



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Renato Bradbury de Oliveira

**Como se livrar do fantasma do boom? A *América Latina* como operação
discursiva na forma antológica pós-boom**

Florianópolis,
2026

Renato Bradbury de Oliveira

**Como se livrar do fantasma do boom? A *América Latina* como operação
discursiva na forma antológica pós-boom**

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação
em Literatura da Universidade Federal de Santa
Catarina como requisito parcial para a obtenção do
título de Doutor em Literatura

Orientador: Prof. André Fiorussi, Dr.

Florianópolis,
2026

Ficha catalográfica gerada por meio de sistema automatizado gerenciado pela
BU/UFSC. Dados inseridos pelo próprio autor.

Oliveira, Renato Bradbury de
Como se livrar do fantasma do boom? : a América Latina
como operação discursiva na forma antológica pós-boom /
Renato Bradbury de Oliveira ; orientador, André Fiorussi,
2026.

209 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós
Graduação em Literatura, Florianópolis, 2026.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Estudos literários e culturais
na América Latina. 3. Antologia literária. 4. Fantasma
do boom. 5. Nomeação. I. Fiorussi, André. II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de
Pós-Graduação em Literatura. III. Título.

Renato Bradbury de Oliveira

**Como se livrar do fantasma do boom? A *América Latina* como operação
discursiva na forma antológica pós-boom**

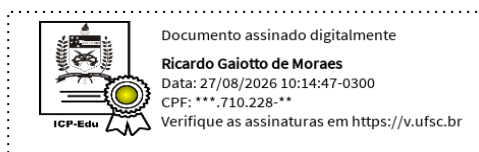
O presente trabalho em nível de Doutorado foi avaliado e aprovado, em 13 de agosto de 2026, pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof.(a) Ana Cecília Arias Olmos, Dr.(a)
Universidade de São Paulo (USP)

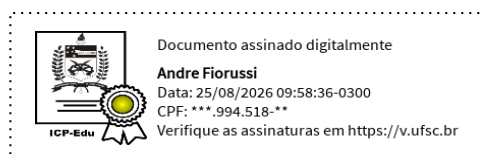
Prof.(a) Mónica González García, Dr.(a)
Pontifícia Universidade Católica de Valparaíso (PUCV)

Prof. Bairon Oswaldo Vélez Escallón, Dr.
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Certificamos que esta é a versão original e final do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de Doutor em Literatura.



Coordenação do Programa de Pós-Graduação



Prof. André Fiorussi, Dr.
Orientador(a)

Florianópolis, 2026.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Loren, meu amor, pelo apoio, leituras críticas e parceria. Obrigado, André, pela excelente orientação e amizade ao longo do mestrado e doutorado. Agradeço aos membros da banca de qualificação do doutorado, Profa. Dra. Ana Carolina Cernicchiaro, Prof. Dr. Bairon Oswaldo Vélez Escallón e Profa. Dra. Mónica Fabiola González García, pela participação na banca e pelos ótimos comentários e sugestões.

Quero agradecer, outra vez, ao Prof. Dr. Bairon Oswaldo Vélez Escallón pela rica troca desde meu mestrado. Agradeço aos Prof. Dr. Jorge Hoffmann Wolff, Profa. Dra. Luz Rodríguez Carranza e Prof. Dr. Carlos Eduardo Schmidt Capela pelas aulas incríveis e generosas. A todos os professores do PPGLit que de forma indireta também contribuíram para minha pesquisa: obrigado.

Também agradeço aos colegas do PPGLit, sobretudo à Ludmilla, pelas conversas e convívio neste espaço tão precioso que é a universidade. Aproveito para estender meu agradecimento ao pessoal do administrativo e operacional por permitirem o funcionamento de toda a estrutura da universidade.

Agradeço ao Prof. PhD. Thomas Nulley-Valdés por gentilmente compartilhar comigo um texto sobre *McOndo* e o grupo literário *Crack*.

Sou muito grato a minha família (Mauro, Liliane, Rafael e Rodrigo), sogros (Wladimir e Lorraine) e cunhadas (Carol, Anne e Rafaela) que sempre me apoiaram ao longo da trajetória acadêmica. Também agradeço aos amigos, sobretudo M. Pitta, Fernando e Vitor.

Finalmente, agradeço à CAPES pelo auxílio e incentivo à pesquisa.

*Detrás del nombre hay lo que no se nombra;
[...]*

Jorge Luis Borges, “Una brújula”, 1964.

RESUMO

Esta tese investiga o problema da nomeação de *América Latina* no contexto pós-boom a partir da análise de duas antologias de contos do final do século XX: *McOndo* (1996), organizada por Alberto Fuguet e Sergio Gómez, e *Antología del cuento latinoamericano del siglo XXI: las horas y las hordas* (1997), de Julio Ortega. Partindo do pressuposto de que *América Latina* não designa uma unidade estável, mas constitui um ponto de convergência de operações discursivas, o trabalho desloca a questão de sua definição para o exame de seu funcionamento. Argumenta-se que, ao organizar suas seleções, os antologistas produzem âmbitos de enunciação nos quais *América Latina* é mobilizada como princípio de ordenação e inteligibilidade. Nesse processo, o legado do boom da narrativa latino-americana é reconfigurado como uma presença fantasmagórica, funcionando simultaneamente como ponto de partida e horizonte a ser superado. A hipótese defendida é a de que as antologias pós-boom operam uma rearticulação do campo cultural em um contexto de fragmentação, ao mesmo tempo em que reinscrevem a ideia de totalidade. Assim, *América Latina* é compreendida menos como conceito do que como operação discursiva cuja eficácia reside na própria inadequação, tornando produtiva a impossibilidade de sua fixação.

Palavras-chave: América Latina; antologia literária; operação discursiva; nomeação.

RESUMEN

Esta tesis investiga el problema de la denominación de *América Latina* en el contexto del postboom a partir del análisis de dos antologías de cuentos de finales del siglo XX: *McOndo* (1996), compilada por Alberto Fuguet y Sergio Gómez, y *Antología del cuento latinoamericano del siglo XXI: las horas y las hordas* (1997), de Julio Ortega. Partiendo del supuesto de que *América Latina* no designa una unidad estable, sino que constituye un punto de convergencia de operaciones discursivas, el trabajo desplaza la cuestión de su definición hacia el examen de su funcionamiento. Se sostiene que, al organizar sus selecciones, los antólogos producen ámbitos de enunciación en los que *América Latina* es movilizada como principio de ordenación e inteligibilidad. En este proceso, el legado del boom de la narrativa latinoamericana es reconfigurado como una presencia fantasmal que funciona simultáneamente como punto de partida y como horizonte que debe ser superado. La hipótesis que se defiende es que las antologías del postboom operan una rearticulación del campo cultural en un contexto de fragmentación, al mismo tiempo que reinscriben la idea de totalidad. Así, *América Latina* es comprendida menos como un concepto que como una operación discursiva cuya eficacia reside en su propia inadecuación, haciendo productiva la imposibilidad de su fijación.

Palabras clave: América Latina; antología literaria; operación discursiva; denominación.

ABSTRACT

This dissertation investigates the problem of naming *Latin America* in the post-Boom context through the analysis of two short-story anthologies from the late twentieth century: *McOndo* (1996), edited by Alberto Fuguet and Sergio Gómez, and *Antología del cuento latinoamericano del siglo XXI: las horas y las hordas* (1997), edited by Julio Ortega. Departing from the assumption that *Latin America* does not designate a stable unity, but rather constitutes a point of convergence for discursive operations, the dissertation shifts the question from defining *Latin America* to examining how it functions. It argues that, in organizing their selections, the anthologists produce enunciative frameworks in which *Latin America* is mobilized as a principle of ordering and intelligibility. In this process, the legacy of the Latin American narrative Boom is reconfigured as a phantasmagorical presence, functioning simultaneously as a point of departure and as a horizon to be overcome. The central hypothesis is that post-Boom anthologies rearticulate the cultural field within a context of fragmentation while simultaneously reinscribing the idea of totality. Thus, *Latin America* is understood less as a concept than as a discursive operation whose efficacy resides precisely in its inadequacy, rendering productive the impossibility of its fixation.

Keywords: Latin America; literary anthology; discursive operation; designation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Capa do Theatrum Orbis Terrarum	36
Figura 2 – A representação do globo terrestre no Theatrum Orbis Terrarum	37
Figura 3 – Detalhe da capa de <i>McOndo</i>	114
Figura 4 – Charge “Keep off! The Monroe Doctrine must be respected”: alguns países são personificados, na margem direita vemos o Uncle Sam armado defendendo as figuras assustadas que representam os países da América Latina	117
Figura 5 – Capa da 1ª ed. de Antología del cuento latinoamericano del siglo XXI: las horas y las hordas (Siglo XXI).....	129
Figura 6 – Capa da ed. não venal de Antología del cuento latinoamericano del siglo XXI: las horas y las hordas (Siglo XXI / UAA)	129

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1. CULTURA, TOTALIDADE E IMPULSO CATALOGADOR	5
1.1 DA ORDEM DO DISCURSO AO CAMPO DE REFLEXÃO LATINO-AMERICANISTA	6
1.2 ENTRE FRAGMENTAÇÃO E TOTALIZAÇÃO: O FANTASMA DO BOOM E A PRODUÇÃO DISCURSIVA DE <i>AMÉRICA LATINA</i>	11
1.3 A CULTURA COMO OPERADOR DE UNIFICAÇÃO	23
1.4 CARTOGRAFIA, TEMPORALIZAÇÃO E NEGAÇÃO DA COETANEIDADE	34
2. O IMPULSO CATALOGADOR NA FORMA ANTOLÓGICA.....	39
2.1 COLECIONISMO E EXPANSÃO COLONIAL: REMESSAS DAQUI PARA LÁ	40
2.2 O IMPULSO CATALOGADOR NAS DUAS ACEPÇÕES DE ANTOLOGIA	46
2.3 O IMPULSO CATALOGADOR E A FORMA ANTOLÓGICA	49
2.4 REVERTER O TRANSPLANTE A PARTIR DA FORMA ANTOLÓGICA: REMESSAS DE LÁ PARA CÁ	52
2.5 CÂNONE E ANTOLOGIA	57
2.6 A FORMA ANTOLÓGICA E O FANTASMA DO BOOM.....	60
3. REDEFININDO A IMAGEM DE <i>AMÉRICA LATINA</i>	72
3.1 O COMPONENTE RETÓRICO NO DISCURSO SOBRE A <i>AMÉRICA LATINA</i> AO FINAL DO SÉCULO XX	73
3.2 CAMPO CULTURAL CHILENO, DISCURSO GERACIONAL E A INTERVENÇÃO EDITORIAL DE <i>MCONDO</i>	87
3.3 “NOVA GERAÇÃO” E “NOVA NARRATIVA”: DISPUTAS EM TORNO DO NOVO NA CRÍTICA CHILENA DOS ANOS 1990	101
3.4 ENTRE MACONDO E MCONDO: RECEPÇÃO CRÍTICA E DISPUTAS SIMBÓLICAS NA LITERATURA LATINO-AMERICANA CONTEMPORÂNEA	106
3.5 A FUNDAÇÃO DO PAÍS MCONDO	114

4 ENTRE ABUNDÂNCIA E CARÊNCIA: A PRODUÇÃO ANTOLÓGICA DE AMÉRICA LATINA	128
4.1 O PROJETO ANTOLÓGICO DE JULIO ORTEGA E A IDEIA DE <i>FUTURIDAD</i>	128
4.2 ENTRE ABUNDÂNCIA E CARÊNCIA: A MATRIZ “CALIBANESCA”	139
4.3 ESPAÇO GNÓSTICO E PAISAGEM DE FICÇÕES	141
4.4 PARATEXTOS E A CONSTRUÇÃO DE UMA IMAGEM TRANSATLÂNTICA	144
4.5 RECEPÇÃO CRÍTICA E RECONFIGURAÇÃO DO CAMPO LITERÁRIO	146
4.6 CIDADE, EXPERIÊNCIA E CRISE DA TEMPORALIDADE	153
5. ENTRE FANTASMAS E GENEALOGIAS (CONSIDERAÇÕES FINAIS).....	160
5.1 <i>AMÉRICA LATINA</i> COMO EFEITO GENEALÓGICO SEM ORIGEM	162
5.2 A PERSISTÊNCIA DO NOME ENTRE RETORNO E REPETIÇÃO.....	165
5.3 AS CONDIÇÕES DE OPERAÇÃO DO CONCEITO ENTRE NOMEAÇÃO E AUSÊNCIA.....	167
5.4 DE UM FANTASMA A OUTRO.....	171
5.5 <i>AMÉRICA LATINA</i> COMO FANTASMA CONCEITUAL	175
REFERÊNCIAS	181
APÊNDICE A – CATÁLOGO DE ANTOLOGIAS DE CONTOS DA AMÉRICA LATINA PUBLICADAS A PARTIR DA DÉCADA DE 1980	196

INTRODUÇÃO

A recorrência do termo *América Latina* no discurso crítico contrasta com a dificuldade persistente de circunscrever seu referente. Longe de designar uma unidade estável, o nome parece operar como ponto de convergência para uma série de operações heterogêneas (históricas, culturais e editoriais) que, ao mesmo tempo que o mobilizam, expõem sua instabilidade. Deste modo, menos do que um dado, *América Latina* se apresenta como problema: não apenas o de sua definição, mas o de sua própria possibilidade de nomeação.

No interior do campo latino-americanista, essa dificuldade não passou despercebida. Diferentes abordagens já assinalaram o caráter construído, disputado ou mesmo vazio do termo, destacando sua dependência de regimes discursivos específicos e sua inscrição em dinâmicas de poder e representação. Ainda assim, tais leituras tendem, com frequência, a se deter no nível da crítica conceitual, privilegiando o desmonte de pretensões essencialistas ou a denúncia de operações totalizantes. Menos atenção tem sido dedicada, contudo, às formas concretas pelas quais *América Latina* continua a operar como princípio de organização, mesmo quando sua insuficiência é reconhecida.

É nesse deslocamento que se insere a presente tese. Em vez de perguntar o que é a *América Latina*, proponho investigar como o termo funciona nos discursos que a convocam, tomando como disparador do debate a antologia literária. Longe de constituírem meros repositórios ou instrumentos de difusão, as antologias literárias são aqui compreendidas como dispositivos capazes de produzir e estabilizar imagens do literário, operando como instâncias de seleção, ordenação e legitimação. Ao reunir textos sob a rubrica de uma determinada unidade (nacional, regional ou continental), elas não apenas refletem um campo, mas contribuem ativamente para sua configuração.

A hipótese que orienta este trabalho é a de que *América Latina*, tal como mobilizada nessas operações, não funciona como um conceito no sentido estrito, mas como uma forma de articulação discursiva cuja eficácia não depende da correspondência com um referente estável. Trata-se, antes, de um nome que se sustenta na própria inadequação, permitindo a organização provisória de um campo heterogêneo que resiste à fixação. Assim, a análise das antologias pós-

boom revela não apenas disputas em torno de conteúdos, gerações ou estilos, mas modos específicos de produzir inteligibilidade a partir de uma unidade que permanece, em última instância, problemática.

A abordagem aqui proposta não pretende oferecer um mapeamento exaustivo das antologias latino-americanas, mas realizar uma análise intensiva de casos estratégicos, tomando-os como instâncias privilegiadas para observar o funcionamento de um problema teórico já identificado. Trata-se, portanto, menos de descrever um conjunto amplo de objetos do que de examinar, a partir de casos paradigmáticos, os modos de operação de certos pressupostos críticos no interior de práticas editoriais específicas.

Nesse sentido, esta tese investiga discursos sobre a *América Latina*, o latino-americano e categorias correlatas a partir da leitura de algumas antologias: *Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha, 1964–1980* (Marcha, 1981), de Ángel Rama; *El muro y la intemperie* (Ed. del Norte, 1989) e *Antología del cuento latinoamericano del siglo XXI: las horas y las hordas* (Siglo XXI, 1997), ambas organizadas por Julio Ortega; *McOndo* (Mondadori, 1996), organizada por Alberto Fuguet e Sergio Gómez; e *Líneas aéreas* (Lengua de Trapo, 1999), organizada por Eduardo Becerra. Entre essas, serão objeto de análise mais detida *McOndo* e a antologia de Julio Ortega de 1997, tomadas como casos paradigmáticos das operações aqui descritas.

O recorte temporal privilegiado é o do final do século XX, momento em que se intensificam redefinições no interior de um imaginário que entra em crise, em parte em função das transformações associadas ao capitalismo global e ao impacto do chamado giro espacial nas ciências sociais e humanas. Nesse contexto, diversos agentes do campo — aqui reunidos, com as devidas reservas, sob a designação de “intelectuais” — se veem diante de uma questão recorrente: como falar *sobre* e *a partir* da *América Latina*? Mais do que uma simples indagação temática, trata-se de um problema que envolve o reconhecimento do lugar de enunciação e a exigência de formas de conhecimento situadas, em tensão com aquilo que autores como Walter Mignolo (2005) denominam “retórica da modernidade” e Enrique Dussel (1994) identifica como “falácia do desenvolvimento”.

O uso do termo “intelectuais” visa abarcar tanto escritores de ficção quanto críticos, bem como figuras híbridas que transitam entre esses papéis,

como é o caso de Julio Ortega. Os antologistas se inserem nesse conjunto, sendo aqui considerados como agentes que, ao organizarem suas coletâneas, constroem um âmbito de enunciação específico. Ao fazê-lo, enfrentam o desafio de redefinir a imagem de *América Latina*, operando seleções e articulações que visam tornar legível um campo marcado pela heterogeneidade.

Como se verá, a partir da década de 1980, diversos antologistas passam a se referir, frequentemente de modo negativo, ao legado do fenômeno editorial conhecido como “boom da narrativa latino-americana”, mobilizando-o como contraponto para justificar suas seleções. Em um contexto pós-ditatorial e de consolidação de agendas neoliberais na década de 1990, esse gesto se intensifica, e o boom passa a funcionar como uma espécie de presença fantasmagórica: ao mesmo tempo ponto de partida e horizonte a ser superado. Coloca-se, então, uma questão recorrente: como se livrar desse fantasma; ou, ainda, em que medida isso já teria ocorrido?

A hipótese de trabalho aqui defendida é a de que a ação antológica que se apoia na categoria *América Latina* pode ser compreendida como uma tentativa de rearticular o campo cultural diante da fragmentação do “latino-americano” nos anos 1990. No entanto, os discursos dos antologistas frequentemente não dão conta da complexidade teórica e epistemológica decorrente das crises disciplinares do período, permanecendo vinculados à ideia de que a antologia latino-americana pode funcionar como síntese das literaturas nacionais. Desse modo, tais agentes — entendidos, à maneira de Derrida (2001), como arcontes do arquivo — tendem a reproduzir, em grande medida, o lugar de enunciação característico da *ciudad letrada* descrita por Rama (1981), mesmo quando se apresentam como instâncias de renovação.

Dessa forma, as antologias estabelecem âmbitos de enunciação que definem quais autores e temas devem ser mobilizados para tornar inteligível a literatura latino-americana. Ao fazê-lo, não apenas organizam o literário, mas também reconfiguram o canônico em torno de suas próprias operações, instituindo, ao mesmo tempo, a legitimidade e a mitologia de sua intervenção.

Para desenvolver essa hipótese, a tese se organiza em cinco capítulos. O primeiro delineia o quadro teórico a partir do qual se problematiza a noção de totalidade e se examina o papel da cultura como operador de unificação no discurso latino-americanista, articulando essa discussão à persistência do boom

como horizonte fantasmático. O segundo capítulo desloca o foco para a forma antológica, investigando o que aqui se denomina “impulso catalogador” e suas implicações históricas, estéticas e epistemológicas. Os capítulos terceiro e quarto desenvolvem análises de casos específicos, examinando, respectivamente, as disputas em torno da renovação geracional no contexto chileno dos anos 1990 e o projeto antológico de Julio Ortega, com atenção às suas estratégias de construção de uma imagem transatlântica da literatura latino-americana. Por fim, o quinto capítulo retoma o percurso à luz das discussões anteriores, propondo uma formalização do estatuto de *América Latina* enquanto operador discursivo e explicitando as condições de sua persistência.

Ao acompanhar essas operações, o que se busca não é resolver a indeterminação do termo, mas compreender o modo como ela é mobilizada e tornada produtiva. É a partir desta perspectiva que a análise conduz, ao final, à formulação de *América Latina* menos como um nome próprio do que como uma exigência de nomeação, isto é, como aquilo que, não podendo ser plenamente designado, continua, ainda assim, a organizar o campo no qual se inscreve.

1. CULTURA, TOTALIDADE E IMPULSO CATALOGADOR

Este capítulo discute os fundamentos teóricos que permitem compreender como as antologias do *corpus* se inserem — e intervêm — no regime discursivo que organiza a ideia de *América Latina*. A partir da ideia foucaultiana de ordem do discurso, sublinho mecanismos de exclusão presentes no regime discursivo ligado ao pensamento latino-americano. Em seguida, em diálogo com Alberto Moreiras (2001; 2020), defendo que a crítica latino-americanista reproduz exclusões ao reiterar o mesmo repertório conceitual.

Como isso se manifesta na prática? É o que busco responder na sequência a partir de casos específicos, tendo como material o discurso dos antologistas. As estratégias de reorganização do campo literário latino-americano são lidas como operações de totalização e debatidas a partir da reflexão antropológica em torno da categoria “cultura”.

Depois de criticar o uso macroestrutural de cultura, mostro como a própria metodologia textual reforça essa macrocategoria. Comento sobre a ideia de “cultura como texto”, de Clifford Geertz, e a apropriação da postura etnográfica pelos críticos e antologistas, alertando para o risco de substituir o referente literário por um referente cultural totalizante. A crítica à categoria cultura desemboca na crítica à forma como a crítica usa a cultura.

Com o modelo de Ángel Rama sobre a escritura como ordenação do espaço simbólico, presente em *La ciudad letrada* (1984), proponho pensar os antologistas como agentes da arquitetura simbólica de *América Latina*. Ou seja, pensar os antologistas como arcontes ou guardiães do arquivo *América Latina* e refletir sobre as consequências hermenêuticas disso. A hipótese defendida é que as antologias podem ser lidas como máquinas de legitimação que participam de um regime discursivo de totalização continental.

