado de drogas” (Yépez, 2005, p. 52).

Nesse sentido, o personagem que aparecia qual migrante exitoso no Panamá, transferindo este êxito também à apologia das identidades fluídas resultantes do deslocamento migratório, as quais constituiriam, então, uma alternativa de síntese superadora das estreitas formações nacionais, termina revelando-se outro migrante descartável. Miguelo, que o escritor revela ter se suicidado em um ambiente

minúsculo caracterizado pela vigilância, é rapidamente substituído por outro trabalhador e os seus vestígios são imediatamente apagados: “Percorri os escritórios e vi o lugar no qual ele se deu o tiro: um pequeno cubículo com vários monitores que vigiavam as entradas, uma cafeteira, um calendário do Tahiti. Já não havia sangue e Miguelo tinha um substituto” (Fuguet, 1995, p. 128). A possibilidade de Miguelo como personificação da promessa de cultura global ao estilo MTV, na qual cada um pudesse ser aquilo que quisesse, desemboca no cadáver despersonalizado, cindido e seccionado: “O médico o rasga todo como se fosse um bife” (Fuguet, 1995, p. 125).

O desfecho trágico de Miguelo, somado ao desamparo do amigo narrador, sublinham o caráter conflitivo no qual se dá a agência da estrangeiridade, nas palavras de Homi Bhabha no livro “O local da cultura” (1998). O teórico indiano argumenta sobre a possibilidade de negociação do elemento estrangeiro na diferença cultural, comparando a condição migratória ao ato de tradução. A posição do ponto intraduzível agiria no sentido da desestabilização do original e pressionaria a entrada do novo no mundo. O ato de viver nas fronteiras conferiria certo poder ao migrante híbrido, como ser que desbloquearia a emergência do contingente. No conflito do conto de Fuguet, tal positividade da experiência intervalar é posta em xeque: aqui a disjunção da reescrita migrante traduz-se em impossibilidade de persistir no sonho da sobrevivência. Miguelo não encontra este terceiro lugar criativo entre a nostalgia da tradição e a utopia do progresso moderno; a iteração irônica e insurgente do personagem desliza numa frustração irremediável. Quando o narrador finalmente chega ao quarto onde morava Miguelo, encontra poucos móveis, o colchão no chão, um pôster turístico do Chile, livros e revistas em inglês e uma foto: “Embaixo da foto emoldurada, escrito com tinta, dizia: Empire State, o mais alto que eu cheguei” (Fuguet, 1995, p. 130).

Considerações finais

Em “No hay nadie allá afuera”, Fuguet toca pontos centrais de um debate sobre a literatura latino-americana de décadas anteriores. O deslocamento simbólico e físico de seus personagens traz as marcas de uma tentativa de modernização, como uma resposta ou vingança à herança do realismo mágico sobre toda produção literária que carrega consigo a alcunha latino-americana. Assim, o enfrentamento entre Arguedas e Cortázar foi levado adiante sob um cenário globalizado, de favorecimento ao trânsito de mercadorias e mesmo dos vaticínios de “fim da história” que acompanharam o declínio da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). A posição de Fuguet, entretanto, não é redutível a um dos polos de um confronto que, além de tudo, soa ultrapassado ou essencialista se assumido a partir de suas categorias denominativas. Em 1990, ano de publicação do conto na antologia “Sobredosis”, Pinochet deixava o cargo de presidente do Chile e iniciava o governo de Patricio Aylwin, que seria marcado pela continuação das políticas neoliberais. A expectativa com o retorno da democracia compõe o quadro sobre o qual Fuguet desenvolve “No hay nadie allá afuera” e reforça a promessa de Nova Iorque como eixo organizador da identidade na trama, justificando seu desinteresse pelo reconhecimento de uma chilenidade.

A tensão dada ao conto “No hay nadie allá afuera” ampara-se na conflitividade enunciativa dos personagens e na desestabilização do gênero literário. Desde o próprio título, diálogo de Fuguet com uma canção do Pink Floyd (“Is There Anybody Out There?”), distinguem-se estes dois elementos fundantes: percorre o relato a preocupação com os limites, uma vez que os deslocamentos (culturais e geográficos, erráticos e farsescos) colocam os atores em permanente con(tra)dicação de fora/dentro. Essa conflitividade enunciativa revela-se de modo distinto entre os dois personagens. O primeiro, o protagonista sem nome, vivencia a dissociação na esteira de sua condição de recente mobilidade migratória, cujo trânsito alimenta um pesar pelo afastamento da família e o abandono afetivo na sua cidade-desejo; já o segundo, Miguelo, traz consigo um discurso pendular, mais fortemente distensionado, porque ora exprime-se a partir de sua língua materna – desterritorializada (Ludmer, 2010) – e falseia uma identidade de migrante perseguido, ora tripudia dos símbolos nacionais – “não há como voltar”, ele diz cripticamente. Ademais, a autonomia da literatura é questionada pelos fluxos comunicacionais e a cultura de massas, não só mediante as vastas referências epidérmicas, mas através da contaminação do texto pela gramática cinematográfica. Fuguet realiza seu cálculo narrativo: as repetidas referências a uma cultura globalizada possuem a condição de veículos literários, pois além de situarem a história, carregando o texto com sua cor modernizante, aliam-se a um campo semântico que possibilita o transbordamento estético do vídeo/cinema.