O último tópico do capítulo serve de articulação entre as questões supracitadas e o debate do capítulo II, que versa sobre o impulso catalogador na forma antológica. Veremos, a partir do conceito de “hybris do ponto zero”, de Santiago Castro-Gómez (2005), que a catalogação do literário na *América Latina* traz em si uma dimensão problemática que aproxima a forma antológica do impulso catalogador da época colonial.

1.1 DA ORDEM DO DISCURSO AO CAMPO DE REFLEXÃO LATINO-AMERICANISTA

Parto do pressuposto de que a ideia de *América Latina* opera como um significante instável cuja persistência depende de mecanismos de exclusão, de atualização e de repetição institucionalizados. A análise de Achugar (2006b) e Moreiras (2001, 2020), articulada à noção foucaultiana de ordem do discurso, permite demonstrar como esses mecanismos afetam tanto a posição do sujeito que fala quanto o repertório conceitual que organiza o campo. É a partir dessa estrutura que as antologias serão lidas, nos capítulos seguintes, como operações discursivas que reencenam e reconfiguram tais mecanismos.

Na perspectiva de Michel Foucault em *A ordem do discurso* (1970), adentrar na ordem do discurso seria se submeter ao seu poder composto por procedimentos de exclusão que regulam a produção social do discurso. Quando Hugo Achugar reflete sobre o pensamento latino-americano no ensaio “O ‘balbucio teórico’ latino-americano” (2006b),¹ descreve um componente da ordem do discurso sobre o latino-americano que acaba produzindo a limitação de *quem pode* e *como pode* falar. Trata-se da “situacionalidade” do sujeito e dos discursos em sua relação com os receptores:

Hegel pensava que não era possível o discurso teórico na América. Podem os “latino-americanos” na América Latina ter “teoria”, menor ou maior? Quais são esses latino-americanos? Podem formular um discurso teórico, ou só podem ter “sentimentos”, produzir “realismo mágico”, “carnaval”, “hiperinflação”, “tango”, “enchiladas”, “narcotráfico”, “corrupção” e “golpes de Estado”? Podem os “marginais” e “subalternos” — sejam eles “letrados” ou “iletrados” — latino-americanos produzir discursos teóricos, ou devem limitar-se a traduzi-los do inglês, como costumavam fazê-lo — costumavam? — do francês, do italiano ou do alemão? (ACHUGAR, 2006b, p. 35)

A voz imaginada por Foucault (1970)² no começo de sua fala antecipa o procedimento de exclusão que seria enunciado logo depois: a ligação do

¹ Trata-se de uma síntese de versões anteriores do mesmo ensaio (publicados em 1999, 2000, 2003 e 2004).

² Cito-a: “É preciso continuar, eu não posso continuar, é preciso continuar, é preciso pronunciar palavras enquanto as há, é preciso dizê-las até que elas me encontrem, até que me digam — estranho castigo, estranha falta, é preciso continuar, talvez já tenha acontecido, talvez já me tenham dito, talvez me tenham levado ao limiar de minha história, diante da porta que se abre sobre minha história, eu me surpreenderia se ela se abrisse” (FOUCAULT, 1999, p. 6).

discurso com o desejo que, lido a partir de postulados lacanianos, supõe a opacidade do desejo e a incapacidade de traduzi-lo em discurso. Isto implica que o próprio discurso se torna objeto do desejo (FOUCAULT, 1999, p. 10) e, assim, reveste-se desta alteridade que nos atinge de fora. Pensar o pensamento latino-americano é ser interpelado por essa voz imaginada que, na perspectiva de Achugar, seria um “balbucio teórico”.

Conforme propõe Achugar (2006b) a partir de personagens shakespearianos, o pensamento latino-americano não pode ser limitado a um *corpus* sistemático de conhecimentos (o tratado, o curso metódico, a língua maior de Próspero), já que também é “balbucio teórico” (a tradição ensaística, o discurso, a língua menor de Calibán).³ Contudo, o próprio autor demonstra que tais dicotomias não se sustentam ao indagar-se sobre o campo de reflexão latino-americanista atual:

Qual é a língua do discurso latino-americano elaborado na América Latina? É uma língua maior ou menor? É um discurso minoritário ou maior? É óbvio que há mais de um discurso e mais de uma língua na América Latina. A esse respeito, há quem, como Xavier Albó, chega a afirmar que o latino-americanismo dos letrados latino-americanos é um discurso teórico maior que não dá conta do discurso, já não só menor, mas em outras línguas, como as faladas pelos descendentes dos habitantes originais dessa parte do mundo — que nem sequer reconhecem o nome “estrangeiro” e “europeu” — da América Latina. No entanto, o “discurso maior” que, do interior da América Latina, funciona, para o exterior, e especialmente no contexto do “latino-americanismo” anglo-saxão, como um discurso menor. Por outro lado, os latino-americanos que atravessam a fronteira e se tornam imigrantes ou pertencentes à “minoria” hispânica, ou latina, e que trazem uma notável diversidade de heranças e que pertencem ou são sujeitos de distintos tipos de discurso, são homogeneizados, passando todos a funcionar como sujeitos do discurso dos migrantes — recentes ou seculares —, isto é, sujeitos falantes de uma “língua menor” (ACHUGAR, 2006b, p. 34-35).

Em tom ensaístico, Achugar oferece mais questionamentos do que definições a respeito das categorias que lhe servem como disparadores do

³ Os personagens Calibán e Próspero são oriundos da peça *The Tempest* de W. Shakespeare (1612-1613). As genealogias do latino-americano que incorporam Ariel, Próspero e sobretudo Calibán remontam a Ruben Darío que em “*El triunfo de Calibán*”, texto de 1898, associa Calibán aos Estados Unidos. Dois anos depois, é a vez de José Enrique Rodó em *Ariel* (1900), que se opõe ao “americanismo” identificado ao Calibán-Estados Unidos e elege Ariel como o emblema da América Latina. É nas décadas de 1960-1970 que a figura de Calibán passa a ser identificada à América Latina: *The Pleasures of Exile* (George Lamming, 1960); *Une tempête. Adaptation de La tempête de Shakespeare pour un théâtre nègre* (Aimé Césaire, 1969); *Islands* (Edward K. Brathwaite, 1969) e *Calibán* (Roberto Fernández Retamar, 1971).

debate, como “língua maior” e “língua menor”. Este posicionamento revela um espaço lacunar, criado pelo autor, entre a voz imaginada a interpelar-nos sobre o pensamento latino-americano e a necessidade de um sujeito deste “balbucio teórico”: “Não será este balbuciar um ‘discurso raro’, um ‘discurso orgulhosamente balbuciente’? Não será que eu tenha escolhido ‘balbuciar teoricamente’ como um modo de marcar e prestigiar meu discurso?” (ACHUGAR, 2006b, p. 35).

Diante das questões colocadas por Achugar (2006b) — especialmente a oscilação entre uma “língua maior” e uma “língua menor” do pensamento latino-americano, e o modo como essa oscilação revela a difícil posição de enunciação do crítico — torna-se evidente que o problema não se limita à situacionalidade do sujeito, mas alcança o próprio regime conceitual que organiza o campo. É justamente nesse ponto que a contribuição de Alberto Moreiras (2001, 2020) se torna decisiva: se Achugar expõe o mecanismo de exclusão que constrange quem fala, Moreiras explicita o mecanismo de exclusão que constrange o que se pode dizer. Ou seja, enquanto Achugar descreve a tensão entre um discurso que busca afirmar-se e uma ordem discursiva que o subalterniza, Moreiras diagnostica a reprodução acrítica das mesmas categorias (identidade e diferença) que estruturam tal subalternização. Assim, a “rara discursividade” evocada por Achugar (2006b) encontra seu correlato na estagnação conceitual identificada por Moreiras (2001; 2020), cuja crítica aponta para o modo como o campo latino-americanista permanece enredado no repertório que pretende superar.

Alberto Moreiras, em *The Exhaustion Of Difference* (2001), aponta para uma preocupante estagnação dos Estudos Culturais na *América Latina* ao final do século XX, onde os conceitos de identidade e diferença teriam sido constantemente reciclados em novos contextos sem uma real renovação da reflexão crítica:

The Latin American literary tradition is almost exhaustively definable as the quasi-systematic exploration of the specificity of the Latin American alternative modernity from what today are outdated concepts of identity and difference. [...] the master concepts of identity and difference keep finding a new if precarious life in the new space of cultural studies. It could be said that a large part of the work of Latin American cultural studies is nothing but an engaged reproduction and transplantation of the old historiographic categories [*identidade e diferença*] to new texts: the literary referent is often rather mechanically substituted with

alternative referents, but the questions remain—a bit farcically—the same (MOREIRAS, 2001, p. 4).

A articulação desses novos contextos, necessária para a composição e manutenção de um campo de reflexão, parte de um culturalismo que, conforme Moreiras (2020, p. 14), teria sido dominante na década de 1990. Tal culturalismo pressupôs um âmbito de enunciação totalizante e problemático, identificado como *América Latina*. Essa operação totalizante, por sua vez, favorece discursos críticos ao próprio âmbito de enunciação e a propostas de novas categorias, como na expressão “Abya Yala/Afro/Latino América” (ESCOBAR, 2020), que busca romper com as limitações impostas pela ideia de uma identidade latino-americana homogênea.

Contudo, na perspectiva moreiriana, as propostas de novos âmbitos de enunciação dariam continuidade ao mesmo latino-americanismo “programático” que criticam. Isto é, pressupõem que existe um objeto estável carente de nomeação; que existe um sujeito político reconhecível; e que a função do crítico é reconstruir — sob outros significantes — a totalidade perdida de *América Latina*. Esses pressupostos, conforme Moreiras (2001), se ligam a um “*discourse of propriety*”, que legitima ou desautoriza discursos baseado na posição enunciativa do sujeito:

How can location function simultaneously as a source of legitimation and as its opposite? The apparent answer is: proper location works, improper location does not. The Latin American Latin Americanists must find their truth in a discourse of propriety that is never secure as such: it is simply based on the expropriation of the impropriety of the other (MOREIRAS, 2001, p. 6).

Nessa perspectiva, o valor e a verdade de um discurso dependeriam da posição enunciativa do sujeito; o que implica uma distinção problemática entre localização própria (*proper location*) e localização imprópria (*improper location*), já que, conforme Moreiras (2001), haveria uma imposição quanto ao modo de produzir um discurso sobre *América Latina*: “pensar *desde* a América Latina”, quer dizer, de dentro dos limites de um campo fenomenológico identificado à *América Latina*.

Para Moreiras (2001), na medida em que há uma deslegitimação do pensar “de fora” da *América Latina* ficaríamos sujeitos à armadilha epistemológica da posicionalidade. Isto é, a localização própria (*proper location*)

não é segura graças à três fatores: i) ninguém ocupa um lugar puro, não contaminado por fluxos globais, por formações acadêmicas híbridas, por deslocamentos materiais e simbólicos; ii) nenhuma identidade cultural é homogênea; e iii) não existe um “nós” latino-americano que possa garantir a propriedade do discurso. Disso resulta que a autoridade enunciativa do pesquisador latino-americano é sempre instável. Para Moreiras (2001, p. 6), o pesquisador, para legitimar-se, precisa recorrer a um expediente retórico: demonstrar que seu lugar é o lugar “correto” porque é mais *próprio* do que o do outro, e isso só se faz expropriando a impropriedade do outro.

Na base de tais operações epistemológicas estaria o “círculo hermenêutico”: ideia clássica da filosofia hermenêutica (M. Heidegger, H. Gadamer) que é trabalhada por Moreiras (2001) para criticar o culturalismo dos Estudos Culturais Latino-Americanos. Grosso modo, é a ideia de que para compreender algo é preciso já pertencer, de alguma forma, ao horizonte que torna essa compreensão possível. Ou seja, só entendemos um texto, um símbolo ou uma prática cultural porque já estamos dentro do mundo de significados que os produziu.

O culturalismo, segundo Moreiras (2001, p.14), adota essa estrutura como um pressuposto base, e é aí que começa o problema: “*The hermeneutic circle marks, for culturalism, the epistemological limit of human existence as such. To understand one’s own culture, or even somebody else’s culture, means to enter and dwell within that culture’s hermeneutic circle*”. Ou seja, toda cultura apresentaria uma multiplicidade de sentidos, relativamente coerente; e, para compreendê-la, seria preciso habitar e mover-se dentro deste mundo cultural; daí que a crítica estaria limitada pelo horizonte cultural de onde fala.

Se toda compreensão exige pertencer ao círculo de sentido da cultura, então a crítica culturalista jamais pode superar o horizonte que pretende explicar, e é isso que gera a reciclagem conceitual denunciada por Moreiras (2001, 2020). A reciclagem conceitual e o culturalismo que a fundamenta formam um mecanismo de exclusão no pensamento latino-americanista, já que impõe um dispositivo de propriedade discursiva que define uma posição enunciativa adequada; um sujeito autorizado; uma terminologia fundamentada por conceitos-chave; e, enfim, um horizonte cultural predefinido.

Assim, o círculo hermenêutico funciona como o dispositivo epistemológico que impede o campo de romper com seus próprios pressupostos: ao exigir que toda crítica fale “a partir” da *América Latina*, o culturalismo garante a sobrevivência da categoria mesmo quando esta é declarada em crise.

Ainda que a crítica ao culturalismo latino-americanista já esteja amplamente formulada no campo, interessa aqui observar como esses pressupostos se materializam em práticas editoriais específicas, em especial na forma antológica, cujos paratextos operam como dispositivos de seleção, ordenação e legitimação do literário latino-americano.

O conjunto de operações aqui delineado (situacionalidade do sujeito, posicionalidade, reciclagem conceitual e círculo hermenêutico) constitui o pano de fundo a partir do qual as antologias analisadas neste trabalho devem ser compreendidas. Os antologistas, ao tentar organizar e representar um campo literário, reencenam precisamente esse regime discursivo, ora reproduzindo, ora tensionando seus limites.

1.2 ENTRE FRAGMENTAÇÃO E TOTALIZAÇÃO: O FANTASMA DO BOOM E A PRODUÇÃO DISCURSIVA DE *AMÉRICA LATINA*

A organização antológica do corpus pode ser compreendida como parte do regime discursivo que sustenta o culturalismo latino-americanista, na medida em que reencena, em chave editorial, mecanismos de exclusão, legitimação e reordenação conceitual anteriormente discutidos. Embora mobilizem chaves interpretativas distintas, as antologias analisadas compartilham um operador recorrente de legitimação: o distanciamento estratégico em relação ao fantasma do boom como condição de sua própria enunciação.

Ao se posicionarem frente a esse marco, reativam a ideia de *América Latina* como horizonte necessário de inteligibilidade. Nesse movimento, o literário tende a ser interpretado prioritariamente em função de sua inscrição cultural, passando a operar menos como instância relativamente autônoma e mais como vetor de significação no interior de um quadro continental mais amplo. Trata-se menos de afirmar uma essência comum do que de reorganizar a heterogeneidade sob um princípio de leitura culturalizante. Antes de examinar

os paratextos que explicitam esse gesto, apresento brevemente o contexto das antologias no espaço latino-americano.

A centralidade das antologias no espaço latino-americano não se explica apenas por sua difusão geográfica, mas por sua função estruturante no interior do campo literário. Elas operam como dispositivos de nomeação e ordenação — instituem “gerações”, “escolas” e recortes temporais — e, ao ultrapassarem os limites nacionais, tornam possível pensar a literatura sob a escala continental. Seus paratextos, em particular, constituem espaços privilegiados de enunciação crítica, nos quais se explicitam critérios de seleção, princípios de legitimação e modelos implícitos de totalização.

A leitura desses discursos paratextuais permite identificar procedimentos recorrentes de distanciamento em relação ao fantasma do boom, que permanece como marco negativo a partir do qual se definem novas posições enunciativas. O recorte adotado — o chamado “fim do século XX” — concentra esse movimento. Se, conforme sugere Julio Ortega (1997a), trata-se de uma temporalidade que antecipa deslocamentos culturais ainda em formação, também é possível lê-la, à luz da proposta de *McOndo* (FUGUET; GÓMEZ, 1996), como momento de intensificação dos fluxos culturais e mercadológicos em um cenário de crescente sincronização global. Em ambos os casos, o que se observa não é a dissolução do horizonte continental, mas sua reconfiguração sob novas condições discursivas.

A partir da década de 1970, o termo “boom”⁴ passa a ser alvo de críticas sistemáticas que o associam à mercantilização do literário, à homogeneização das diferenças nacionais e à consolidação de uma imagem exótica e exportável de *América Latina*, frequentemente vinculada ao realismo mágico.⁵ Essas leituras enfatizam o alinhamento do fenômeno editorial às dinâmicas do mercado

⁴ Vale dizer que o termo “boom” faz parte de uma gramática mercantil que demarca, quantitativamente, fenômenos do âmbito produtivo de uma sociedade. Num sentido mais corrente, trata-se do aumento vertiginoso (ou bombástico) das vendas de um determinado produto num determinado período. Já numa acepção mais restrita, o boom indicaria: “[...] um período de rápida e elevada expansão das atividades econômicas, geralmente acompanhado de grande especulação, especialmente de ações e títulos. Como o nível geral dos negócios apresenta uma tendência à flutuação, variando segundo fatores econômicos e também políticos e sociais, um período de prosperidade econômica ou boom é geralmente seguido de momentos de recessão ou, às vezes, de crise profunda ou depressão” (SANDRONI, Paulo. “Boom” In: Dicionário de economia do século XXI. 8 ed. Rio de Janeiro: Record, 2016, §8.126 [E-book]).

⁵ Sobre isso cf. *Más allá del boom: literatura y mercado* (AGUILAR MORA, et. al., Marcha Ed., 1981).

internacional, destacando a transformação da narrativa latino-americana em produto de circulação massiva.⁶ Ainda assim, o boom foi responsável por conferir à literatura da região uma visibilidade transnacional sem precedentes, ampliando significativamente seu alcance simbólico e comercial, como observa Ángel Rama (1981b) ao identificar nesse momento a passagem de um circuito letrado restrito a um modelo de difusão massificada. Essa ambivalência entre consagração e suspeita é decisiva: o boom institui o horizonte continental que posteriormente será contestado, mas que permanece como marco regulador das posições críticas que procuram superá-lo.

Entre as últimas décadas do século XX e a primeira década do século XXI, registra-se uma intensificação significativa da produção antológica no espaço hispano-americano, fenômeno que Claudia Macías (2012, p. 442) caracteriza como uma verdadeira “febre” editorial. Longe de constituir mero modismo, essa proliferação responde às reconfigurações do mercado e do campo literário no pós-boom, marcadas pela busca de novas formas de legitimação geracional e continental. A ênfase em jovens narradores, a delimitação por faixa etária, o critério do idioma, o número reduzido de obras publicadas e, sobretudo, a promessa de oferecer uma imagem alternativa de *América Latina* indicam que a seleção não se limita a agrupar textos, mas opera uma reordenação simbólica do campo. Nesse sentido, a antologia organizada por Ángel Rama, *Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha (1964–1980)*, pode ser vista como momento precursor dessa lógica de atualização geracional sob a chave continental.

Contudo, a caracterização do fenômeno editorial delinea apenas parte do problema. É nos paratextos (especialmente nas apresentações e justificativas de seleção) que tais operações se tornam discursivamente explícitas. Ali se formulam os critérios de visibilidade, se negociam posições de autoridade e se

⁶ Ángel Rama (1981b) destaca seis casas editoriais do panorama em questão: Fabril Editora, Sudamericana, Losada, Fondo de Cultura, Seix Barral e Joaquín Mortiz. Sobre a vendagem de livros, o autor (RAMA, op. cit., p. 87) cita o exemplo do *Rayuela* (Sudamericana, 1963): a tiragem inicial foi de 3.000 exemplares, enquanto a tiragem das reedições dos anos 1970 superavam os 10.000 exemplares. As cifras aumentam exponencialmente no caso dos livros de García Márquez, sobretudo o *Cien años de soledad* (Sudamericana, 1967), que “se publica en 1967 con una tirada inicial de 25.000 ejemplares y desde 1968 se sitúa en una producción anual de 100.000 ejemplares, lo que significa una revolución en las ventas de novelas en el continente” (RAMA, op. cit., p. 87-88).

reinscrevem mecanismos de exclusão. Os prefácios funcionam, assim, como espaço privilegiado de autolegitimação, no qual os antologistas reencenam, no nível do discurso, as operações de ordenação e totalização que estruturam o campo literário em escala continental.

Ángel Rama (1981a, p. 12) identificou, no começo da década de 1970, um descompasso entre a cornucópia editorial da década anterior e as novas produções simbólicas latino-americanas: “[...] *el sedicente boom iba camino de constituirse em una restringidísima fortaleza que pretendía detener el tiempo, contener lo que es más importante que todo: la fuerza creadora de la pujante sociedad latino-americana*”. O ponto de inflexão do fenômeno não residiria, portanto, em seu êxito comercial, mas na tentativa do mercado de estabilizar aquilo que, por definição, permanece em mutação. Tal resistência seria inútil, pois a vitalidade do literário excederia qualquer esforço de contenção mercadológica. É nesse contexto que Rama formula sua leitura mais ou menos culturalista da literatura, articulando a dinâmica editorial a uma concepção mais ampla da série cultural.

Seccionar la serie literaria de la serie social es un intento vano: ambas convergen en la serie cultural donde el imaginario de las sociedades humanas construye sus lenguajes simbólicos. *Es dentro de esa serie cultural y no fuera, donde las obras literarias conquistan su plenitud de sentido, pues allí que las microestructuras que son esas obras resultan alimentadas, fundadas y legitimadas por la macroestructura cultural a la que pertenecen*. La cual, por cierto, no es una y coherente para toda América Latina, puesto que el continente está conformado por plurales áreas culturales, las cuales, además, se integran con variadas estratificaciones, en la misma región, en el mismo país, a veces en la misma ciudad (RAMA, 1981a, p. 13-14, meu grifo).

A leitura de Rama apoia-se na dialética entre microestrutura (as obras literárias) e macroestrutura (a cultura), concebendo sua convergência no interior de uma “série cultural” latino-americana. É dessa articulação que o literário encontraria sua plenitude de sentido: não como instância isolada, mas como parte de um sistema simbólico mais amplo. Ainda que o crítico reconheça a pluralidade e a interpenetração das áreas culturais no continente, seu modelo pressupõe a necessidade de um princípio articulador capaz de tornar inteligível essa diversidade. Tal princípio se projeta na ideia de *América Latina* como

horizonte interpretativo comum — não como essência homogênea, mas como operador de articulação.

A tensão entre esse gesto de articulação e a heterogeneidade que o excede (visível tanto em Rama quanto nos projetos antológicos analisados) revela a ambivalência estrutural do modelo culturalista: a totalização não é afirmação de unidade substancial, mas condição de possibilidade da própria leitura continental. É precisamente essa necessidade paradoxal de nomear o múltiplo sob um termo unificador que, no último capítulo, será interpretada como *operação catacrética*: a estabilização provisória de *América Latina* como nome para uma unidade que não dispõe de referente pleno.

Na antologia *Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha (1964-1980)*, Ángel Rama justifica a escolha de 1964⁷ como marco histórico da nova narrativa hispano-americana:

Es la [fecha] de eso que Roa Bastos llamó “el estallido” de la nueva narrativa, cuando el público renovado que formaron los jóvenes inquietos de la época descubrió el legado que pacientemente habían forjado los narradores y lo hizo suyo como si fuera la cartilla de la liberación reuniendo por un breve tiempo, como observó Orgambide, la literatura artística y la esperanza revolucionaria. Fue también el año en que la crítica pasa de las reseñas de algunos de esos textos a los primeros discursos más amplios que procuran abarcar la singularidad del fenómeno. Pero es también el año en que publica sus primeros libros una generación de veinteañeros a los que habría de esperar una ruda pelea para encontrar su voz propia entre los innumerables ecos que repetían el modelo triunfante de los mayores. (RAMA, 1981a, p. 13)

O legado do boom, conforme Rama (1981b, p. 53), também teria significado um reducionismo sobre “*la rica floración literaria del continente y la progresiva incorporación de las técnicas de la publicidad*”. Deste modo, no prefácio aos textos selecionados de sua antologia, Rama busca delimitar o final

⁷ Foi neste mesmo ano que a revista La casa de las Américas publicou sua edição de número 26, correspondente aos meses de outubro-novembro de 1964, que reuniu textos de Alejo Carpentier, Julio Cortázar, Juan Carlos Onetti, Ernesto Sábato, Carlos Fuentes e Mario Vargas Llosa. Num livro em homenagem à memória da Casa, no capítulo intitulado “1964”, Roberto Fernández Retamar (que dirigiu a instituição de 1986 até 2019, ano de sua morte) atribui à Casa um papel fundamental para o estudo da história literária latino-americana: “*Se estaba gestando —sobre el telón de fondo del profundo cambio impulsado por la Revolución cubana— uno de los momentos más estruendosos de nuestra historia literaria, que tendría en la Casa [de las Américas] un punto de referencia fundamental*” (RETAMAR, 2011, p. 45). Disponível em: <http://www.casadelasamericas.org/pdfmemo/1959-1969.pdf>. Acesso em: 12 de Jan. de 2023.

de um capítulo da história literária latino-americana para, então, dar início a outro:

[*Novísimos narradores*] aspira a un simple muestreo de la ingente producción que ha venido acumulándose desde 1964 hasta la fecha [1980], consagrándose a los narradores que han emergido posteriormente a ese año, utilizado como una *bisagra* tanto del éxito de los anteriores como de la mutación respecto a ellos, entre los nuevos, que se ha producido en la narrativa hispanoamericana. (RAMA, 1981a, p. 13, meu grifo)

A imagem de 1964 como uma *bisagra* (uma dobradiça entre fenômenos literários distintos) revela o papel estratégico atribuído ao projeto antológico: delimitar o encerramento de um ciclo e indicar a emergência de outro. A antologia assume, assim, também uma função corretiva.

Rama identifica uma disseminação confusa da narrativa do continente, decorrente do avanço tardio do boom no mercado espanhol, particularmente em Barcelona, o que teria contribuído para uma percepção distorcida de sua historicidade. Segundo o crítico (RAMA, 1981b, p. 52), essa circulação assimétrica gerou uma primeira imagem de arbitrariedade do fenômeno: o conhecimento de Mario Vargas Llosa antecedeu o de Julio Cortázar, e o deste precedeu o de Jorge Luis Borges, produzindo um “*aplanamiento sincrónico*” da história da narrativa latino-americana. Diferentes temporalidades e projetos estéticos foram comprimidos numa mesma superfície de recepção, e apenas posteriormente a crítica buscaria, com dificuldade, recompor tais defasagens.

Desse modo, ao propor 1964 como ponto de inflexão, Rama não apenas periodiza o boom, mas intervém na organização de sua memória crítica, reinscrevendo-o numa história mais ampla e heterogênea da narrativa latino-americana.

Essa disposição diacrônica da história literária latino-americana, tal como elaborada por Ángel Rama, é retomada por organizadores de antologias posteriores que, não por acaso, insistem em desvencilhar os textos selecionados da presença fantasmagórica do boom. Reitera-se, assim, um procedimento metodológico que ecoa o culturalismo criticado por Alberto Moreiras: a pressuposição de um horizonte previamente configurado, a partir do qual se legitima a própria posição de sujeito enunciativo (aquilo que o autor denomina

proper location). Mesmo quando o gesto parece contestatório, ele ainda depende da construção de um marco estabilizado contra o qual se define.

Talvez o exemplo mais contundente dessa operação seja a antologia *McOndo* (Mondadori, 1996), organizada por Alberto Fuguet e Sergio Gómez. Já no título — combinação do “Mc” de McDonald’s e Macintosh com o universo ficcional de Macondo, criação de Gabriel García Márquez em *Cien años de soledad* (Editorial Sudamericana, 1967) — evidencia-se o gesto paródico e programático de deslocar a expectativa do realismo mágico para uma paisagem urbana, globalizada e midiaticizada.

No texto introdutório, os organizadores narram um episódio emblemático, no qual um editor de prestígio, ao ler originais de jovens escritores latino-americanos, rejeita dois deles por “carecer de realismo mágico”. O argumento não é de ordem formal ou estrutural, mas identitária: os textos “*bien pudieron ser escritos en cualquier país del Primer Mundo*” (FUGUET; GÓMEZ, 1996, p. 9-10).⁸ A anedota expõe a cristalização de um código interpretativo segundo o qual a literatura latino-americana deveria corresponder a uma imagem previamente sancionada (exótica, ruralizada, marcada pelo mágico / maravilhoso).

O gesto de *McOndo*, portanto, não consiste apenas em negar o legado do boom, mas em revelar a persistência de sua normatividade simbólica. Ao reivindicar um espaço próprio para narrativas atravessadas pela cultura pop, pela tecnologia e pela experiência urbana contemporânea, a antologia reinscreve a disputa por legitimação no interior do mesmo campo que pretende superar. A ruptura anunciada depende, paradoxalmente, da centralidade do modelo que satiriza.

O estigma de “carecer de realismo mágico” (modo narrativo consagrado no circuito internacional durante o boom) é invertido na antologia *McOndo*: aquilo que antes funcionava como requisito implícito de legitimidade passa a operar

⁸ Cito o trecho: “*Tal es la locura latina que el editor de una prestigiosa revista literaria se da cuenta que, a cuerdas de su oficina, en pleno campus [de uma universidade estadunidense], deambulan tres jóvenes escritores latinoamericanos. [...] Pues bien, el editor lee los textos hispanos y rechaza dos. Los que desecha poseen el estigma de ‘carecer de realismo mágico’. Los dos marginados creen escuchar mal y juran entender que sus escritos son poco verosímiles, que no se estructuran. Pero no, el rechazo va por faltar al sagrado código del realismo mágico. El editor despacha la polémica arguyendo que esos textos ‘bien pudieron ser escritos en cualquier país del Primer Mundo’*” (FUGUET; GÓMEZ, 1996, p. 9-10).

como índice de exclusão.⁹ A recusa declarada de “todo rastro de realismo mágico” converte-se, assim, em novo critério normativo de seleção. Contudo, o projeto antológico de Alberto Fuguet e Sergio Gómez não elimina de seu discurso a referência — ainda que negativa, irônica e satírica — ao realismo mágico, tomado como metonímia do próprio fenômeno editorial do boom. A operação de distanciamento pressupõe, portanto, a permanência do objeto recusado: para o antologista da narrativa latino-americana, é necessário manter o fantasma do boom sob controle, mas não é possível suprimi-lo sem comprometer a própria posição enunciativa. A negação, nesse caso, não dissolve o paradigma anterior; apenas o reinscreve como horizonte contra o qual se define.

Outra antologia dedicada a jovens escritores é *Las horas y las hordas* (1997), organizada pelo peruano Julio Ortega.¹⁰ Diferentemente de recortes mais restritos, a seleção alcança ampla faixa da América Hispânica e se apresenta sob um signo declaradamente prospectivo. Como afirma o organizador, a antologia parte da convicção de que “*el futuro está ya aquí*”, precipitando-se em textos que antecipam os cenários nos quais começamos a ler aquilo que seremos (ORTEGA, 1997a, p. 11). Esse “futuro no presente” define-se como uma sensibilidade de fim de século atenta às novas subjetividades e se afasta da projeção teleológica que, durante décadas, orientou a autorreflexão latino-americana a partir da pergunta pelas origens; pergunta animada pela ideia emancipatória de que uma história mais plena ainda estaria por se realizar e uma nacionalidade mais democrática por se construir (ORTEGA, 1997a, p. 12).

Neste sentido, as narrativas colocadas lado a lado por ele não trabalham a *memoria del futuro* como nos romances do boom dos anos 1960-1970:

[...] si el futuro en términos legibles (estadísticos) es impensable porque se cierne con signos catastrofistas; es, en cambio, imaginable en términos culturales [...].

⁹ Os três critérios de seleção anunciados no prefácio são: 1) que os escritores tenham ao menos uma publicação e algum reconhecimento local; 2) contos inéditos (ao menos em forma de livro); e 3) tema livre (FUGUET; GÓMEZ, 1996, p. 13). Também é possível detectar outros dois critérios de seleção implícitos: 4) a idade dos escritores; e 5) o idioma em comum (espanhol). Assim, figuram escritores oriundos das seguintes nações: Argentina, Bolívia, Colômbia, Costa Rica, Chile, Equador, Espanha, México, Peru e Uruguai.

¹⁰ Num dos paratextos (no *release* da quarta capa) da antologia lemos que: “*Él más joven* [dos escritores] *tiene 27 años, la mitad de ellos menos de 40*” (ORTEGA, 1997a).

[...] Estos relatos vienen de la crisis de los sistemas de representación nacional y se mueven hacia el espacio intermediador de lo que se llama hoy día “la nueva internacionalidad”; es decir, la noción de un mundo cada vez más diverso y más intranacional, requerido de redes solidarias capaces de resistir las nuevas hegemonías, homogenizadoras de la ley del más fuerte. Estos escritores de fin de siglo, por lo demás, escriben después de los grandes debates teóricos, cuando se reafirman los valores de la identidad como diferencia, del sujeto como agente de cambio, y de la cultura como matriz de celebración crítica. En este período libérrimo, superados los discursos dominantes del Archivo modernista, ganan curso los balances posmodernos (la crítica de los límites del programa de la modernidad compulsiva), que han demostrado ser más pertinentes desde la periferia; esto es, desde los márgenes donde se desintegran, por el lado de las mayorías pauperizadas, las agendas de modernización, una a una incumplidas. (ORTEGA, 1997a, p. 12-13)

No caso dessa antologia, o apelo ao novo (procedimento recorrente em prefácios e títulos, nos quais a juventude dos autores opera como índice interpretativo) assume a forma de contraposição ao “*Archivo modernista*”. Segundo Ortega, tal arquivo teria consolidado uma imagem de *América Latina* marcada pela violência originária, pelo fracasso e pela autonegação. A nova subjetividade anunciada pelas escrituras deslocaria o sujeito para fora dessas normatividades, lançando-o a aberturas identificadas na experiência do final do século XX, caracterizada não como catástrofe ou apocalipse, mas como incerteza e desafio. A memória do porvir se ergueria, assim, não como projeto monumental ou síntese histórica, mas como um “*ligero albergue en la intemperie*”: abrigo precário, provisório, sem a pretensão totalizante que organizara paradigmas anteriores (ORTEGA, 1997a, p. 16).

Com *Las horas y las hordas*, Julio Ortega dá continuidade a um projeto de leitura iniciado em *El muro y la intemperie: el nuevo cuento latinoamericano* (Ediciones del Norte, 1989). Trata-se de um programa crítico sustentado pela reflexão desenvolvida ao longo de sua trajetória intelectual em torno daquilo que denomina “*una poética del cambio*”.¹¹ Nessa perspectiva, a tradição literária

¹¹ Neste sentido, Ortega localiza no conto (produzido pelos jovens escritores) esta potencialidade da escritura que, para ele, teria sido inaugurada na década de 1940 por Borges: “*El cuento hispanoamericano, gracias a su desbasamiento genérico, posee la extraordinaria capacidad de cifrar la trama compleja de la actualidad: el desplazamiento del sujeto en la sinrazón histórica. En su breve transgresión, el cuento es la fractura de un código: de modo diferido, y por implicación, el sujeto exhibe, encarna o desnuda el sinsentido del código, su convencionalidad, por ello, la imposibilidad de sostener sobre la codificación social o histórica el consenso o la comunidad*” (ORTEGA, 1989, p. xiii).

hispano-americana não se define por uma essência estável, mas por uma prática transformativa da linguagem e da cultura.

Retomando o legado de Jorge Luis Borges, Ortega (1991) afirma que no ato de transformar o texto habita, antes de tudo, a crítica. Contudo, esse gesto não se limita à dimensão formal, já que nele também ressoam as demandas históricas que fundaram a consciência moderna latino-americana de “mudar a vida, mudar o mundo” (ORTEGA, 1991, p. 216). Nessa perspectiva, se o discurso literário se materializa como prática de transformação, a própria historicidade se enuncia como linguagem descentrada. A escrita torna-se, assim, o espaço de produção de um sentido cultural que subverte ordens hegemônicas e discursos homogeneizadores instituídos pelo poder (ORTEGA, 1991). Seguir a trilha dessa reconstrução do sentido equivaleria, para Ortega (1991), a ler os indícios de uma cultura que se constitui no e pelo movimento de mudança.

Ao modelo borgiano de “escritura crítica”, Ortega associa ainda nomes como Juan Rulfo, Julio Cortázar, José Lezama Lima e Gabriel García Márquez, compondo um paradigma literário fundado na construção de um espaço cultural descentralizado. Nesse quadro, a cultura deixa de ser concebida como informação produzida a partir de um foco hegemônico estável e passa a ser entendida como construção textual. Consequentemente, a noção de verdade converte-se em uma operação formal que, conforme o autor (ORTEGA, 1991, p. 218), não é menos ficcional do que o próprio ato literário. Nesta perspectiva, a verdade cultural não antecede o texto; constitui-se em sua prática crítica.

A leitura de *Las horas y las hordas* permite reinscrever, em chave exemplar, os mecanismos discursivos identificados no tópico *1.1 Da ordem do discurso ao campo de reflexão latino-americanista*. A aposta de Julio Ortega (1997a) numa “*sensibilidad fin de siglo*” capaz de antecipar novas subjetividades opera segundo lógica próxima àquela que Alberto Moreiras (2001) identifica no latino-americanismo pós-boom: uma hermenêutica que só legitima o literário ao situá-lo como índice de um processo cultural mais amplo (no discurso do antologista, a “*nueva internacionalidad*” e o deslocamento do sujeito para fora do “*Archivo modernista*”).

Embora proclame a superação dos meta-relatos de identidade e diferença, esse gesto reinscreve a exigência de um âmbito continental que assegure a inteligibilidade da mudança. A heterogeneidade é convocada como

signo de vitalidade crítica, mas apenas no interior de um quadro totalizante que restitui ao significante *América Latina* a função de horizonte normativo. A mutação é afirmada, mas precisa ser reconhecida como tal dentro de uma comunidade interpretativa previamente configurada.

A “*poética del cambio*” defendida por Ortega (1991), fundada na ideia de que a cultura se torna construção textual e se emancipa de centros hegemônicos, depende paradoxalmente da reafirmação de um sujeito e de uma cultura latino-americana capazes de se reconhecer na própria transformação. O resultado é a formulação de uma temporalidade especulativa, um “futuro no presente”, que funciona como novo mecanismo de propriedade discursiva: só pode falar do futuro quem já se inscreve no espaço hermenêutico que o futuro confirmará.

Em outras palavras, o projeto antológico de Ortega confirma o ponto central discutido anteriormente; i.e., mesmo quando tematizam crise, deslocamento ou incerteza, as antologias pós-boom reiteram o culturalismo que as estrutura, reinscrevendo o literário como sintoma de uma totalidade cuja existência depende da própria necessidade de ser postulada.

A antologia *Líneas aéreas* (Lengua de Trapo, 1999), organizada pelo espanhol Eduardo Bécerra, também toma o boom como marco histórico implícito, orientando seus critérios de seleção para jovens escritores latino-americanos (e, significativamente, também hispânicos). Assim como nos casos anteriores, observa-se o esforço em desvincular os textos reunidos da presença fantasmagórica do boom, identificado como responsável pela cristalização de uma imagem estereotipada de *América Latina*. Segundo Bécerra (1999, p. xviii), uma das consequências mais duradouras do fenômeno teria sido a construção de uma representação congelada do continente (simultaneamente mágica e revolucionária) cuja força simbólica resistiu às transformações históricas posteriores, desde as ditaduras militares até as crises econômicas e o esvaziamento do modelo cubano.

Diante desse cenário, o organizador reivindica a necessidade de “*miradas más sosegadas y menos ruidosas*” (BECERRA, 1999, p. xix), capazes de reavaliar a narrativa latino-americana para além dos códigos herdados. Tal postura parece orientar também outro projeto editorial seu, *El arquero inmóvil* (Páginas de Espuma, 2006), no qual reúne diferentes poéticas do conto

contemporâneo. O título, tomado de imagem proposta por Pablo Andrés Escapa, define o conto como tensão suspensa — a flecha prestes a deixar o arco — metáfora que privilegia indeterminação, expectativa e potência contida. Ao deslocar o foco da identidade continental para a reflexão formal sobre o gênero, Becerra parece propor uma alternativa ao enquadramento culturalista que marcou a recepção anterior.

Contudo, também aqui o gesto de distanciamento confirma a centralidade do paradigma que se busca superar. A necessidade de novas “miradas” só se formula porque a imagem produzida pelo boom continua operando como horizonte negativo. Mesmo quando o foco se desloca para a especificidade formal do conto (para sua tensão interna e sua indeterminação) o campo de inteligibilidade permanece estruturado pela memória do fenômeno editorial que organizou a percepção internacional da literatura latino-americana. Assim, a tentativa de desestabilizar os estereótipos herdados reafirma, ainda que indiretamente, o lugar do boom como ponto de referência incontornável.

Enfim, as antologias oferecem uma perspectiva sobre a produção literária na *América Latina*, perspectiva necessariamente fragmentária e simultânea. A partir do chamado “salto modernizador” identificado por Josefina Ludmer (LUDMER, 1994)¹², torna-se cada vez mais difícil sustentar uma imagem integradora da entidade “literatura latino-americana”. Os novos paradigmas da narrativa produzida no continente apontam, como observa Ambrosio Fornet (FORNET, 2005), para um processo de “balcanização” do campo literário, marcado pela multiplicação de circuitos, temporalidades e regimes de circulação.

O percurso analisado permite entrever que as antologias pós-boom, independentemente de suas diferenças programáticas, reconduzem o literário a uma matriz cultural previamente postulada como *América Latina*, cujo estatuto opera menos como dado histórico e mais como pressuposto metodológico. A

¹² Importante lembrar que Josefina Ludmer (1994, p. 7) lança mão da fórmula “salto modernizador” de modo irônico: “*Mi relato de fin de siglo en América latina se centraría en una fórmula irónica: el ‘salto modernizador’ de su economía, su política y su cultura. Uso ‘salto modernizador’ entre comillas porque le aplico una de las reglas simbólicas con la que quiero suponer que casi todos leemos hoy, a fin de siglo, los fenómenos culturales y literarios. Leemos las varias caras, o lados, de cada proceso: a cada poder su resistencia; a cada monumento de civilización su barbarie.*”

heterogeneidade reconhecida pelos próprios antologistas (pluralidade de áreas culturais, estratificações internas, temporalidades divergentes) não impede a reinscrição de um horizonte unitário que assegura a inteligibilidade do gesto crítico. A diversidade é admitida, mas precisa ser reinscrita em um quadro que a torne legível.

Trata-se, portanto, de uma estrutura discursiva sustentada por uma tensão constitutiva: a necessidade de totalização convive com o reconhecimento de sua impossibilidade. A totalidade é invocada precisamente porque não pode ser plenamente apreendida e o movimento antológico revela-se, assim, como prática que produz o próprio âmbito de enunciação ao postular uma unidade cultural que excede continuamente sua capacidade de captura; unidade que funciona menos como realidade empírica do que como exigência reguladora do discurso.

1.3 A CULTURA COMO OPERADOR DE UNIFICAÇÃO

Neste tópico, sustento que *América Latina* opera como macrocategoria cuja inteligibilidade depende da pressuposição de uma totalidade. Em diálogo com a antropologia da territorialidade, argumento que tal movimento revela sua fragilidade constitutiva, já que a unidade invocada como fundamento não é dado empírico, mas efeito discursivo. Por fim, mostro que o latino-americanismo programático reforça essa lógica e que as antologias constituem o dispositivo privilegiado de sua materialização.

Os discursos dos antologistas analisados apoiam-se em um âmbito de enunciação que exige a postulação de uma unidade cultural capaz de ultrapassar as literaturas nacionais sem, contudo, dissolver seus contornos. Essa unidade é frequentemente identificada a uma “matriz simbólica” que funcionaria como traço comum distintivo em relação a outras formações culturais. Assim, um conto escrito por um(a) chileno(a) partilharia da mesma matriz que o de um(a) mexicano(a) ou de um(a) brasileiro(a), mas não daquele produzido por um(a) escritor(a) estadunidense. Elementos como a herança da colonização ibérica, a partilha de línguas românicas e a oposição histórica à Doutrina Monroe são mobilizados, ainda que de modo esquemático, para sustentar essa hipótese de comunidade simbólica.