Nesse sentido, a escrita de Fuguet reproduz em si o movimento migratório, explorando um agonismo que se traduz nos corpos fronteiriços. Este conflito não encontra resolução harmônica, os seus próprios limites são questionados com a extinção física de um dos personagens. Confirma-se, levada ao excesso, a reflexão de Polar (1996) sobre o caráter potencialmente esquizofrênico do discurso migrante. Como no poema “Pós-tudo” de Augusto de Campos (1994), a mudança devém em mudez. Se a síntese não encontrada na ficção fosse o objetivo da crítica aqui realizada, seria necessário apelar à polissemia do termo “plano”. Com isso, aponta-se para o significado que a palavra plano assume como intencionalidade, por um lado, e o significado de trecho de um filme, por outro. É dizer, “No hay nadie allá afuera” representa em si um movimento de sentido, entre as promessas juvenis de felicidade fora do Chile e a exploração dos recursos cinematográficos aplicados ao fazer literário. Interessa, então, o tratamento que recebem estes planos no processo de montagem do conto, pois, como ressalta Walter Benjamin, é através desta que um fragmento ou acontecimento cotidiano adquire a qualidade de objeto artístico. Assim, “como se sabe, muitos trechos são filmados em múltiplas variantes. Um grito de socorro, por exemplo, pode ser registrado em várias versões. O montador procede então à seleção, escolhendo uma delas como quem proclama um recorde” (Benjamin, 1987, p. 178).

O procedimento adotado pelo cineasta Fuguet contagia o texto de tais variantes; alguns acontecimentos especulam versões justapostas que não podem ser vistas apenas sob a ótica do par verdade/mentira: o retorno de Miguelo ao Chile e o trabalho na Venezuela, a vida de artista exitoso e o desamparo do exílio, a origem de Miguelo e a máscara de refugiado político, a mudança por razões profissionais e a busca desesperada pelo amigo, a retomada da amizade juvenil em Nova Iorque e a

imagem no necrotério, ou mesmo, a greve que atrasa o voo do protagonista e permite o reencontro no Panamá.

Enfim, os planos de Miguelo e do narrador estão marcados por adulterações, desvios, contrabandos e simulações. A experiência migrante assumindo vozes antinacionais sob o registro de uma literatura pós-autônoma (Ludmer, 2010) oferece tom e território para estes movimentos. É como se as técnicas fuguetianas estivessem expostas na trama do conto escrito por Miguelo. Aqui explica o personagem: “Trata sobre um operador de cinema que, só de solidão, fica louco e começa a inserir pedaços de filmes que ele faz nos filmes que exibe” (Fuguet, 1995, p. 94-95).

Fontes

- BRAVO, Andrés. Alberto Fuguet, escritor: “Tengo memoria de la gente que me odió, atacó y desechó”. *La Tercera*. 06 out. 2018. Disponível em: <https://bit.ly/4oxuHfe>. Acesso em: 27 out. 2025.
- CENTRO CULTURAL LA MONEDA. El cine de Alberto Fuguet. *Centro Cultural La Moneda*. 2025. Disponível em: <https://bit.ly/4oLVd3S>. Acesso em: 04 out. 2025.
- DURÁN, Mario Jursich. McOndo: el fantasma abolido. *Revista Semana*. 2016. Disponível em: <https://bit.ly/4nKNSRn>. Acesso em: 02 out. 2025.
- FUGUET, Alberto. *Sobredosis*. Santiago: Alfaguara, 1995.
- FUGUET, Alberto; GÓMEZ, Sergio. *Cuentos con walkman*. Santiago: Planeta, 1993.
- FUGUET, Alberto; GÓMEZ, Sergio. Presentación. In: FUGUET, Alberto; GÓMEZ, Sergio. *McOndo*. Barcelona, Mondadori, 1996, p. 9-18.
- LOS HUASOS QUINCHEROS. Chile Lindo. In: *Grandes de la Canción Chilena Antología*. Santiago: Master Media Music, 2017, faixa 1.

Referências

- ARGUEDAS, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Lima: Horizonte, 2011.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Bogotá: Oveja Negra, 1984.
- CAMPOS, Augusto de. *Despoesia*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- CANCLINI, Néstor García. *A globalização imaginada*. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. São Paulo: Paz e Terra, 2016.
- CORTÁZAR, Julio. *Cartas 1965-1968*. Epublibre, 2012.
- LUDMER, Josefina. *Aquí América Latina*: una especulación. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2010.
- MARTÍN GÓMEZ, Jonatán. Buscando un lugar entre no lugares: transculturalidad, liminalidad y glocalización en la literatura y el cine de Alberto Fuguet. *1616: Anuario de Literatura Comparada*, n. 5, p. 209-229, 2015.
- MORAÑA, Mabel. *La escritura del límite*. Madrid: Iberoamericana, 2010.
- POLAR, Antonio Cornejo. Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno. *Revista Iberoamericana*, n. 176/177, p. 837-844, 1996.
- ROJAS, Araucaria. Las cuecas como representaciones estético-políticas de chilenidad en Santiago entre 1979 y 1989. *Revista Musical Chilena*, n. 212, p. 51-76, 2009.
- YÉPEZ, Heriberto. *Made in Tijuana*. México: Instituto de Cultura de Baja California, 2005.