A partir do final do século XX, contudo, o próprio nome *América Latina* entra em crise. A categoria torna-se opaca, incapaz de refletir a multiplicidade de sujeitos que emergem com força a partir dos anos 1980. O significante já não parece corresponder à diversidade de experiências históricas, identidades e formas culturais que se manifestam no interior do espaço que pretende designar.

Entretanto, remover a casca não equivale a alcançar o fruto. A crítica ao nome *América Latina* não implica, por si só, acesso privilegiado à suposta matriz simbólica ou aos sujeitos que dela participariam. Tal operação, como praticada no latino-americanismo programático criticado por Alberto Moreiras, estabelece um ponto de partida negativo (a insuficiência ou a falta inerente ao nome) para reinstaurar uma organização interpretativa fundada na mesma lógica totalizante que se pretende questionar. A desconstrução do rótulo converte-se, paradoxalmente, em mecanismo de reafirmação da autoridade hermenêutica: o sujeito crítico legitima-se por sua capacidade de diagnosticar a falha da categoria e, ao fazê-lo, reinscreve-se como intérprete autorizado da totalidade que declara problematizar.

A problematização da macrocategoria *América Latina* pode ser aprofundada a partir do conceito de “cosmografia”, formulado por Paul E. Little no âmbito da antropologia da territorialidade.¹³ Little define cosmografia como:

[...] os saberes ambientais, ideologias e identidades – coletivamente criados e historicamente situados – que um grupo social utiliza para estabelecer e manter seu território. A cosmografia de um grupo inclui seu regime de propriedade, os vínculos afetivos que mantém com seu território específico, a história da sua ocupação guardada na memória coletiva, o uso social que dá ao território e as formas de defesa dele (LITTLE, 2002, p. 4).

O autor desloca a noção de cultura de um plano abstrato e agregador para o nível das práticas concretas de territorialização. A cultura, nesse

¹³ “Cosmografia” nasce da crítica ao conceito de “cosmologia” (o que diferencia as sociedades entre si é a cultura) cunhado por Franz Boas. Sobre o conceito, cabe destacar que: “Não mais ‘visões de mundo’ atreladas à cultura, antes, trata-se da inscrição de visões de mundo (cosmos) em áreas geográficas (grafia). Este remanejamento conceitual pretende romper com a ideia de que as culturas só podem existir a partir de uma natureza compartilhada, universal. Isto porque uma ‘natureza universal’ pressupõe saberes ambientais que a tornem possível de ser pensada e, assim, tais saberes remeteriam a uma visão de mundo, uma cosmologia. Logo, não seria possível de se pensar saberes ambientais fora da tradição metafísica do pensamento, fora do esquema lógico de ‘infinitas culturas e apenas uma Natureza’” (DE OLIVEIRA, 2014, p.11).

enquadramento, não é um repertório simbólico generalizável, mas um sistema situado de relações com o espaço, atravessado por memória coletiva, regime de propriedade, vínculos afetivos, usos sociais da terra e estratégias de defesa.

Essa formulação tem implicações metodológicas relevantes. Se cultura é inseparável das práticas específicas de territorialidade, então ela não pode ser pensada como substância homogênea capaz de ser expandida indefinidamente em escala. Cada cosmografia está ancorada em um conjunto singular de relações socioespaciais; sua coerência não deriva de uma identidade cultural abstrata, mas da dinâmica concreta de ocupação, uso e disputa do território. Assim, a tentativa de subsumir múltiplas cosmografias sob categorias amplas como “cultura brasileira” ou “cultura latino-americana” implica deslocá-las de seu horizonte constitutivo, convertendo práticas situadas em expressões de uma instância macroestrutural tomada como horizonte prévio de inteligibilidade.

Além disso, o conceito de cosmografia torna problemático o próprio enquadramento estatal como base natural da cultura. As fronteiras do Estado-nação não coincidem necessariamente com as territorialidades efetivamente vividas; ao contrário, frequentemente as reorganizam sob o princípio da soberania, produzindo sobreposições e conflitos entre diferentes regimes de pertencimento. Do ponto de vista da antropologia da territorialidade, o que se observa não é uma cultura nacional unificada, mas a coexistência — muitas vezes tensionada — de múltiplas cosmografias que disputam reconhecimento, espaço e legitimidade.¹⁴

A consequência metodológica é clara: o movimento analítico coerente com essa perspectiva parte do micro ao macro. Não se pressupõe uma totalidade cultural prévia; investiga-se como práticas localizadas eventualmente se articulam em escalas mais amplas. Qualquer categoria abrangente só pode emergir como resultado provisório da análise, nunca como seu ponto de partida. É precisamente essa inversão (partir da totalidade para explicar as partes) que será tensionada quando se examinam as grandes divisões regionais como fundamentos metodológicos.

¹⁴ Conforme Little (2002, p. 4): “As transformações territoriais que a área que hoje é o Brasil sofreu nos últimos séculos estão imbricadas com os incessantes processos de expansão de fronteiras. A história das fronteiras em expansão no Brasil é, necessariamente, uma história territorial, já que a expansão de um grupo social, com sua própria conduta territorial, entra em choque com as territorialidades dos grupos que residem aí.”

Essa precaução metodológica do conceito de “cosmografia” encontra um reforço decisivo na crítica do antropólogo Ricardo Cavalcanti-Schiel (2014) às grandes divisões continentais nos estudos etnológicos. Ao problematizar a distinção entre “terras altas” e “terras baixas” na América do Sul, o autor não está apenas questionando um recorte geográfico, mas o estatuto metodológico dessas categorias. O que está em jogo é o fato de que tais divisões deixam de operar como instrumentos descritivos e passam a funcionar como pressupostos organizadores da investigação.

A consequência é sutil, mas profunda: quando o pesquisador parte de uma macrorregião previamente definida (Andes, Amazônia, Caribe, *América Latina*) ele já pressupõe que ali há uma coerência interna suficientemente forte para sustentar uma interpretação unitária. A categoria regional deixa de ser índice geográfico e torna-se matriz explicativa e, com isso, o campo empírico passa a ser lido à luz de uma totalidade previamente postulada.

Como observa Cavalcanti-Schiel (2014, p. 253), há uma tendência a converter diferenças perceptíveis em distinções estruturais rígidas, como se cada grande região expressasse fenômenos sociológicos fundamentalmente distintos. Recuperando a crítica de Eduardo Viveiros de Castro ao *Handbook of South American Indians*, percebe-se como essa lógica operou historicamente: a Amazônia foi cristalizada como espaço de dispersão, igualitarismo e simplicidade tecnológica, enquanto os Andes foram elevados à condição de civilização hierárquica e complexa. Não se tratava apenas de descrever diferenças, mas de organizá-las sob uma oposição estrutural que antecipava o sentido dos dados.

Metodologicamente, isso produz pelo menos três efeitos relevantes.

Primeiro, há um efeito de antecipação interpretativa: o recorte regional já contém uma hipótese implícita sobre o que será encontrado. A investigação não parte do problema, mas de uma totalidade pressuposta que orienta a leitura dos fenômenos. A região funciona como horizonte de inteligibilidade anterior à análise.

Segundo, há um efeito de homogeneização interna. Ao assumir que determinada região expressa um conjunto coerente de traços culturais ou sociológicos, as tensões, conflitos e descontinuidades internas tendem a ser absorvidas como variações secundárias de uma mesma matriz. O que poderia

ser pensado como choque de cosmografias (nos termos de Paul E. Little) passa a ser interpretado como diversidade interna de uma unidade maior.

Terceiro, há um efeito de reificação. A macrorregião, inicialmente construída como ferramenta analítica, transforma-se em entidade quase ontológica. Fala-se de “a Amazônia”, “os Andes”, “a *América Latina*” como se fossem sujeitos históricos dotados de agência própria, obscurecendo o fato de que tais designações resultam de operações classificatórias.

Se grandes divisões regionais operam como totalizações prévias que organizam o campo antes da análise, então a categoria *América Latina* corre o risco de funcionar exatamente do mesmo modo. Parte-se de um âmbito de enunciação presumidamente coeso e, a partir dele, distribuem-se fenômenos literários sob a suposição de uma continuidade cultural compartilhada.

O problema, portanto, não está apenas na eventual imprecisão do nome, mas na lógica que ele ativa, i.e., uma lógica que vai do macro ao micro, que pressupõe a totalidade para explicar as partes. Essa inversão contrasta diretamente com o movimento sugerido pela antropologia da territorialidade, que exige partir das práticas situadas e só então, se for o caso, reconhecer articulações mais amplas.

Em termos mais rigorosos, as grandes divisões não são neutras. Elas configuram o campo de visibilidade do pesquisador. Ao definir previamente o que conta como unidade, determinam também o que será percebido como diferença e, nesse gesto, moldam o próprio objeto que pretendem apenas descrever.

Vale enfatizar que a mobilização de um âmbito de enunciação amplo como *América Latina* opera, frequentemente, como contraponto estratégico aos discursos associados às igualmente problemáticas construções simbólicas do “europeu” e do “estadunidense”. A macrocategoria surge, nesse contexto, como gesto de reposicionamento que, ao afirmar uma identidade regional, procura-se tensionar hierarquias históricas inscritas no processo de conquista e colonização e na centralidade euro-atlântica.

Poderia ser argumentado que esse ponto de partida negativo (i.e., a afirmação de si em oposição a um Outro hegemônico) seria necessário à formulação da crítica implicada no discurso dos antologistas. No entanto, é precisamente esse recurso ao negativo que merece problematização. Por que a legitimidade crítica depende da constituição de um exterior constitutivo? Por que

a enunciação só adquire força ao se organizar a partir de uma lógica de oposição?

A ideia de cultura, nesse enquadramento, parece submetida à exigência de um âmbito de enunciação suficientemente abrangente para integrar práticas literárias, organização sócio-política e narrativas historiográficas sob um mesmo horizonte territorial identificado ao significante *América Latina*, que é frequentemente expandido para incluir o Caribe e outras zonas limítrofes. A cultura deixa de ser pensada como prática situada ou como articulação contingente de diferenças e passa a funcionar como princípio agregador de uma totalidade regional.

Em termos sintéticos, a ideia de cultura se articula ao significante *América Latina* por meio da categoria semântica do “latino-americano”, instaurando um âmbito de enunciação cuja unidade não é demonstrada, mas pressuposta. É nesse gesto que o estatuto epistemológico se torna problemático. Ao selecionar, organizar e legitimar textos sob o signo da latino-americanidade, os antologistas não apenas descrevem um campo; eles o instituem e convertem-se, assim, em arcontes no sentido proposto por Jacques Derrida em *Mal de Arquivo* (2001): guardiões do arquivo, responsáveis por decidir o que entra, sob qual classificação e segundo qual princípio de ordem. O arquivo *América Latina* não é simplesmente reunido, mas configurado.

Nesse ponto, torna-se necessário questionar a permanência da latino-americanidade implícita no próprio campo latino-americanista. Ao sustentar a diferenciação entre um Eu (latino-americano) e um Outro (estadunidense, europeu etc.), essa perspectiva acaba instaurando uma exterioridade constitutiva no interior do âmbito de enunciação. O pesquisador fala a partir de uma posição que se apresenta como interna à totalidade regional, enquanto projeta o Outro como exterior homogêneo; e essa operação não apenas organiza identidades culturais, mas produz um sistema de diferenças que se transfere para o plano epistemológico, determinando quem pode falar, a partir de onde e sob qual legitimidade.

O risco, portanto, não é apenas identitário, mas metodológico, já que a categoria que pretendia funcionar como instrumento crítico converte-se em fundamento implícito do próprio discurso crítico. A oposição ao centro hegemônico acaba reproduzindo a lógica de totalização que buscava contestar.

Nesse contexto, torna-se pertinente retomar a crítica formulada por Alberto Moreiras ao campo latino-americanista nos anos 1990. Em *The Exhaustion of Difference* (2001), o autor observa que parte significativa dos Estudos Culturais Latino-Americanos consistiria na reprodução engajada de antigas categorias historiográficas (sobretudo identidade e diferença) aplicadas a novos objetos. O referente literário seria substituído por outros referentes culturais, mas as perguntas permaneceriam estruturalmente as mesmas. Isto implicaria que a renovação temática não produz, necessariamente, renovação conceitual.

A força dessa crítica reside menos na denúncia de repetição do que na identificação de uma lógica estrutural persistente. Se identidade e diferença continuam a operar como eixos organizadores do campo, mesmo quando deslocadas para novos suportes e objetos, então o próprio gesto crítico pode estar ancorado em um modelo interpretativo que não se interroga a si mesmo; e a mudança de *corpus* não altera o regime de inteligibilidade.

Ao caracterizar o período como marcado por um culturalismo dominante (MOREIRAS, 2020), Moreiras sugere que a ideia de cultura passou a funcionar como categoria totalizante capaz de absorver literatura, política, economia simbólica e práticas sociais sob um mesmo horizonte explicativo. A cultura deixa de ser objeto entre outros e converte-se em instância organizadora do campo.

Essa observação dialoga diretamente com o problema aqui delineado. Se a categoria *América Latina* já opera como âmbito de enunciação abrangente, e se a cultura funciona como princípio agregador dessa totalidade, então a crítica fundada na identidade latino-americana corre o risco de reproduzir aquilo que pretende contestar: uma matriz explicativa ampla que antecede os fenômenos que organiza. A exaustão da diferença, nesse sentido, não é apenas temática, mas também metodológica.

Esse culturalismo apoia-se numa concepção expandida de “cultura” que, ao abarcar múltiplas dimensões do social e admitir diversos locais de enunciação (cf. ARAÚJO em IRWIN & SZMUK, 2009), contribuiu para a formação de um campo heterogêneo, atravessado por diferenças internas e por disputas de legitimidade. Essa ampliação, à primeira vista produtiva, carrega, contudo, a exigência implícita de que qualquer investigação deva, de saída, situar o fenômeno estudado em relação ao horizonte simbólico associado ao construto

teórico *América Latina*. A referência ao âmbito regional torna-se quase condição de possibilidade da enunciação crítica.

Essa condição favorece dois movimentos simultâneos. Por um lado, estimula discursos que problematizam o próprio âmbito de enunciação, denunciando sua origem colonial, sua imprecisão semântica ou seu caráter homogeneizante. Por outro, engendra propostas de substituição ou reformulação do recorte regional, como “Abya Yala”, “Afro-latino-américa” ou o compósito “Abya Yala/Afro/Latino-América” (cf. Escobar, 2020). A crítica desloca o nome, mas frequentemente preserva a necessidade de um horizonte macro que organize o campo.

Nesse sentido, as discussões que marcaram os Estudos Culturais Latino-Americanos no final do século XX não apenas interrogaram o construto *América Latina*, mas também suas categorias correlatas (latino-americano, latinidade, identidade regional). Muitas dessas intervenções se apoiaram na valorização do fronteiro, do híbrido e das práticas associadas ao deslocamento, como a migração, propondo uma ênfase na mobilidade e na instabilidade identitária.

Entretanto, a fragmentação semântica do construto não implicou a dissolução da lógica que o sustenta. A crítica à unidade não suprimiu a necessidade de um âmbito de enunciação amplo, apenas o reconfigurou; e, assim, ainda que a “casca” do nome *América Latina* tenha sido reiteradamente tensionada, o campo cultural por ele articulado permaneceu operando como moldura macroestrutural. Em outras palavras, questionou-se o significante, mas preservou-se a estrutura totalizante que o torna funcional como horizonte interpretativo.

A persistência desse horizonte macroestrutural não pode ser dissociada de um deslocamento teórico mais amplo ocorrido a partir da virada linguística dos anos 1960. A concepção de “cultura como texto” (que atravessou a antropologia interpretativa,¹⁵ os Estudos Culturais e o Novo Historicismo) redefiniu o estatuto do objeto cultural, transformando práticas sociais, instituições

¹⁵ Na antropologia interpretativa de Clifford Geertz (1973), a cultura passa a ser concebida como sistema de significações — “teias de significados” tecidas pelos próprios sujeitos — cuja análise exige uma “descrição densa”. Tal formulação consolida a ideia de cultura como texto, isto é, como campo simbólico passível de leitura e interpretação.

e formas de vida em superfícies passíveis de leitura (FOSTER, 2017). Nesse enquadramento, a cultura deixa de ser apenas um conjunto de práticas situadas e passa a constituir um campo de significações a ser interpretado.

Essa “ideologia do texto”, ao privilegiar a ordem simbólica e relativizar a centralidade do sujeito, produziu um efeito ambivalente. Por um lado, dissolveu essencialismos identitários; por outro, expandiu indefinidamente o campo interpretativo. Se tudo pode ser lido como texto, então a cultura regional (como *América Latina*) pode ser tratada como grande arquivo simbólico a ser decifrado. Paradoxalmente, essa ampliação convive com a ambição contextualista de buscar inscrever os textos em redes históricas e sociais densas, mas sob o pressuposto de que tais redes são legíveis enquanto totalidades significantes.

É nesse ponto que emerge aquilo que Hal Foster denomina “inveja do etnógrafo” (FOSTER, 2017, p. 172): críticos e artistas, especialmente no âmbito dos Estudos Culturais e do Novo Historicismo, passam a assumir uma postura análoga à etnográfica, reivindicando autoridade para interpretar formações culturais como se ocupassem a posição do observador participante. Nesse sentido, a figura do crítico aproxima-se da do intérprete cultural autorizado (FOSTER, 2017, p. 173).

Os antologistas, ao se apresentarem como mediadores da “cultura latino-americana”, participam dessa mesma dinâmica. Ao selecionar textos, contextualizá-los e inscrevê-los num horizonte regional, assumem uma posição interpretativa que oscila entre o textualismo (a organização simbólica do arquivo) e a etnografia (a representação contextualizada de uma alteridade cultural). A forma antológica torna-se, assim, um espaço privilegiado para examinar como texto, contexto e representação da alteridade se articulam sob a moldura de um âmbito regional previamente constituído.

À medida que o significante *América Latina* entra em crise, esgotam-se também os grandes discursos continentais que se apoiaram nele. Entre eles, o discurso da mestiçagem como núcleo definidor da identidade regional e o projeto editorial do boom, que consolidou uma imagem literária continental voltada para o mercado global. Ambos operaram como práticas de catalogação e arquivamento ao organizarem autores, estilos e tradições sob um horizonte utópico que projetou a *América Latina* como unidade cultural. Tal horizonte pode ser lido, argumento, como herdeiro de uma racionalidade de ordenação que

remonta à expansão colonial europeia no Novo Mundo, numa lógica que articula território, escrita e poder.

Nesse contexto, o impulso antologista da década de 1990 não representa uma ruptura, mas uma tentativa de reconfiguração da dimensão simbólica associada à *América Latina*. Diante do desgaste dos grandes relatos continentais, a antologia surge como dispositivo capaz de reorganizar o arquivo regional sob novas chaves interpretativas. Sua legitimidade, contudo, continua ancorada numa hermenêutica que encontra formulação exemplar em *La ciudad letrada* (1984), de Ángel Rama.

Em *La ciudad letrada*, Rama propõe a centralidade da escritura na ordenação do espaço simbólico latino-americano. A cidade colonial não seria apenas uma forma urbana, mas a materialização de um projeto letrado de organização do território. A ordem dos signos precederia a própria cidade, onde o plano, o traçado geométrico e o registro escrito instituiriam uma hierarquia que se projeta sobre o espaço social. A escritura legitima autoridades, estrutura a administração e molda a percepção do mundo urbano. “Dar fé” significaria registrar; e registrar é converter o fato em efetividade institucional. O signo, dotado de pretensa perenidade, não se submete ao decaimento físico, mas apenas à hermenêutica.

Essa concepção permite compreender a dimensão política do arquivo. Os arcontes, guardiães da lei e da escritura, exercem poder ao interpretar e ordenar os signos, decidindo o que deve ser preservado, legitimado ou excluído. A hermenêutica torna-se instrumento de autoridade, já que reorganizar o arquivo equivaleria a reorganizar o espaço simbólico.

É nesse ponto que os antologistas podem ser pensados como novos arcontes do arquivo *América Latina*. Ao selecionar textos representativos, contextualizá-los e integrá-los sob uma moldura regional, eles não apenas refletem um campo cultural preexistente, mas contribuem para instituí-lo. A confluência dos textos organizados sob o signo regional é apresentada como via de acesso ao campo semântico do próprio significante *América Latina*. A legitimidade do projeto repousa na interpretação, i.e., na capacidade de articular identidade e diferença como categorias estruturantes.

Desse modo, o culturalismo que marcou o final do século XX reforça o lugar de enunciação desses novos arcontes em relação aos antigos guardiães

do cânone literário. Se estes operavam sob a lógica da tradição nacional e da hierarquia estética, aqueles reivindicam autoridade a partir da ampliação do campo cultural e da problematização identitária. Contudo, ambos compartilham um mesmo gesto estrutural: organizar um arquivo e atribuir-lhe coerência.

A conexão com a chamada *virada espacial* das Ciências Humanas na década de 1980 aprofunda essa leitura. Ao deslocar o foco da cronologia para o espaço, a crítica reforça a centralidade do território como categoria organizadora — o que repercute diretamente na prática antológica. O espaço regional passa a funcionar como moldura epistemológica que antecede a seleção textual.

Desse percurso decorre a conclusão do capítulo. A impossibilidade de nomear *América Latina* de modo não metafórico não é um impasse meramente terminológico, mas o resultado da estrutura discursiva aqui descrita. O culturalismo que exige pensar “desde” a *América Latina* (MOREIRAS, 2001), a ênfase na situacionalidade da enunciação (ACHUGAR, 2006b) e o dispositivo de propriedade discursiva convergem para um ponto comum, onde o referente nunca se estabiliza plenamente.

América Latina, assim como suas alternativas (“Abya Yala”, “Afro-Latino-América” etc.), funciona como significante que busca ocupar o lugar de um referente impossível de fixar. Trata-se menos de designar uma entidade ontológica do que de sustentar uma operação simbólica. A nomeação só pode ocorrer como metáfora, ou mais precisamente como *catacrese*: um uso necessário de um termo para preencher uma ausência estrutural.

1.4 CARTOGRAFIA, TEMPORALIZAÇÃO E NEGAÇÃO DA COETANEIDADE

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara.

Jorge Luis Borges, "Museo", 1976.

A breve epígrafe de Jorge Luis Borges condensa, em chave alegórica, um problema central da modernidade: ao pretender esquadrihar o mundo, o sujeito termina por projetar a própria imagem. Esse gesto ilumina a relação entre a “*hybris* do ponto zero”,¹⁶ formulada por Santiago Castro-Gómez (2005), e o impulso catalogador que acompanha a expansão colonial europeia. O antropocentrismo renascentista, ao voltar seu olhar para as sociedades não europeias, buscava nelas uma espécie de passado vivo do ideal de homem e de sociedade civil, confirmando, por contraste, a suposta superioridade europeia.

Traçar mapas-múndi, colecionar espécimes do Novo Mundo, expandir os territórios da metrópole e sistematizar saberes como a história natural ou a ciência do homem eram operações distintas, mas articuladas por um mesmo gesto: ordenar o mundo a partir de um ponto de observação que se pretendia neutro e universal. O desenho do mundo refletia, assim, as ambições políticas, econômicas e epistemológicas da Europa moderna.

Na teoria política de John Locke, por exemplo, a transição do estado de natureza à sociedade civil é marcada pela invenção do dinheiro e pelo valor de

¹⁶ Grosso modo, a *hybris* do ponto zero é um modelo epistêmico fundado na cena do observador que observa o mundo de uma plataforma inobservada de observação, com o objetivo de gerar uma observação verdadeira que não possa ser colocada em questão. O autor remete a Descartes para ilustrar este modelo epistêmico: “*En la primera de sus Meditaciones Metafísicas, Descartes expone que la certeza en el conocimiento científico sólo es posible si el observador se deshace previamente de todas las opiniones ancladas en el sentido común. Hay que eliminar todas las fuentes posibles de incertidumbre, ya que la causa principal de los errores en la ciencia proviene de la excesiva familiaridad que tiene el observador con su medio ambiente social y cultural. Por eso, Descartes recomienda que las “viejas y ordinarias” opiniones de la vida cotidiana deben ser suspendidas, con el fin de encontrar un punto sólido de partida desde el cual sea posible construir de nuevo todo el edificio del conocimiento (Descartes, 1984: 115). Este punto absoluto de partida, en donde el observador hace tabula rasa de todos los conocimientos aprendidos previamente, es lo que en este trabajo llamaremos la hybris del punto cero*” (CASTRO-GÓMEZ, 2005, p. 25).

troca. Para descrever formas sociais anteriores a esse estágio — isto é, comunidades “sem mercado” — “*Locke apela a la observación de las comunidades indígenas en América, tal como éstas habían sido descritas por viajeros, cronistas y aventureros europeos*” (CASTRO-GÓMEZ, 2005, p. 34). O Novo Mundo torna-se, assim, laboratório empírico para confirmar uma narrativa evolutiva previamente delineada.

Esse dispositivo ganha forma visual na cartografia renascentista, embebida pela ideia de maravilha, isto é, coisas admiráveis de tão diferentes daquilo que se via no Velho Mundo.¹⁷ Na capa de *Theatrum Orbis Terrarum* (1570), de Abraham Ortelius, os continentes aparecem alegorizados como figuras femininas dispostas segundo uma hierarquia: Europa no topo/trono, Ásia e África de pé nas laterais, América deitada segurando uma cabeça humana (antropofagia) e, finalmente, a incompleta Oceania representada por um busto. Curioso como a presença das roupas indica um maior ou menor grau de proximidade com o ideal cultural-político da Europa (cf. *Figura 1*). Acima das outras figuras temos uma espécie de rainha do mundo, Europa, com os pés cobertos e cabelos curtos, denota a solenidade da figura civilizatória, que segura um cetro numa mão e um *globus cruciger* na outra, seu olhar firme e frontal parece se sustentar pelos símbolos de poder que a compõem; símbolos de poder que não se repetem nas outras figuras, que seguram especiarias (Ásia: incenso; África: galho de café) ou símbolos da barbárie (a arma primitiva e a cabeça decepada). A distribuição espacial traduz uma hierarquia simbólica. A distância geográfica converte-se em diferença civilizatória.

¹⁷ Exemplo disso é a descrição do Novo Mundo no *Orbis Terrarum*, mapa mundi do século XVI: “Este hemisfério inteiro (que hoje é chamado América, devido à sua imensa grandeza, Novo Mundo) permaneceu desconhecido pelos antigos até o ano de 1492 depois do nascimento de Cristo, quando foi primeiramente descoberto por Cristóvão Colombo, genovês. *Parece ultrapassar os limites da admiração humana*” (ORTELIUS, 1570, p. 2, meu itálico, minha trad.).

Figura 1 – Capa do *Theatrum Orbis Terrarum*



Fonte: Ortelius (1570). Disponível em: <http://www.archive.org/details/theatrumorbister00orte>.

Figura 2 – A representação do globo terrestre no *Theatrum Orbis Terrarum*



Fonte: Ortelius (1570, s.p.). Disponível em:
<http://www.archive.org/details/theatrumorbister00orte>.

Conforme Castro-Gómez (2005, p. 35), essa relação de não simultaneidade entre Europa e América constituiu uma “solução metodológica”: a diferença espacial foi transformada em diferença temporal. Ao converter a distância espacial em distância histórica, a modernidade institui aquilo que Johannes Fabian (2013) denomina “negação da coetaneidade”, uma operação discursiva que situa o Outro em um tempo diferente (geralmente anterior) ao do observador. Não se trata apenas de descrever sociedades distintas, mas de concebê-las nos termos de uma temporalidade que as coloca como sobrevivências do passado. O *primitivo*, nesse sentido, não é um objeto empírico, mas uma categoria temporal do pensamento ocidental.

O modelo cartográfico, que organiza o mundo segundo centros e periferias, serviu de matriz para uma temporalização hierárquica das sociedades. O outro não-europeu passou a ser percebido pelo europeu como pertencente a um estágio anterior da história, legitimando tanto sua observação científica quanto sua intervenção política. O efeito é duplo, já que se afirma a superioridade europeia e se justifica um programa de expansão destinado a “reduzir” a

distância histórica entre o Eu ocidental e o Outro não ocidental. Paralelamente, o fascínio pelo exótico, sustentado pelo pensamento taxonômico das ciências experimentais e pelas estruturas coloniais de dominação, alimenta museus, jardins botânicos, gabinetes de curiosidades e coleções de *mirabilia*. O mundo é reunido, classificado e exposto.

Esse descompasso temporal, que fundamentou a observação empírica das sociedades não industrializadas, persistiu como pressuposto da disciplina antropológica até meados do século XX. Como lembra Matti Bunzl (em FABIAN, 2013, p. 17), comentando Johannes Fabian, os movimentos de independência pós-colonial, a guerra do Vietnã e as lutas por direitos civis abalaram uma disciplina cujos “objetos” eram concebidos como Outros de um Eu ocidental. Nos debates da Associação Americana de Antropologia, ao final dos anos 1960, passaram a ser questionadas as bases coloniais que sustentaram a constituição da antropologia e sua pretensa neutralidade (BUNZL em FABIAN, 2013).

Se, como sugere Borges, o desenho do mundo termina por reproduzir o rosto de quem o traça, a cartografia, a filosofia política e as práticas de colecionamento da modernidade revelam um mesmo “impulso catalogador”: organizar a alteridade segundo critérios que reafirmam a posição do observador. É nessa tradição que se pode situar, sob novas condições históricas, o gesto catalogador que mais tarde atravessará a forma antológica.

2. O IMPULSO CATALOGADOR NA FORMA ANTOLÓGICA

A partir dos pressupostos teóricos discutidos no capítulo anterior, proponho uma investigação que parte do transplante de remessas (flora, fauna, pessoas e objetos) do Novo Mundo para a Europa, passa pela etimologia do termo antologia e pela consolidação histórica da forma antológica para, então, reverter o processo e pensar na aclimação dessa forma na *América Latina*. Desse percurso, sublinho a permanência do impulso catalogador como operador estrutural da forma antológica e sua incorporação nas seleções de Ortega (1997a) e de Fuguet e Gómez (1996), a partir de dois eixos: as relações entre cânone e antologia e o fantasma do boom como molde negativo na redefinição da imagem de *América Latina*.

O “impulso catalogador” pode ser pensado como *gesto*, no sentido de gestar e gerir, palavras que, conforme o *Diccionario Etimológico Castellano En Línea* (GESTO, 2001, s.p.), derivam do verbo *gerere*: em latim, carregar, produzir ou levar a cabo, isto é, administrar e organizar. O termo também remete à *gesta*, feitos memoráveis, geralmente ligados à guerra, que adquirem o peso e o sentido de acontecimento histórico.

Como veremos ao longo deste capítulo, o impulso catalogador, no contexto da expansão colonial, permitiu a criação de espaços destinados às coisas admiráveis, dignas de se ver (*mirabilia*); além disso, ele reaparece na recolha que caracteriza a forma antológica e seus precedentes, organizando seleções a partir da criação de critérios que articulam o disperso. A leitura aqui proposta descreve a forma antológica como espaço de consignação e ordenação, gerido por procedimentos de interrelação que transformam a dispersão em imagem estruturada.

Proponho, nos primeiros tópicos, uma articulação entre o ato de colecionar, a expansão colonial e as curiosidades exóticas que povoaram — e ainda povoam — museus, antologias, jardins botânicos, bestiários e outros espaços ligados à *mirabilia et naturalia*. Essa articulação, animada pelo impulso catalogador, teria garantido ao Novo Mundo um lugar como portador da maravilha, confluência entre mito e história e, nesse sentido, como geografia da utopia.

Na perspectiva aqui adotada, a antologia pode ser definida como a organização de fragmentos textuais a partir de um discurso que mobiliza uma tradição de gênero e opera numa dimensão argumentativo-retórica, na qual a seleção e a montagem produzem uma imagem coerente do heterogêneo.

2.1 COLECIONISMO E EXPANSÃO COLONIAL: REMESSAS DAQUI PARA LÁ

Con la idea de ir propagando en estos Reynos todos los Arboles y Plantas útiles de nuestras Indias, ha destinado el Rey varios parages de las Provincias de España en que se siembren y transplanten quantos vengan de esos Domínios; [...]

Circular impressa assinada por José Gálvez, visitador do Virreinato de Nueva España, em 1783 (In PEREIRA, 2013, p. 106).

Neste tópico abordo o fenômeno do colecionismo na Europa em sua relação com a expansão colonial (PEREIRA, 2013) e com o grande projeto renascentista de descrição física do globo (PRATT, 1991). Interessa-nos sublinhar o trânsito das curiosidades exóticas que povoaram uma série de espaços dedicados ao olhar– (*naturalia et mirabilia*): museus, zoológicos, jardins botânicos, *florilegia*, gabinetes de curiosidades, câmaras das maravilhas etc.

Estava em jogo não apenas a circulação de objetos, mas a consolidação de uma nova cosmologia do homem europeu, estruturada por um impulso catalogador que transformava o heterogêneo em imagem ordenada do mundo. Tal reorganização do visível tornou-se possível, em parte, graças ao estabelecimento de vias navegáveis até o Novo Mundo e o Oriente.

O colecionismo não constitui um fenômeno restrito à Europa e ao período de expansão colonial, já que, conforme Dolores Morales Muñiz (MORALES MUÑIZ, 2000), o hábito de colecionar animais (sobretudo os exóticos e selvagens) esteve atrelado ao poder e ao luxo em diversas sociedades antigas, como a chinesa ou a romana. Contudo, tal prática adquire uma magnitude particular no contexto europeu da expansão colonial, que a autora descreve como “o impacto americano”:

La diferencia fundamental entre las colecciones medievales y las de las centurias siguientes, a decir de los expertos, consiste en que las primeras eran elementos de lujo y exotismo y, un siglo después, se convirtieron en motivo de reflexión e interés científico por las curiosidades de la naturaleza. (MORALES MUÑOZ, 2000, p. 268)

Vale ressaltar que, conforme o argumento de Magnus Pereira (2013), o apreço ao luxo e ao exotismo não desaparece no colecionismo posterior ao período medieval, ainda que o interesse científico se intensifique. Segundo o autor, as remessas de fauna e flora do Novo Mundo também cumpriam a função de *dádiva* nas cortes europeias,¹⁸ isto é, transações em aparência voluntárias, mas atravessadas por interesses sociais ligados ao prestígio e à conquista de favores reais — como títulos ou mesmo o regresso ao Velho Mundo.

Nesse sentido, o impulso catalogador não operava apenas como dispositivo epistemológico, mas como prática de distinção simbólica que, ao recolher, ordenar e exibir o exótico, produzia uma imagem do mundo que reforçava hierarquias políticas e culturais.

É a partir da segunda metade do século XVI, conforme Pereira (2013, p. 91), que cresce na Europa o interesse pelo colecionismo de curiosidades exóticas. Segundo o estudo de Verberckmoes e Thomas (2006, p. ix), os *naturalia et mirabilia* dos séculos XVI e XVII se beneficiaram da ampliação do fluxo de objetos exóticos trazidos do Novo Mundo, “[...] *siendo los otros continentes [não-europeus] unos almacenes inagotables de maravillas procedentes de tierras lejanas*”.

Nesse contexto, as grandes expedições ultramarinas inauguraram um novo horizonte de visibilidade ao revelar sociedades humanas diversas e paisagens admiráveis:

Los viajeros del siglo XVI, naturalistas por casualidad, o especialmente escogidos por sus conocimientos, llevaban a Europa artefactos producidos por culturas alienígenas, muestras de flora y fauna desconocidas e inexploradas para alimentar las colecciones de

¹⁸ Vale lembrar que *dádiva* ou *dom* é um conceito cunhado por Marcel Mauss (*Essai sur le don*, 1925) para explicar as “formas arcaicas do contrato” em distintas sociedades (MAUSS, 2013, p. 13). Conforme Mauss (op. cit., p. 10), as transações ligadas à prática da dádiva teriam um “[...] caráter voluntário, por assim dizer, aparentemente livre e gratuito e, no entanto, obrigatório e interessado, dessas prestações. Elas assumiram quase sempre a forma do regalo, do presente oferecido generosamente, mesmo quando, nesse gesto que acompanha a transação, há somente ficção, formalismo e mentira social, e quando há, no fundo, obrigação e interesse econômico”.

naturalia, mirabilia y monstrosa, acumuladas por un ávido público de curiosos y eruditos. (PEREIRA, 2013, p. 92)

Nesse novo horizonte, as coleções passaram a associar-se ao desenvolvimento de um saber com pretensões universais, atestado pela criação de coleções enciclopédicas que funcionavam como instrumentos de organização do mundo na cosmologia do *homo faber* renascentista. Ao reunir fragmentos dispersos sob um princípio de ordenação, tais coleções operavam uma miniaturização do globo, tornando-o apreensível como totalidade visível.

O *homo faber* é descrito por Hannah Arendt na obra *A condição humana* (1958) em oposição ao *animal laborans*, como forma de refletir sobre as origens da alienação no mundo moderno. O *homo faber* é caracterizado como “o fazedor de instrumentos”, aquele que inventa utensílios e ferramentas para construir um mundo artificial e relativamente durável, ao passo que o *animal laborans* permanece vinculado ao ciclo biológico da vida, produzindo apenas para a manutenção do processo vital.

Nesse horizonte, a cosmologia do *homo faber* renascentista pode ser compreendida como a generalização da lógica da fabricação a toda a realidade: o mundo passa a ser apreendido como algo manipulável, ordenável e, sobretudo, passível de ser produzido enquanto objeto de conhecimento. Conhecer equivale, aqui, a fabricar ou, ao menos, a reorganizar o dado natural segundo critérios humanos de utilidade e inteligibilidade.

É nesse ponto que o impulso catalogador ganha centralidade. A organização das *naturalia et mirabilia* nas coleções dos séculos XVI e XVII não constitui apenas um gesto de preservação ou exibição do exótico, mas uma *operação de enquadramento*: ao classificar, dispor e nomear, o colecionador reinscreve o mundo natural em uma ordem artificial. A coleção torna-se, assim, uma imagem condensada do mundo, um microcosmo fabricado, em que a natureza aparece reconfigurada segundo parâmetros humanos.

Desse modo, o impulso catalogador reforça o princípio antropomórfico do *homo faber*: o mundo só se torna plenamente inteligível quando traduzido em artefato, em imagem organizada, em objeto disponível à manipulação. A artificialização não elimina a natureza, mas a reinscreve no horizonte da

fabricação. A coleção, portanto, não é apenas acúmulo; é um dispositivo de produção de mundo.

Conforme Pereira (2013, p. 94), a aparente desordem das coleções adquiriria um sentido preciso de miniaturização do mundo: “[...] *equivalía a ‘crear a su alrededor un ‘pequeño mundo’, un ‘microcosmo’, que, diferentemente del gran mundo, del mundo exterior, podía ser controlado, medido y dominado’*”. A coleção não era, portanto, simples acumulação, mas um dispositivo de redução e enquadramento: ao miniaturizar, tornava o mundo manipulável.

Esse gesto articula-se ao que Mary Louise Pratt (1991, p. 154) denominou “formas simbólicas de apropriação planetária”:

Além do que possam ser, as taxonomias europeias descritivas, assim como seus museus, seus jardins botânicos e suas coleções de história natural, são formas simbólicas de apropriação planetária, articulações de uma “consciência planetária” emergente através da qual, parafraseando Daniel Defer (1982), a Europa chega a ver-se a si mesma como um “processo planetário” mais do que uma simples região do mundo.

A miniaturização operada nas coleções encontra seu correlato na cartografia. Não por acaso, o primeiro atlas moderno, o *Theatrum Orbis Terrarum*, publicado no final do século XVI, procurava condensar e sistematizar o saber geográfico acumulado pela Europa Ocidental. O atlas, assim como o gabinete de curiosidades, oferece a imagem totalizante de um mundo reduzido à superfície representável, disponível ao olhar e, simbolicamente, ao domínio.

Esse movimento também atravessa o imaginário utópico. Em obras como *Utopia*, de Thomas More, ou em certos episódios d’Os *Lusíadas*, de Luís de Camões,¹⁹ a utopia desloca-se do plano exclusivamente literário para um horizonte geográfico possível. O Novo Mundo surge como espaço de projeção concreta de narrativas antes confinadas à imaginação. Como observou Oswald de Andrade em “A marcha das Utopias” (1953, p. 151), “a geografia das Utopias situa-se na América”.

¹⁹ A Ilha dos Amores, canto IX dos *Lusíadas* (1572), é um espaço insular que dá corpo a uma idealização (Eros) que aproxima os homens do plano divino, trata-se de uma utopia. Palavra cunhada por Thomas More no começo do século XVI (1516) na ocasião de uma obra literária que trazia uma sociedade ideal no espaço da ilha Utopia; não à toa, tal ilha ficcional estava localizava no Novo Mundo e havia sido descoberta por um português (Rafael Hitlodeu).

Desse modo, o impulso catalogador, a miniaturização, a cartografia e a utopia participam de uma mesma economia da imagem: produzir representações totalizantes que convertam o mundo em objeto de apreensão, ordenamento e projeção simbólica.

A paisagem do Novo Mundo, representada pelos cronistas e posteriormente pelos naturalistas, alimentou o colecionismo exótico e o impulso catalogador. Relatos sobre a natureza e os povos autóctones combinam-se ao imaginário tardo-medieval e a seus *loci* simbólicos, produzindo uma leitura da alteridade mediada por formas já disponíveis na tradição europeia.

No ensaio “Imagen de América Latina”, José Lezama Lima (1972) observa que o cronista de Índias “*lleva la novela de caballería al paisaje*”: diante de cada animal ou planta, os cronistas sublinham primeiro as semelhanças com aquilo que já trazem na memória e na imagem, para depois registrar as diferenças. A percepção não é inaugural; ela é comparativa e, portanto, estruturada por imagens anteriores:

En sus peregrinaciones por España, Colón llega a la catedral de Zamora, donde se guardan unos exquisitos tapices. Aparecen escenas galantes de damas y guerreros, rodeados de todas las incitaciones provenzales de color y de formas. La galantería, los pájaros y las flores, mezclan el primor de los gestos con la naturaleza más refinada en su esbeltez. Uno de los tapices representa una coronación, la de Tarquino en los primeros años de Roma; el otro representa las guerras de Troya, en este tapiz aparece un barco medieval y un marinero desata las amarras. Por todas partes nobles bizantinos, comerciantes griegos, figuras espléndidas de color. Mientras el caballero avanza hacia la batalla, las damas contemplan desde un balcón el desenvolvimiento de lo que para ellas es como un torneo. Las flores rodean la batalla como en un paso de armas en Provenza. Si después de contemplar esos tapices de la catedral de Zamora leemos algunas páginas del Diario de Colón, nos impresiona *ese afán de querer convertir la naturaleza en un tapiz*, subraya el primor de las aves ligeras que se confunden con las hojas extremadamente matizadas. En la imaginación de Colón saltan los delfines y los sirénidos del Mediterráneo y los juegos poéticos y los torneos guerreros provenzales. (LEZAMA LIMA, 1972, p. 464-466, meu itálico)

O que está em jogo, portanto, é um deslocamento da percepção: diante de uma exuberância que excede as possibilidades imediatas de nomeação, o olhar recorre ao arquivo imagético da memória. Como efeito desse jogo entre reminiscência e experiência, opera-se uma miniaturização simbólica onde a

natureza é enquadrada, ornada e convertida em imagem-manufatura; i. e., o afã de querer converter a natureza em um tapete.

É nesse contexto que, segundo Irleamar Chiampi, emerge o conceito de “maravilha”, recolhido das tradições antigas e rejuvenescido no momento em que a América se torna referente real. A “maravilha” não designa apenas o extraordinário; ela marca a tentativa de absorver o excesso do real numa categoria já disponível, reinscrevendo o inominável numa gramática herdada:

O significante “maravilla” ostenta o complexo significado que os fatos, seres e objetos assumiram para os cronistas. Nomear a realidade como maravilha veio a ser a solução (para bem ou para mal) para a tarefa contingente de sistematizar, de dar forma ao conjunto plural e informe de conteúdos do mundo recém ingressado na História. (CHIAMPI, 1977, p. 66-67)

Diante da “lacuna semântica” produzida pelo deslocamento da percepção, i.e., quando a memória precede a nomeação, os cronistas mobilizam uma série de seres fabulosos para preencher o excesso do real (CHIAMPI, 1997, p. 66). É o caso das sereias mitológicas evocadas por Cristóvão Colombo ao observar o manati (peixe-boi) nas águas caribenhas. Como registra em seu diário da primeira viagem: *“El día pasado, cuando el Almirante iba al río del Oro, dijo que vido tres serenas que salieron bien alto de la mar, pero no eran tan hermosas como las pintan, que en alguna manera tenían forma de hombre en la cara”* (COLOMBO In DURAND, 1950, p. 22). A maravilha surge, aqui, como operação compensatória: o olhar projeta uma imagem conhecida para estabilizar o desconhecido.

Algumas décadas depois, o mesmo animal deixa de habitar apenas o regime da imaginação e passa a integrar o circuito material da coleta e do transporte colonial. Conforme relata Castaño (1991, s.p.), uma jovem manati foi enviada à corte de Felipe II, acompanhando o rei na travessia de Barcelona a Gênova em 1548. Sobrevive ao Atlântico, mas morre no Mediterrâneo, após vinte e cinco dias de travessia.

Entre a sereia imaginada e o animal transportado, mantém-se o mesmo impulso catalogador. Primeiro, a incorporação simbólica por meio da analogia mítica; depois, a incorporação material pela coleta, remessa e exposição. Em ambos os casos, o que se opera é a reinscrição do Novo Mundo numa ordem europeia de inteligibilidade.

Esse gesto permite a criação de espaços destinados às *mirabilia* — lugares onde o extraordinário é reunido, classificado e tornado visível. É nesse ponto que se pode estabelecer uma articulação com a forma antológica. A antologia, tal como o gabinete de curiosidades, nasce do gesto de recolher, selecionar, extrair de um contexto mais amplo, reorganizar segundo um princípio ordenador e oferecer ao olhar uma totalidade reduzida. O impulso catalogador atravessa, assim, tanto a expansão colonial quanto a forma literária, integrando as duas acepções do termo “antologia”, tanto coleção material como reunião textual.

2.2 O IMPULSO CATALOGADOR NAS DUAS ACEPÇÕES DE ANTOLOGIA

A palavra antologia apresenta duas acepções que, combinadas, dão a ver um aspecto importante que pretendo abordar nesta seção. Antologia vem do grego ἀνθολογία, de ἀνθος [anthos = flor] e, na primeira acepção, ληγειν [legein = escolher], conforme o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (ANTOLOGIA, 2001, p. 239), significa “ação de colher flores, coleção de flores escolhidas; florilégio, coleção de textos em prosa e/ou em verso, geralmente de autores consagrados, organizados segundo tema, época, autoria etc”. A ênfase recai, aqui, sobre o gesto da seleção e da reunião.

Já na segunda acepção, registrada pelo dicionário on-line *Ortolang* (ANTHOLOGIE, 2012, s.p.), o termo seria composto por ἀνθος e λόγος [logos = discurso] e significa “*ouvrage de botanique [...] Traité ou Recueil des Fleurs, pour apprendre l'art de connoître leurs différences, leur génération, leurs progrès*”²⁰. Nesse caso, não se trata apenas de recolher flores, mas de discursar sobre elas, descrevê-las, classificá-las e distinguir suas diferenças.

A definição do *E-Dicionário de Termos Literários* (ANTOLOGIA, 2009, s.p.) segue a primeira acepção do termo e indica alguns sinônimos, tais como “coletânea, compilação, miscelânea, florilégio, analectos, selecta e crestomatia”, sendo que até o século XVIII, conforme o dicionário, “em vez da designação

²⁰ “Obra de botânica [...] Tratado ou Coleção de Flores, para aprender a arte de reconhecer suas diferenças, sua origem e seu desenvolvimento” (ANTHOLOGIE, 2012, s.p., trad. minha).

antologia usavam-se, para coleções literárias, termos como cancionero [...], flores, florilégio, silva, silvas”.

A combinação dessas duas acepções permite compreender a antologia como forma híbrida: ela é, ao mesmo tempo, gesto de recolha e gesto de ordenação discursiva. Colher implica selecionar; mas classificar implica produzir um sistema de diferenças. Assim, a antologia não apenas reúne textos, ela os reinscreve numa nova economia de sentido, convertendo diversidade em arranjo inteligível.

O caráter metafórico da primeira acepção contrasta com o sentido literal da segunda; contudo, em ambas o gesto fundamental permanece o mesmo: a recolha. Seja na seleção de textos, seja na composição de um tratado botânico, trata-se de colher, distinguir e reunir.

Esse gesto revela que o campo semântico da palavra “antologia” está profundamente enraizado na terminologia botânica. Conforme registra o *Diccionario Etimológico Castellano En Línea*, há um sinônimo exato de antologia formado a partir de raízes latinas: *florilegium*. O termo, amplamente utilizado por autores cristãos do século IV — como Prisciliano, Sêrvio Honorato, Jerônimo e Tertuliano —, deriva do adjetivo clássico *florilegus* (aquele que seleciona flores), empregado por poetas como Ovídio no século I a.C.

A etimologia não é um detalhe periférico, já que indica que a prática de seleção textual foi concebida, desde cedo, sob o paradigma da colheita. O antologista é figurado como aquele que percorre um campo (seja natural, seja literário) para escolher exemplares dignos de preservação.

Assim, antes mesmo de se consolidar como gênero editorial, a antologia já carrega consigo uma imagética vegetal que a aproxima das práticas de classificação botânica. A recolha implica separação; a separação implica hierarquia; e a hierarquia supõe critérios de valor.

As duas acepções de antologia convergem de maneira exemplar na publicação conhecida como *florilegium* (plural *florilegia*), que surge no século XVI europeu e pode ser compreendida como um subproduto da expansão colonial. O transplante de espécimes da flora do Novo Mundo para os jardins botânicos das metrópoles impulsionou a necessidade de registro, classificação e comparação sistemática.

A catalogação das flores buscava evidenciar as diferenças entre os espécimes sem abdicar do fundo comum que os unia: a exuberância natural associada ao Novo Mundo. Ao mesmo tempo, estabelecia-se um contraste entre plantas do Velho Mundo e aquelas recolhidas em viagens ultramarinas. A coleção organiza, mas também exclui, já que as flores que permanecem fora do arranjo orbitam a obra como ausência constitutiva (traço que aproxima as *florilegia* das antologias literárias).

No prefácio ao florilégio do *The Florilegium Society at Sheffield Botanical Gardens*, destaca-se que a flora recolhida pelos exploradores esteve associada ao exotismo e ao desejo de documentar tais coleções em publicações ricamente ilustradas. A imagem não era ornamento, mas instrumento de distinção e de conhecimento.

Admired for their beauty and interesting characteristics, these unusual plants were avidly collected for university botanic gardens and the pleasure gardens of wealthy owners. Along with this abundance of exotica was a desire to document these plant collections in beautifully illustrated publications known as florilegia. (BRUNO in THE FLORILEGIUM SOCIETY AT SHEFFIELD BOTANICAL GARDENS, 2021, s.p.)

Um exemplo paradigmático é a *Hortus Eystettensis* (1613), organizada por Basilius Besler segundo as quatro estações do ano. O critério ordenador confere à coleção uma estrutura temporal e cíclica, convertendo a diversidade vegetal em sistema visual coerente. O cuidado estético das ilustrações respondia à função central dessas obras: tornar visíveis as diferenças entre as espécies. Isso porque as primeiras *florilegia* foram produzidas para fins medicinais, já que traziam o perfil das ervas e suas propriedades medicinais (BRUNO in THE FLORILEGIUM SOCIETY AT SHEFFIELD BOTANICAL GARDENS, 2021, s.p.): “*The descriptions were illustrated with a drawing of the plant. Unfortunately, the plants were often copied from previous drawings without reference to the living plant and over time the plant illustrations became distorted and unrecognizable*”.

No entanto, como registra o prefácio citado, muitas ilustrações eram copiadas de desenhos anteriores, sem referência à planta viva, o que levou à progressiva distorção das formas. A necessidade de corrigir tais desvios desloca o foco para a observação direta, refinando técnicas de representação e consolidando a arte botânica como prática científica.

Assim, a arte botânica se articula ao impulso catalogador e ao exotismo próprio da expansão colonial. Não por acaso, as viagens financiadas pelas metrópoles incluíam frequentemente artistas-botânicos responsáveis por registrar flora, fauna e, muitas vezes, aspectos antropológicos dos povos autóctones. A imagem torna-se mediadora entre recolha material e ordenação simbólica.

A antologia literária herda, assim, a mesma lógica das *florilegia*: selecionar, distinguir, organizar e converter diversidade em imagem sistematizada.

2.3 O IMPULSO CATALOGADOR E A FORMA ANTOLÓGICA

Conforme exposto no tópico anterior, as duas acepções de “antologia” remetem ao gesto da recolha e à tradição do *florilegium*. Essa articulação entre etimologia, expansão colonial e viagens naturalistas também se manifesta na própria forma antológica, aqui abordada em seus aspectos gerais.

Segundo Juan Domingo Vera Méndez (2005, p. 1-2), a forma antológica pode ser definida de três modos: “i) *la forma antológica como una entidad discursiva coherente, que aspira a ser leída como un libro.* ii) *La forma antológica como género literario.* iii) *La forma antológica como vehículo ideológico y didáctico, que incide un proceso de canonización*”. Embora o autor defenda uma abordagem multifacetada (atenta aos paratextos, à recepção e ao trabalho crítico do antologista), interessa aqui a primeira definição, que toma a antologia como construção discursiva que organiza fragmentos dispersos em totalidade legível.

Nessa perspectiva, a forma antológica pode ser lida como espaço de catalogação que, assim como jardins botânicos, museus e gabinetes de curiosidades — todos vinculados à expansão colonial e ao projeto renascentista de descrição física do globo —, reúne o disperso por meio de procedimentos de inter-relação que produzem unidade. Agrupar fragmentos implica exercer autoridade hermenêutica, i. e., consignar o heteróclito num conjunto inteligível. Trata-se, em última instância, de uma prática de arquivamento.

As definições de Méndez (2005) apoiam-se no conceito moderno de antologia,²¹ cuja consolidação, segundo Ana M. Agudelo Ochoa (2005, p. 143), relaciona-se ao contexto do Romantismo, tanto na Europa quanto na América Hispânica:

[...] pues uno de los ideales de este movimiento artístico [*Romantismo*] fue divulgar la cultura en sus diversas manifestaciones entre las clases populares, dado que para ese entonces solo era privilegio de la élite (Núñez, 1959, 258). De esta manera la forma antológica fue una de las estrategias que propusieron los románticos con el fin de democratizar la cultura literaria.

Antes do século XIX, comenta a autora (AGUDELO, 2005, p. 143) sobre o contexto espanhol, uma série de termos (*cancioneros*, florilégios, *romanceros* etc.) eram utilizados para identificar aquilo que, hoje, consideramos os precedentes da forma antológica. Neles, o caráter compilatório imperaria, indicando que o interesse do compilador era abarcar toda a produção de um dado território (AGUDELO, 2005).

Na “Introdução” ao fac-símile do *Cancionero general: recopilado por Hernando del Castillo*, que foi publicado pela primeira vez em Madrid no ano de 1511, Antonio Rodríguez Moñino (1958, p. 9) diferencia entre os precedentes da forma antológica e a antologia propriamente dita:

[...] antaño se concebían como bibliotecas, dándoles la mayor amplitud posible, reuniendo cuantas piezas se podía allegar, mientras que hoy la reducción alcanza límites extremos: se pretende eliminar todo lo que no tenga estricta relación con el tema o con el grupo. Por aquel procedimiento resulta que la mayor parte de los cancioneros son abigarradas compilaciones en las que se recoge lo que se tiene a mano, con heteroclidad de temario, época y autores.

²¹ Conforme o estudo de Sabio Pinilla (2011, p. 161) sobre o conceito moderno de antologia: “*El cambio se consolida en el diccionario Larousse de 1866 y se consagra a finales del siglo XIX en La Grande Encyclopédie, que dota a ese sentido de un valor genérico y establece a su vez un paralelismo entre — anthologie, morceaux choisis y éducation (Fraisie 1997: 90-92). En España, [...] al igual que en Francia, el término adquiere su actual significado a partir del siglo XIX, aunque la variedad de — formas antológicas (cancionero, flor, florilegio, silva o, cuando tienen un fin didáctico, crestomatía, selecta o analecta) ha sido una constante en ambos países desde el siglo XVI para presentar textos poéticos selectos que den cuenta de la tradición literaria*”.

A passagem de compilação expansiva à seleção restritiva marca uma transformação no regime do catalogar. E essa dinâmica não se restringe ao contexto ibérico.

Barbara Benedict (2003), pesquisadora da forma antológica e da formação do leitor moderno, afirma que, no contexto cultural inglês, uma das formas mais populares do século XVIII era a coleção literária, que inicialmente englobava a miscelânea e a antologia; e que a popularidade crescente das antologias teve relação com a expansão colonial:

In the eighteenth century, reading itself becomes a kind of collecting. Anthologies, collected beauties, and literary museums offered readers public history and culture, and encourage the fragmentation and commodification of experience into intellectual items, memories, anecdotes, and facts that make the mind itself a repository of information, an anthology of culture. (BENEDICT, 2001, p. 395)

Chama a atenção a expressão que a autora utiliza referindo-se às coleções textuais: “museus literários”; já que, conforme exposto ao longo deste capítulo, o impulso catalogador teve lugar de destaque na cosmologia renascentista. Neste sentido, o contexto histórico do século XVIII, no caso britânico, foi marcado pelo ato de colecionar e pelo gesto da recolha, tão característico das duas acepções de antologia:

Collecting itself, galvanized by overseas colonization and the establishment in 1753 of the British Museum, had gained a new prestige, and the acquisition of ‘rarities’ or items of cultural significance became all the rage. If middle-class consumers could not collect miniatures or exotic curiosities, collections of literary rarities were easily available, and the better the quality of the contents, the better the value and higher the cultural éclat they carried. [...] Shorter anthologies or books of excerpts or ‘beauties’ may have trained them [os leitores] in the aesthetic devices to admire, but the lack of contextualization presents all the contents — recent and ancient, tropical and timeless — as equally important cultural documents. (BENEDICT, 2001, p. 389 e 395)

Assim, a forma antológica participa do mesmo horizonte que produziu as *mirabilia et naturalia*: um regime de conhecimento que transforma diferença em item colecionável e o mundo em acervo. O Novo Mundo, como portador da

maravilha, é incorporado a esse sistema classificatório, servindo ao impulso catalogador que caracteriza a modernidade europeia.

Partindo da premissa de que a forma antológica se vincula a esse impulso no contexto da expansão colonial, impõe-se considerar também o movimento inverso: a antologia como remessa europeia transplantada para a América, onde se aclimata e produz novas florações.

2.4 REVERTER O TRANSPLANTE A PARTIR DA FORMA ANTOLÓGICA: REMESSAS DE LÁ PARA CÁ

[...] — Cuando llegué a Cuba — dijo después de la pausa necesaria para la extinción del zapote — entré, para mi otra perdición, en el ya felizmente demodé debate de la supremacía entre frutas españolas y cubanas. Mi malicioso interlocutor me dijo: No sea ingenuo, todos los viñedos de España fueron destruidos por la mosca prieta y se trajeron para remediarlos semillas americanas, y todas las uvas actuales de España, concluyó rematándose, descienden de esas semillas.

José Lezama Lima, *Paradiso*, 1966.

O diálogo citado por José Lezama Lima em *Paradiso*, no qual se afirma que as uvas espanholas descendem de sementes americanas, oferece uma imagem precisa para pensar o trânsito cultural entre Europa e América. Aquilo que parece originário revela-se, afinal, fruto de enxertia e deslocamento.

Recolha, transplante, aclimação: conforme exposto nos tópicos anteriores, o campo semântico da palavra “antologia” encontra-se profundamente vinculado à terminologia botânica. Mostrei que a articulação entre etimologia e expansão colonial permite compreender a forma antológica como uma remessa trazida da Europa, um dispositivo de ordenação e catalogação associado ao projeto moderno de descrição do mundo.

No entanto, o colecionismo é via de mão dupla. Se houve envio de espécimes naturais e formas discursivas da América para a Europa, também houve remessas simbólicas em sentido inverso. A imagem de circulação entre a América e Europa pretende enfatizar esse trânsito num contexto colonial, no qual o impulso catalogador constitui fundamento epistemológico do processo.

Ao propor essa reversão, procuro também me afastar de uma naturalização da literatura como organismo vegetal, já que não endosso a metáfora da literatura como árvore (imagem que tende a sugerir crescimento orgânico, continuidade genealógica e pureza de origem). Como observa Rosalba Campa, ao recorrer à terminologia botânica para pensar o literário, corre-se o risco de colorir gêneros e tradições segundo a “terra” em que criariam raízes metafóricas: “*Según la tierra en donde esta eche sus raíces metafóricas, la poesía, la novela, el ensayo han de colorearse con diferentes matices, ofrecer nuevos perfumes y sabores*” (CAMPRA, 2015, s.p.).

A metáfora botânica, portanto, precisa ser tensionada. Se a antologia foi pensada sob o signo da flor e do jardim, é preciso interrogar também os processos de enxertia, hibridação e deslocamento que desestabilizam qualquer ideia de origem pura. O que acontece quando a forma antológica, transplantada, deixa de servir ao projeto classificatório europeu e passa a operar como dispositivo de reorganização da tradição latino-americana?

Uma resposta possível começa com Andrés Bello. Em 1823, ao escrever a “Alocución a la poesía”, que integra suas *Silvas americana*,²² Bello recorre explicitamente à terminologia botânica para convocar a poesia a abandonar a Europa e a buscar, na América, o “ar saudável” que sua rusticidade apreciaria. Nas palavras de Pedro Henríquez Ureña (2022 [1928]), essa alocução equivaleu à proclamação da independência espiritual da *América Latina*:

[...] a primeira de suas *Silvas americanas* é uma alocução à poesia, ‘professora dos povos e dos reis’, para que ela abandone a Europa – luz e miséria – e busque deste lado do Atlântico o ar saudável que sua rusticidade nativa aprecia. A forma é clássica; a intenção é revolucionária. Com “Alocución”, Juan María Gutiérrez encabeçaria, simbolicamente, nossa primeira grande antologia, a *América poética* de 1846. (HENRÍQUEZ UREÑA, 2022, p. 422)

O gesto de Henríquez Ureña (2022) é significativo: a antologia já não funciona como repositório subordinado a um centro europeu, mas como instrumento de afirmação continental. Se, nos séculos anteriores, a antologia

²² Vale lembrar que, conforme o Dicionario Etimológico Castellano En Línea (2001, s.p.), *silva* designa principalmente um tipo de poema de extensão indefinida que combina versos hendecassílabos e heptassílabos sem uma norma fixa. Além disso, da palavra *silva* derivam termos como selva e silvestre.

participara do grande projeto europeu de descrição e ordenação do mundo, agora ela passa a operar como mecanismo de reorganização interna da tradição americana. O transplante se inverte com a forma recebida sendo reapropriada e ressignificada; a recolha deixa de visar à assimilação do exótico e passa a construir uma totalidade própria.

A imagem botânica do literário reaparece de modo programático no México do século XIX. Guillermo Prieto, integrante da Academia de Letrán, descreve o projeto de fundar uma literatura nacional como a exposição de “*flores de nuestros vergeles y frutas de nuestros huertos deliciosos*” (PRIETO apud MARTÍNEZ, 1976, p. 306). A metáfora do horto não é decorativa, pois sugere cultivo próprio, produção localizada e diferenciação em relação ao modelo europeu.

No mesmo horizonte, Ignacio Manuel Altamirano (fundador da revista *El Renacimiento* [1869]) pergunta por que uma “*rama cortada del viejo árbol de la literatura española*”, plantada em outro solo e enxertada com seiva americana, não poderia constituir “*un árbol robusto, frondoso y de especial aspecto*” (ALTAMIRO apud MARTÍNEZ, 1976, p. 320)²³. A imagem da enxertia substitui a da origem pura: a literatura hispano-americana não se pensa como ruptura absoluta, mas como transformação por aclimação.

Nesse contexto, conforme analisa Rosalba Campra (2015),²⁴ as compilações literárias estiveram vinculadas ao projeto cultural pós-Independência de integração continental por meio da expressão da americanidade. A catalogação torna-se instrumento de construção identitária e os compiladores assumem a tarefa de reunir e difundir a poesia americana, muitas vezes evitando o termo “antologia” (considerado pouco sugestivo) e preferindo imagens vegetais: cultivam flores, oferecem ramalhetes, enlaçam guirlandas, exibem tesouros (CAMPRA, 2015, s.p.).

²³ Antonio Candido, no prefácio à primeira edição de *Formação da literatura brasileira* (1957), parece responder àquela questão num tom pessimista, já que nem chega a considerar a literatura portuguesa como uma “árvore”: “A nossa literatura é galho secundário da portuguesa, por sua vez arbusto de segunda ordem no jardim das Musas... Os que se nutrem apenas delas são reconhecíveis à primeira vista, mesmo quando eruditos e inteligentes, pelo gosto provinciano e falta do senso de proporções. Estamos fadados, pois, a depender da experiência de outras letras, o que pode levar ao desinteresse e até menoscabo das nossas” (CANDIDO, 2000, p. 9).

²⁴ Publicado originariamente com o título “Las antologías hispanoamericanas en el siglo XIX. Proyecto literario y proyecto político”, *Casa de las Américas*, La Habana, vol. XXVII, N° 162, Mayo-Junio 1987.

A compilação que, segundo Hernán Pas (2010, p. 2) e Rosalba Campra (2015), teria instaurado propriamente o gênero antologia na América Hispânica foi a *América poética* (Imprenta del Mercurio, 1846), organizada por Juan María Gutiérrez. Diferentemente dos parnasos e florilégios das primeiras décadas do século XIX — como *La Lira Argentina* (1824) ou *El Parnaso Oriental* (1835) —, que buscavam oferecer uma impressão de totalidade, a antologia de Gutiérrez introduz a mediação explícita do juízo crítico como critério de seleção.

Essa mediação marca uma inflexão decisiva. Enquanto os primeiros repertórios aspiravam a abarcar o conjunto da produção literária com uma atitude simultaneamente estética e patriótica, a nova forma antológica assume o gesto crítico-seletivo como princípio estruturante. A pretensão à totalidade cede lugar à construção orientada de um *corpus* representativo.

Conforme observa Campra (2015, s.p.), essa busca por totalidade nas compilações iniciais contribuiu para a produção de discursos unificadores sobre o continente, articulando destino político e expressão cultural. A literatura funcionava como emblema da irmandade das nações americanas; o repertório textual operava como prova simbólica dessa unidade.

Com *América poética*, contudo, a antologia passa a anunciar algo mais ambicioso, não apenas reunir textos, mas constituir uma biblioteca da literatura americana e formar um público específico: o “leitor americano”. No prefácio de 1846, Gutiérrez declara a missão de “*difundir en nuestras repúblicas el gusto por la amena literatura, y a la ‘conservación de los recuerdos que pueden alimentar el espíritu público’*” (GUTIÉRREZ, 1846); missão retomada em *El lector americano* (1847) e na edição argentina de 1874, que deixa em aberto a possibilidade de desdobrar-se em novas séries adaptadas às culturas nacionais:

El *Lector Americano*, es susceptible bajo este mismo título, de extenderse en forma de serie y convertirse en una verdadera “biblioteca de literatura Sud Americana”, en la cual puedan cultivar bajo modelos y disciplinas patrias, el uso de la palabra y el arte de expresarse por escrito, los jóvenes argentinos. (GUTIÉRREZ, 1874, p. 6-7)

A antologia, assim, deixa de ser apenas remessa transplantada da Europa e se converte em instrumento de organização interna da tradição. Se antes servira ao impulso catalogador europeu para ordenar o mundo, agora

participa da invenção de uma comunidade interpretativa. O gesto de recolha permanece; o horizonte político se transforma.

O projeto do “leitor americano” pode ser compreendido como uma intervenção ativa no processo de formação e continuidade da literatura latino-americana. Descrito a partir do conceito de *religación*, tal processo evidencia a articulação constante entre política e expressão cultural. Conforme sistematiza Bravo (2021), o termo foi mobilizado por Ángel Rama e Susana Zanetti para designar a instância comunicativa que, entre 1870 e 1920, conectou escritores e intelectuais para além das fronteiras nacionais, constituindo o substrato necessário ao florescimento de um sistema literário.

Conforme Zanetti (1994, p. 491), o exame dos fenômenos de religação permitiria:

[...] analizar los lazos efectivos condensados de muy diversos modos a lo largo de la historia, más allá de las fronteras nacionales y de sus propios centros, atendiendo a un entramado que privilegia ciertas metrópolis, determinados textos y figuras, que operan como parámetros globalizantes, como agentes de integración. [...] La articulación de un legado, el cruce de lecturas o la interiorización de modelos propios supone el soporte de un grano menudo, un envés de la urdidumbre concretado en religaciones variadas, a veces de patente vigor, pero con frecuencia de una discreción que impone el rastro cuidadoso.

Jornais, revistas, correspondências, congressos, redações e cafés funcionam como espaços materiais dessa trama. Neles, como observa Zanetti (1994), os letrados passam a encarar sua experiência singular e nacional a partir de uma dimensão mais ampla que a contém e a reorganiza. É nesse movimento que, segundo Rama (1980), se gestam simultaneamente a autonomia do discurso literário e as bases de um mercado moderno.

A convergência entre impulso catalogador e integração continental prolonga-se ao longo do século XX, tanto no plano editorial — com projetos como a Biblioteca Americana del Fondo de Cultura Económica e a Biblioteca Ayacucho,²⁵ associadas a figuras como Pedro Henríquez Ureña e Ángel Rama

²⁵ É preciso lembrar que em 1924 o escritor venezuelano Rufino Blanco-Fombona criou, na celebração do primeiro centenário da *Batalla de Ayacucho*, a coleção de livros “Biblioteca Ayacucho” dentro de sua editora, cf. ORTIZ, Oscar Rodríguez. Apresentação. In: _____. 1974-2006: 30 años de Biblioteca Ayacucho. Caracas: Editorial Arte, 2004. p. 6-18.

(SZURMUK; IRWIN, 2009, p. 52) — quanto no plano teórico, sobretudo nas formulações em torno do problema da identidade cultural.

Do século XIX ao XX, de Sarmiento a Martí, de Rodó a Martínez Estrada, passando por autores como Vasconcelos, Ricardo Rojas, Mariátegui e o próprio Henríquez Ureña, a pergunta pela América — seu lugar na história, sua singularidade cultural, seu destino político — foi reiteradamente reformulada (CHIAMPI in LEZAMA LIMA, 1988, p. 17-18). Civilização ou barbárie, latinidade ou autoctonia, raça cósmica ou bastardia fundadora: mais do que respostas definitivas, tais formulações constituem tentativas sucessivas de organizar simbolicamente a experiência continental.

Embora esse debate exceda o escopo imediato deste trabalho, ele permanece implicado nas questões aqui discutidas. À maneira do antologista, este fragmento (o problema da identidade cultural) é organizado junto a outros eixos temáticos, inserindo-o em uma trama que o recontextualiza. Nesse sentido, talvez a questão mais produtiva não seja “o que é a América Latina?”, mas se ela própria — enquanto resultado histórico de seleções, hierarquizações e articulações — pode ser pensada como uma formação antológica.

2.5 CÂNONE E ANTOLOGIA

Como discutido anteriormente, as primeiras antologias hispano-americanas ampliaram a busca pela expressão do nacional sob o signo da americanidade. Desse movimento decorre a consolidação progressiva de cânones nacionais que, em diálogo e tensão entre si, projetam a ideia de um cânone latino-americano.

Neste tópico, interessa-me examinar brevemente essa relação para situar a atuação dos antologistas do *corpus* frente ao que se poderia chamar de “fantasma” do boom — isto é, a presença normativa de um conjunto de autores e obras que passou a funcionar como parâmetro de legitimação continental.

Conforme os pesquisadores Mónica Szurmuk e Robert Irwin (2009, p. 52), os movimentos de independência política dos países hispano-americanos ao longo do século XIX constituem um marco para a formação dos cânones nacionais, que fundamentariam um cânone latino-americano:

Los cánones literarios de las jóvenes naciones americanas se proyectan, de modo fluctuante, hacia ese otro canon mayor latinoamericano; se propone la *Utopía de América* en constante tensión y diálogo con los cánones europeos: “la literatura latinoamericana es definida como expresión de una cultura cuya búsqueda compromete el trabajo del historiador y del crítico.” (Zanetti, 1998: 87)

O recorte de Mónica Szurmuk e Robert Irwin (2009) limita-se aos países hispano-americanos, deixando de considerar o Brasil e outras formações culturais do continente — exclusão recorrente nos discursos sobre o literário na *América Latina*. Tal limitação revela, por si só, a instabilidade das fronteiras do cânone latino-americano.

Nesse sentido, Daniel Balderston (1992, p. IX) observa que, nos dezenove países da América Hispânica e no Brasil, a antologia tornou-se um dos bens literários mais relevantes, em razão de fatores que incluem disputas em torno da identidade nacional, a ampliação do público leitor com a urbanização e a educação pública, o fortalecimento dos meios de comunicação e as lutas por reconhecimento cultural de grupos marginalizados. A antologia aparece, assim, não apenas como instrumento de consagração, mas como espaço de disputa simbólica.

A partir do final da década de 1960, como assinalam Szurmuk e Irwin (2009, p. 53), a crítica acadêmica latino-americana passa a sentir o impacto de três movimentos decisivos: 1) a problematização do cânone diante da ampliação do corpus literário; 2) a chamada “eclosão das margens” na década de 1980 — com a emergência da escrita de mulheres e de minorias sexuais e étnicas —; 3) e a incorporação dos estudos de gênero, dos estudos culturais e, posteriormente, dos estudos pós-coloniais. Essas inflexões teóricas não apenas ampliam o repertório, mas reconfiguram os critérios de leitura e de legitimação, permitindo revisões críticas dos autores e textos até então consagrados.

A despeito da chamada “crise do cânone”, Harold Bloom publica, em 1994, *The Western Canon*, assumindo posição abertamente polêmica frente às transformações da crítica literária impulsionadas pelos estudos de gênero, pelos estudos culturais e pelas abordagens centradas em etnia e raça. Como observa Jaime Ginzburg (2004), Bloom associa tais perspectivas aos efeitos degradantes da indústria cultural, defendendo a primazia do valor estético entendido como experiência individual, e não como produto de conflitos sociais.

Segundo Ginzburg (2004, p. 102), o campo de interlocução privilegiado por Bloom é fundamentalmente norte-americano, o que tensiona a pretensão universal de seu “cânone ocidental”. O valor estético, em sua proposta, não se constitui no interior de disputas históricas ou institucionais, mas na autoridade do leitor capaz de reconhecer a “grandeza” literária.

Ao reivindicar a autonomia estética e a centralidade do julgamento individual, Bloom (1994) reafirma um modelo de consagração que desloca para segundo plano as dinâmicas sociais e políticas implicadas na formação do cânone. Não por acaso, as abordagens que questionam hierarquias estabelecidas, como os estudos de gênero e raça, aparecem, em sua perspectiva, como ameaça à própria autoridade crítica que sustenta seu projeto.

Se o cânone bloomiano se ancora na autoridade do leitor excepcional, as práticas antológicas evidenciam que a consagração literária resulta de mediações históricas, institucionais e editoriais.

No contexto latino-americano, e sob o impacto dos estudos culturais, o cânone passa a ser interrogado tanto em seu conteúdo quanto na concepção hegemônica de literatura que o sustenta (SZURMUK; IRWIN, 2009). A crise atinge simultaneamente o cânone nacional, o latino-americano e o ocidental, produzindo um espaço de instabilidade que redefine as condições do gesto antológico no final do século XX.

É nesse cenário que emerge o “fantasma do boom” como instância de referência inevitável. Ao propor recortes amplos sob a categoria “literatura latino-americana”, os antologistas se veem compelidos a posicionar-se diante de um repertório já consagrado e internacionalizado. Tal posicionamento implica justificar inclusões e exclusões, persuadir o leitor quanto à legitimidade do recorte e construir uma instância enunciativa capaz de sustentar a autoridade da seleção.

Em muitos casos, o boom opera como ponto de partida negativo: não apenas como herança a ser reiterada, mas como marco a ser tensionado, deslocado ou reconfigurado. A ideia do “latino-americano” é, assim, acessada por contraste, como traço identitário que delimita um espaço cultural frequentemente concebido entre a Patagônia e o México, incluindo ainda zonas de contato no sul dos Estados Unidos.

Os antologistas do corpus aqui analisado são interpelados por essa memória construída retrospectivamente. Suas seleções respondem à crise do cânone por meio de operações formais próprias da antologia — paratextos editoriais, justificativas críticas, enquadramentos históricos — e de estratégias discursivas de natureza retórica.²⁶ Para examinar esses procedimentos, recorro às contribuições de Hugo Achugar (1989), Gérard Genette (2009; 1991), Jacques Derrida (1980; 2001) e Raul Antelo (2015), cujas reflexões permitem pensar a antologia como espaço de mediação, enquadramento e disputa simbólica.

2.6 A FORMA ANTOLÓGICA E O FANTASMA DO BOOM

Este tópico examina a relação entre a forma antológica e o “fantasma do boom” no contexto latino-americano de fim de século. Argumento que essa relação pode ser compreendida a partir de uma concepção da antologia como arquivo — isto é, como dispositivo de seleção, ordenação e enquadramento que regula a memória literária. Nesse horizonte, três procedimentos recorrentes ganham relevo: a referência ao “latino-americano”, o apelo ao novo e a *justificatio* do recorte proposto.

A leitura dos prefácios das antologias do corpus revela que alguns organizadores — como Julio Ortega, Alberto Fuguet, Sergio Gómez e Ángel Rama — mobilizam o significante “América Hispânica” como espaço de reunião da produção cultural em língua castelhana. Nesse deslocamento, *América Latina* tende a operar como dimensão simbólica mais ampla, enquanto “América Hispânica” funciona como delimitação linguística concreta. A tensão entre esses termos não é meramente nominal, já que incide sobre o alcance do recorte e sobre o modo como se constrói a ideia de pertencimento continental.

Quando uma seleção é anunciada como antologia do “*cuento latinoamericano*”, por exemplo, coloca-se em jogo a própria definição de latinidade do gênero. De modo semelhante, a adoção do termo “*Latinoamérica*”

²⁶ Daí a importância do comentário (e, por extensão, dos paratextos) na edição de uma antologia, pois uma seleção de textos poderia se beneficiar de certas operações discursivas: 1) a contextualização, 2) a classificação por gêneros ou temas e 3) a organização cronológica. Deste modo, o antologiar implicaria uma defesa das opções editoriais feitas pelo antologista.

em determinados títulos não apenas agrupa textos, mas reinscreve-os sob uma marca identitária específica. A forma antológica, assim, não reflete uma totalidade prévia; ela a produz discursivamente.

Esses procedimentos podem ser analisados a partir dos paratextos. Conforme descreve Gérard Genette (2009, p. 14) em *Paratextos editoriais*, o paratexto factual consiste em um elemento cuja própria existência acrescenta comentário ao texto e influencia sua recepção. Nesse sentido, o recorrente “apelo ao novo” — seja nos títulos, seja nos prefácios — funciona como estratégia de enquadramento que anuncia ruptura, sugere superação e posiciona a antologia diante de um passado que precisa ser deslocado. Não seria precisamente aí que o fantasma do boom se torna operante?

O apelo ao novo manifesta-se na recorrência de expressões como “nova narrativa”, “jovens escritores”, “rupturas”, “novas subjetividades” ou “novas escrituras”, presentes tanto nos títulos quanto nos paratextos de apresentação das antologias. Trata-se de uma produção da diferença que opera por repetição: ao mesmo tempo em que distingue as narrativas recentes das anteriores, enquadra-as sob categorias agregadoras como “geração”, “grupo” ou “tendência”. A diferença é, assim, construída dentro de um espectro que oscila entre a ruptura declarada com os predecessores e a reivindicação de continuidade com determinada tradição.

Se, como argumentado ao longo deste capítulo, a antologia aspira a ser lida como totalidade coerente resultante da seleção e justaposição de textos, então sua forma repousa sobre a ação do antologista e sobre os critérios de inclusão — inseparáveis dos critérios de exclusão. A coerência do conjunto não é dada, mas produzida.

Conforme observa Gérard Genette (1991), os paratextos tendem a explicitar (ou ao menos sugerir) o princípio organizador da obra. No caso das antologias, prefácios e prólogos frequentemente funcionam como instâncias de legitimação do recorte adotado. Contudo, o silêncio também pode operar como estratégia, de modo que a ausência de justificativa explícita não elimina o gesto seletivo, apenas o naturaliza.

Além disso, pode-se pensar, com Jacques Derrida (1980), que determinados textos são “remarcados” ao serem inseridos em uma antologia:²⁷ deslocados de seu contexto original, passam a integrar uma nova categoria genérica ou histórica. A antologia, nesse sentido, não apenas reúne textos; ela os reinscreve sob um regime específico de leitura.

A variedade histórica e formal das produções antológicas parece resistir a qualquer definição restritiva do termo. Dos antigos *cancioneros* e *romanceros* às antologias acadêmicas contemporâneas, a diversidade de temas, gêneros, autores e critérios de seleção é tal que qualquer tentativa de classificação exaustiva se tornaria interminável. Para abarcar todas as manifestações da forma antológica, seria necessário um “livro de areia” — como aquele imaginado por Jorge Luis Borges no conto “El libro de arena” (1972) — cujas páginas se multiplicam indefinidamente.

Essa proliferação não se restringe ao campo literário. O termo “antologia” é empregado para designar obras em diferentes mídias, como filmes estruturados em episódios autônomos, coletâneas de histórias em quadrinhos, compilações culinárias ou exposições retrospectivas de artes visuais. Tal expansão semântica indica que “antologia” designa, de modo amplo, uma forma cultural de organização e apresentação de materiais heterogêneos.

Contudo, para fins analíticos, é necessário circunscrever o objeto. Neste estudo, a antologia é compreendida como dispositivo editorial literário de seleção e justaposição de textos que, sob a mediação de um organizador identificável, produz um efeito de unidade e reconfigura o estatuto de seus componentes ao reinscrevê-los em um novo enquadramento histórico e estético.

As antologias apresentam, grosso modo, uma ambivalência constitutiva: enquanto coleção, podem ser associadas à esfera privada da leitura e da acumulação; enquanto arquivo, configuram-se como objetos culturais de circulação pública. Essa ambivalência é atravessada por uma orientação ao

²⁷ Para Derrida (1980, p. 65): “[...] a text cannot belong to no genre, it cannot be without or less a genre. Every text participates in one or several genres, there is no genreless text; there is always a genre and genres, yet such participation never amounts to belonging. And not because of an abundant overflowing or a free, anarchic, and unclassifiable productivity, but because of the trait of participation itself, because of the effect of the code and of the generic mark. Making genre its mark, a text demarcates itself. If remarks of belonging belong without belonging, participate without belonging, then genre-designations cannot be simply part of the corpus.”

passado — seja na referência a textos e autores canonizados, seja na inscrição de tradições literárias — a partir de um gesto situado no presente.

Tal gesto se materializa na ação do antologista, que recorta textos ou fragmentos de seus contextos originais e os submete a um procedimento de montagem.²⁸ O resultado não é mera reunião, mas a produção de um conjunto que reordena temporalidades e atribui novos sentidos às obras selecionadas.

O caráter público da antologia torna-se particularmente visível nas coletâneas destinadas ao uso escolar, que participam de processos de institucionalização do literário. Além disso, ao correlacionar textos a determinados marcos históricos, muitas antologias produzem o efeito de uma presença espectral do passado, que parece legitimar o testemunho do organizador.

Com efeito, o antologista registra, em um suporte material externo, traços biográficos dos escritores, datas de publicação, enquadramentos críticos e justificativas de leitura conjunta. Seu gesto pode, assim, ser compreendido como uma montagem da memória coletiva por meio da palavra escrita.

Essa ação realiza-se sobre um suporte que funciona como uma espécie de “mesa de montagem”, na qual os textos são recortados, deslocados e rearticulados. A montagem torna possível a vizinhança entre fragmentos originalmente apartados, instaurando novas configurações de sentido a partir da contingência da leitura. O resultado não é apenas a reunião de materiais dispersos, mas a produção de um novo enquadramento temporal.

A seleção antológica ilumina o presente a partir do passado; quando articulada a uma proposta de história literária, projeta-se também em direção ao futuro sob a forma de um apelo ao novo. Contudo, a extensão desse presente pode variar. É o caso da *Antología del cuento latinoamericano: las horas y las hordas* (1997a), organizada por Julio Ortega, que aposta em um presente distendido — uma projeção do agora em direção a um futuro próximo, no qual

²⁸ Os antologistas operam um corte na medida em que segmentam o texto escolhido de seu contexto de publicação original; como resultado de uma série de cortes, produz-se um novo sentido a partir da justaposição, tal qual numa “montagem” (EISENSTEIN, 2002, p. 14): “dois pedaços de filme, de qualquer tipo, colocados juntos, inevitavelmente criam um novo conceito, uma nova qualidade, que surge da justaposição”. Assim como a plateia do cinema, os leitores de antologias realizam uma inferência a partir dos textos reunidos: descobrem (ou criam eles mesmos) uma coerência interna à antologia.

se anunciam as novas subjetividades do século XXI ainda na virada do século XX.

Com base no procedimento da montagem, pode-se defender que a forma antológica encerra uma promessa interna à sua própria estrutura de leitura. Ao reunir textos dispersos e reorganizá-los sob um novo enquadramento, a antologia não apenas produz um presente interpretativo, mas se orienta em direção à atualização de uma origem.

Nesse sentido, a afirmação de Raul Antelo, ao comentar a fórmula “*El origen es la meta*”, de Karl Kraus, oferece uma chave interpretativa:

“El origen es la meta”. Quizás el significado de esa enigmática frase de Karl Krauss pueda ser ahora más cabalmente entendido: el objeto es definido en términos de estructura —y así, simultáneamente, en términos de historia— por los objetivos anhelados en su instante originario. Todo objeto tiende a un fin, que es la configuración histórica que lo produjo. Dicho de otro modo, todo objeto tiende a la actualización de su origen. De ahí que leer sea disponer los elementos constelacionales sobre una mesa para organizar su origen, valor que no es un dato empírico, sino una construcción teórica retrospectiva, *post factum*. (ANTELO, 2015, p. 16)

Aplicada à forma antológica, essa perspectiva permite pensar a montagem como operação constelacional: ao dispor textos sobre uma “mesa”, o antologista constrói retrospectivamente uma origem que não preexiste à leitura, mas se produz como efeito dela. A antologia, assim, tende à atualização de uma configuração histórica que ela mesma contribui para instituir.

As margens de um livro jamais são nítidas: como afirma Michel Foucault (2019, p. 28), “[a]lém do título, das primeiras linhas e do ponto final, além de sua configuração interna e da forma que lhe dá autonomia, ele está preso em um sistema de remissões a outros livros, outros textos, outras frases: nó em uma rede”. No caso das antologias, esse “sistema de remissões” não é apenas circunstancial — ele é constitutivo. A antologia torna visível, em sua própria materialidade, a rede de relações que sustenta qualquer livro. Seus paratextos explicitam filiações, tradições, genealogias e disputas de legitimidade.

Contudo, os procedimentos de recorte e montagem, aliados à organização material do volume e ao uso de categorias como “geração”, “tradição” ou “desenvolvimento”, produzem um efeito ambíguo que se poderia chamar de *clausura permeável*. Enquanto objeto físico, a antologia apresenta-se

como totalidade fechada; enquanto seleção de textos, revela-se aberta, dependente de discursos anteriores e suscetível a reorganizações futuras. Essa clausura é permeável porque sua unidade não é autossuficiente: ela se sustenta por remissões externas que a excedem e a atravessam.

Nesse sentido, como observa Jorge Monteleone, “*una antología solo puede ser compensada por otra antología, que estará construida por nuevos vacíos*” (MONTELEONE, 2010, p. 5). Cada nova montagem não elimina a anterior; antes, evidencia seus cortes, seus silêncios e suas exclusões.

Essa condição ambígua permite pensar as antologias como estruturas arquivísticas, no sentido proposto por Jacques Derrida (2001). O arquivo não se limita a conservar o passado, mas organiza uma temporalidade orientada simultaneamente em três direções — o presente do passado, o presente atual e o presente voltado ao futuro. A antologia participa dessa dinâmica ao atualizar textos pretéritos, reinscrevê-los no agora e projetá-los como promessa de continuidade.

Como observa Joel Birman (2008, p. 110), essa tripla orientação temporal revela a dimensão da finitude própria do arquivo; mas é justamente essa finitude que abre a possibilidade de sua repetição infinita. Todo ato de arquivamento implica uma aposta no porvir, uma abertura insistente ao vir-a-ser:

A temporalidade presente no arquivo, nessa tripla direção, configuraria a dimensão da *finitude*, que lhe marcaria necessariamente. Em contrapartida, seria ainda essa mesma finitude que, como condição de possibilidade, delinearía a infinitude do processo de *repetição* do ato arquivante, na medida em que o arquivo enquanto tal implicaria fundamentalmente a perspectiva do futuro e a sua insistente abertura para o *vir-a-ser*. (Derrida, 1995, pp. 83-102)

O chamado “mal de arquivo”, formulado por Derrida (2001), designa esse desejo paradoxal de retorno a uma origem sempre diferida. O arquivo guarda a memória do *arkhê*²⁹ (princípio e comando), mas também se constitui ao abrigo dessa mesma memória que pretende preservar (DERRIDA, 2001, p. 12). Seu funcionamento depende de uma autoridade (o *arconte*) e de um lugar (o

²⁹ Segundo Derrida (2001, p. 11, itálicos do autor): “*Arkhe*, lembremos designa ao mesmo tempo o *começo* e o *comando*. Este nome coordena aparentemente dois princípios em um: o princípio da natureza ou da história, *ali onde* as coisas *começam* — princípio físico, histórico ou ontológico —, mas também o princípio da lei *ali onde* os homens e os deuses *comandam*, *ali onde* se exerce a autoridade, a ordem social, *nesse lugar* a partir do qual a *ordem* é dada — princípio nomológico.”

arkheion), isto é, do cruzamento entre força normativa e inscrição material. Nesse ponto, a antologia evidencia sua dimensão *topo-nomológica*: ela institui um lugar de guarda e, ao mesmo tempo, exerce poder hermenêutico sobre o que é incluído, excluído e transmitido.

Tomar as antologias como arquivos implica, como observa Ivete Lara Walty (2005, p. 87), reconhecê-las como “suporte, elemento de exterioridade do ato de arquivar, marcado por uma técnica de consignação, constituição de uma instância e de um lugar de autoridade”. Sob essa perspectiva, o antologista pode ser pensado como *arconte*: aquele que reúne e coordena os signos em um corpus que aspira à unidade. Como formula Jacques Derrida, a consignação “tende a coordenar um único corpus em um sistema ou uma sincronia na qual todos os elementos articulam a unidade de uma configuração ideal” (DERRIDA, 2001, p. 14).

Contudo, essa aspiração à unidade instala um paradoxo. Se não há arquivo sem lugar de consignação, técnica de repetição e exterioridade material, tampouco há arquivo sem a lógica da repetição — e esta, como insiste Derrida (2001, p. 23), é indissociável da destruição. Ao abrir-se ao futuro, o arquivo expõe o próprio princípio nomológico que o funda, isto é, sua autoridade interpretativa. Outros poderão reabrir o arquivo, reinscrevê-lo e, valendo-se de suas fissuras internas, promover sua desconstrução.

Daí a afirmação derridiana de que “o arquivo trabalha *a priori* contra si mesmo” (DERRIDA, 2001, p. 23).³⁰ Aplicada à forma antológica, essa formulação sugere que toda tentativa de fixar uma configuração histórica (por exemplo, uma imagem do pós-boom) contém em si mesma as condições de sua futura contestação.

A ação do antologista, portanto, seria movida por uma vontade de arquivar que tensiona o próprio princípio econômico do arquivo, tal como formulado por Jacques Derrida (2001)³¹. Se o arquivo implica seleção, limitação

³⁰ Tal condição paradoxal do arquivo implica que: “A estrutura técnica do arquivo *arquivante* determina também a estrutura do conteúdo *arquivável* em seu próprio surgimento e em sua relação com o futuro. O arquivamento tanto produz quanto registra o evento” (DERRIDA, 2001, p. 29, *itálicos do autor*).

³¹ O ato do arquivamento é um *dispêndio*, pois há um investimento de papel, tinta e impressão tipográfica na confecção de um arquivo; e, também, uma *acumulação* da memória sobre algum suporte externo.

e consignação — isto é, um recorte necessariamente finito —, a ação arquivante tende, paradoxalmente, à expansão e à repetição. Essa tensão parece levar o compilador a justificar seu gesto, sobretudo no prefácio, por meio da afirmação de alguma novidade que legitime sua intervenção no arquivo.

No caso das antologias que compõem o *corpus* desta pesquisa, as justificativas do arquivamento apoiam-se no que denomino *apelo ao novo*: um recorte geracional, explícito ou implícito nos paratextos, que apresenta a seleção como necessária atualização do presente literário.

No arquivamento antológico, a instância prefacial adquire centralidade, pois oferece ao antologista o espaço privilegiado para justificar sua seleção. Como define Gérard Genette (2009, p. 145), o prefácio é um texto liminar, autoral ou alógrafo, que “consiste em um discurso produzido a propósito do texto que o segue ou que antecede”. Na forma antológica, essa função torna-se incontornável, já que o prefácio não apenas apresenta os textos, mas enquadra sua leitura e, frequentemente, legitima os critérios de inclusão e exclusão.

A chamada “declaração de intenção”, apontada por Genette (2009, p. 196) como função central do prefácio, assume aqui um peso ampliado. O antologista, investido do privilégio *topo-nomológico* descrito por Jacques Derrida (2001), ocupa a posição de arconte, aquele que detém a autoridade de reunir, ordenar e interpretar. Ao dirigir-se ao público, o prefácio institui uma instância hermenêutica valorizada, oferecendo um modo de leitura previamente estruturado.

Essa autoridade, contudo, não se exerce apenas diante do leitor, mas também no interior do campo literário. Uma antologia frequentemente se apresenta como resposta a outra, como tentativa de suprir uma lacuna ou corrigir um enquadramento anterior. O vazio que cada nova compilação procura preencher — esse espaço virtual deixado por recortes anteriores — é atravessado por meta-comentários sobre o próprio gesto antológico.

É o que se observa no prefácio da *Antología del cuento latinoamericano: las horas y las hordas* (1997a), organizada por Julio Ortega:

Esta antología parte de una convicción: el futuro está ya aquí, y se adelanta y precipita en algunos textos recientes que abren los escenarios donde empezamos a leer lo que seremos. [...] Esa persuasión de futuro es lo que quisiera documentar en esta selección

de relatos; pero en lugar de un repertorio temático he tratado de proponer la diversa textura de sus proyecciones y proyecciones. Demasiadas veces se ha tipificado, y no pocas veces estereotipado, el peso y el gravamen del pasado en la cultura latinoamericana. (ORTEGA, 1997a, p. 18)

Nesse trecho, a legitimação do gesto arquivístico apoia-se explicitamente na projeção do futuro. O prefácio não apenas introduz os textos, ele os investe de uma função prospectiva, deslocando o eixo interpretativo do “peso do passado” para a promessa de novas subjetividades. O apelo ao novo reaparece, assim, como estratégia de autoridade e como fundamento da intervenção no arquivo.

Ainda no que concerne à declaração de intenção, pode-se sustentar que, na forma antológica, o prefácio assume primazia em relação aos demais paratextos editoriais, pois é nele que se organiza o discurso justificativo do antologista. A partir da leitura dos prefácios do *corpus*, é possível identificar alguns princípios recorrentes: (i) toda seleção implica exclusão; (ii) toda antologia responde a um vazio deixado por outra(s); (iii) toda configuração é arbitrária e transitória. Não raro, tais pressupostos são explicitados logo nas primeiras páginas, funcionando como estratégia preventiva de legitimação.

Contudo, essa estratégia abre uma questão decisiva: se a seleção é assumidamente arbitrária e provisória, qual é, afinal, o sentido do arquivamento? Que autoridade pode reivindicar uma forma que reconhece sua própria contingência?

Até meados do século XX, ao menos no contexto latino-americano, a antologia orbitava o cânone — seja para consolidá-lo, seja para contestá-lo — e sua legitimidade derivava, em grande medida, da proximidade com instâncias normativas relativamente estáveis. À medida que as relações entre norma, tradição e cânone se tornam mais instáveis, sobretudo a partir das décadas finais do século XX, a antologia deixa de se justificar por contiguidade com uma autoridade previamente reconhecida.

Esse deslocamento implica uma transformação na força persuasiva do dispositivo. Se antes certos autores, obras ou gêneros pareciam “falar por si”, agora é a voz do antologista que assume centralidade como instância legitimadora. Daí a necessidade de uma argumentação mais explícita, frequentemente estruturada sob a forma de um *apelo ao novo*.

É significativo que, à medida que se afrouxam as relações entre antologia e cânone, os antologistas passem a criticar (de modo mais ou menos explícito) seleções precedentes, delineando o vazio que pretendem preencher. Tal gesto corresponde ao segundo princípio discursivo anteriormente apontado: toda antologia se constitui a partir do vazio deixado por outra.

No prefácio de *Relatos invisibles* (2005, s.p.), Mempo Giardinelli questiona a pretensão prospectiva de certos compiladores: “¿Quién puede saber lo que se leerá en las nueve décadas siguientes?”. A interrogação opera como contestação indireta a projetos que reivindicam antecipar o porvir literário, como ocorre, por exemplo, em *Antología del cuento latinoamericano: las horas y las hordas* (1997a), organizada por Julio Ortega, cuja proposta era precisamente identificar, no presente, os textos que abririam os cenários do futuro.

O embate, ainda que velado, revela que o campo antológico passa a se estruturar por meio de disputas interpretativas sobre o presente e sobre o futuro da literatura latino-americana. A crítica a outras seleções não é mero ajuste de gosto, mas estratégia de reposicionamento no interior do arquivo.

Nesse sentido, a leitura proposta por Hugo Achugar (1989) é particularmente elucidativa. Para o crítico, as antologias são formas que organizam discursos e que, por sua própria lógica interna, exercem poder, seja reforçando ou tensionando hegemonias. A operação não é neutra: “*disponer de la memoria social a la vez que proponer una memoria a la sociedad no es empresa inocente*” (ACHUGAR, 1989, p. 57).

À luz dessa formulação, a ambígua relação das antologias do final do século XX com o legado do boom pode ser compreendida como necessidade estrutural. Ao reorganizar o arquivo do conto latino-americano, essas compilações não apenas reagem a uma tradição consolidada internacionalmente, mas disputam o modo como essa tradição será lembrada, deslocada ou reinscrita. O “fantasma do boom” deixa de ser apenas herança temática ou estética e torna-se operador de memória no interior do dispositivo antológico.

Ainda conforme Hugo Achugar (1989, p. 58), a ação do antologista, ao propor uma memória à sociedade, apoia-se no expediente retórico da *justificatio*. A organização discursiva da antologia moderna incluiria, de modo quase estrutural, um momento em que o compilador explicita as razões que o levam a

organizar sua seleção. Tal justificativa pode assumir diferentes feições: “*Tal ‘justificación’ es ya el ‘antojo’ del ‘antólogo’ validado sin más por la autoridad de quien tiene a su cargo la selección, ya una supuesta ‘representatividad’ histórica, estilística, regional, ideológica, ya una supuesta ‘calidad’ estética o poética*” (ACHUGAR, 1989, p. 58). Em qualquer caso, trata-se de validar um gesto que é, por definição, excludente.

A *justificatio*, espécie de “menina dos olhos” do antologista, não constitui simples adorno prefacial. Ela concentra a tensão fundamental da forma antológica: a necessidade de conferir fundamento a um ato que nasce da ausência. Toda antologia se constrói em diálogo com aquilo que não está presente — outras seleções, a memória social, o discurso oficial, o cânone consolidado. É nesse confronto com o que falta que a justificativa se torna indispensável.

Como observa Achugar (1989, p. 58), o discurso da antologia deve ser lido sempre em relação a um interlocutor ausente, que determina sua perspectiva ideológica. A partir dessa ausência, o leitor pode reconstruir o projeto que sustenta a compilação. A *justificatio* é, portanto, o ponto em que o antologista torna visível sua posição no interior dessa disputa de memória.

A análise dos paratextos mostrará que o privilégio do arconte, nos termos de Jacques Derrida (2001), tem como contrapartida essa exigência estrutural de autolegitimação. Ao justificar sua seleção, o antologista se posiciona diante da crise do cânone e diante do legado do boom, construindo uma resposta possível à dispersão contemporânea. A reunião de fragmentos em um discurso integrador supõe, assim, a elaboração de um horizonte comum. É nesse movimento que o significante *América Latina* é mobilizado estrategicamente: ele funciona como eixo de coesão simbólica, capaz de integrar diferenças sob uma mesma rubrica, mas também como signo tensionado por sua própria heterogeneidade — paradoxo que será examinado no capítulo três.

O percurso teórico deste capítulo permitiu entender a forma antológica não apenas como agrupamento de textos, mas como uma operação arquivística que organiza e reinscreve a memória literária.

Assim, a antologia pode ser pensada como um arquivo no qual se articulam procedimentos de seleção, consignação e ordenamento capazes de produzir efeitos de leitura e de inscrição histórica. Nessa estrutura, o antologista

ocupa uma posição comparável à do arconte descrito por Jacques Derrida: é ele quem reúne os textos, estabelece sua disposição e propõe um modo de interpretá-los. Essa posição de autoridade, contudo, não se exerce sem mediações discursivas. Como vimos, a organização retórica do discurso antológico implica quase sempre uma *justificatio*, isto é, uma explicitação das razões que sustentam a seleção realizada, procedimento cuja importância estrutural foi destacada por Hugo Achugar ao analisar o funcionamento das antologias na modernidade.

A instância prefacial torna-se, assim, o espaço privilegiado onde o antologista constrói a legitimidade de sua intervenção no arquivo literário, delineando os critérios que orientam sua leitura e indicando a posição que sua seleção pretende ocupar no interior da memória cultural. É justamente nesse nível discursivo que se situará a análise desenvolvida nos capítulos seguintes, nos quais serão examinados os paratextos das antologias que compõem o corpus desta pesquisa, com o objetivo de compreender de que modo seus organizadores justificam suas escolhas e quais imagens de literatura latino-americana emergem dessas operações de arquivamento.

3. REDEFININDO A IMAGEM DE AMÉRICA LATINA

Neste capítulo proponho identificar e analisar a presença espectral do boom a partir dos critérios de inclusão mobilizados em duas antologias do corpus: *McOndo* (1996), organizada por Alberto Fuguet e Sergio Gómez, e *Las horas y las hordas* (1997a), organizada por Julio Ortega. O objetivo é examinar de que modo as imagens propostas nessas compilações podem ser compreendidas como tentativas de redefinição do latino-americano.

Parto da hipótese de que essas antologias funcionam como dispositivos de reorganização simbólica das imagens de *América Latina* em um momento marcado pela crise do paradigma da modernidade, pela reconfiguração do mercado internacional de bens culturais e pela persistência espectral das representações associadas ao boom. Nesse sentido, mais do que simples compilações de textos literários, tais coletâneas podem ser compreendidas como intervenções críticas no debate sobre o lugar da literatura latino-americana no final do século XX.

Para tanto, analiso alguns paratextos editoriais que estruturam essas antologias — o título, o subtítulo, o *release*³² e o prefácio —, entendidos como espaços privilegiados de enunciação do projeto crítico de seus organizadores. Além disso, mobilizo artigos de jornais e ensaios publicados em revistas culturais da época,³³ com o intuito de situar o discurso dos antologistas em relação aos

³² Gerárd Genette em *Paratextos editoriais* (2009) dedica um capítulo ao *release* (“O Release”, p. 97-108), descrevendo algumas etapas na história do *release* no campo editorial francês, afirmando que o *release* era um encarte em alguns exemplares (destinados à crítica) e que, em sua última forma, foi incorporado ao livro e destinado ao público de modo geral: “[...] é inutilmente caro colocar à mão encartes que se pode, a custos menores e com maior eficiência, imprimir em outro lugar, normalmente na quarta capa: é a etapa atual, a mais utilizada hoje na França e, ao que parece, no mundo”. (GENETTE, op. cit., p. 102). O *release*, geralmente, está localizado na quarta capa de um livro, sendo necessário diferenciá-lo de outros tipos de textos que podem aparecer na quarta capa: “Não se deve confundir com o *release*, embora possam estar lado a lado em um encarte ou em uma capa, o eventual resumo biográfico e/ou bibliográfico, que (ao contrário do *release*) não diz respeito especificamente ao texto que acompanha, mas tem em vista, sobretudo, situá-lo no campo mais amplo de uma obra ou de uma vida” (ibidem, p. 106).

³³ Para este levantamento foram consultados os seguintes arquivos digitais (hemerotecas, indexadores, acervos): 1) Archivo de Referencias Críticas da Biblioteca Nacional Digital de Chile (<http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-channel.html>); 2) Hemeroteca Nacional Digital de México (<https://hndm.iib.unam.mx/index.php/es/>); 3) Archivo digital Anáforas da Facultad de Información y Comunicación — Universidad de la República Uruguay (<https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/>); 4) Archivo Histórico de Revistas Argentinas do Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani” — Universidad de Buenos Aires (<https://ahira.com.ar/>); 5) Portal AMÉRICALEE / CeDinCI — Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierda (<https://americalee.cedinci.org/portfolio-items/revista-de->

debates e às questões que circulavam no campo literário latino-americano ao final do século XX.

3.1 O COMPONENTE RETÓRICO NO DISCURSO SOBRE A *AMÉRICA LATINA* AO FINAL DO SÉCULO XX

Neste tópico examino uma condição paradoxal no discurso sobre a *América Latina* ao final do século XX, visível em certos prefácios das antologias que compõem o *corpus*. Para situar essa questão, dialogo com reflexões de Jesús Martín Barbero (2002), Josefina Ludmer (1994) e Carlos Alonso (1994; 1998), bem como com algumas formulações de José Joaquín Brunner (1987; 1988; 1996), cujos ensaios sobre modernidade e cultura latino-americana participaram de modo significativo dos debates intelectuais travados na região nas décadas de 1980 e 1990. Mais do que adotar tais posições como marco interpretativo, interessa aqui observar como elas ajudam a mapear o vocabulário crítico e as tensões conceituais que atravessavam o campo cultural naquele momento.

A interpretação do chamado pós-moderno na *América Latina* constituiu um tópico recorrente nas discussões culturais do final do século XX. Antes de avançar, convém esclarecer que evito o termo *pós-modernidade*, de modo a não gerar confusão com o uso espanhol de *postmodernismo*. Conforme observa Carlos Rincón (1989), esse termo aparece já na *Antología de la poesía española y hispano-americana* organizada por Federico de Onís (1941), onde designa uma reação ao Modernismo e antecede movimentos como o Ultramodernismo. Para evitar essa sobreposição terminológica, emprego aqui a expressão “discurso sobre o pós-moderno” apenas como referência ao debate intelectual que se intensifica nas últimas décadas do século XX.

Uma das formulações presentes nesse debate aparece nos ensaios de José Joaquín Brunner (1987; 1988; 1996), que interpretam as transformações culturais do período a partir da ideia de um mercado de símbolos ou de mensagens, no qual o consumidor passa a desempenhar também o papel de

[critica-cultural/](#)); 6) Colecciones del Fondo Reservado UNMSM — Universidad Nacional Mayor de San Marcos (https://sisbib.unmsm.edu.pe/coleco_fondor/?colec=6); 7) Hemeroteca BNDigital da Fundação Biblioteca Nacional (<https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>).

intérprete. Informada por referências como Jürgen Habermas, Max Weber e, sobretudo, pelas observações culturais de Carlos Monsiváis, essa leitura descreve a modernidade latino-americana como experiência marcada por forte heterogeneidade cultural.

Para ilustrar esse cenário, Brunner (1993) recorre a uma colagem de Monsiváis que enumera diversos elementos da cultura midiática e tecnológica contemporânea:

Cable television. Superhero comics. Quick and poorly translated humor. An infinity of products which satiate, invent, and modify necessities. Television programs whose weekly apotheosis is nourished by the victories of the North American system of justice. Books (best-sellers) where the mechanics of success program the imagination and writing. Extremely refined technologies. Videocassettes. Satellite communication. The ideology of MacLuhan's global village. Videodiscs. Strategies of consumption whose implacable logistics destroy all artisanal perspective. The "philosophy" of the biggest seller in the world. Movies which have globally imposed the rhythm, themes, and point of view of North American industry. Software and hardware. International news agencies. Contempt for the history of each nation. Homogenization of "desirable" lifestyles. The imposition of a global language. A circuit of ideological transmission which goes from publicity to pedagogy. Control of the "computer revolution." Magazines which distribute "femininity." The periodic reordering of the life-styles adjustable to technological changes (MONSIVÁIS Apud BRUNNER, 1993, p. 40).³⁴

Mais do que oferecer um diagnóstico sistemático, a enumeração de Monsiváis funciona como imagem condensada de um ambiente cultural saturado por mercadorias simbólicas, tecnologias de comunicação e circuitos transnacionais de informação. Essa figuração interessa aqui porque ressoa com alguns dos temas mobilizados no prefácio da antologia organizada por Julio Ortega. Ao comentar os relatos reunidos em *Las horas y las hordas*, Ortega sugere que determinadas narrativas contemporâneas procuram recuperar a memória no interior da própria lógica mercantil. Como observa o antologista, retomando uma formulação de Theodor W. Adorno, "*la mercancía congelaba a la memoria y propagaba, así, la amnesia*" (ORTEGA, 1997a, p. 13). Nesse contexto, Ortega aponta o conto "1969, año cero", de Naief Yehya, como

³⁴ Optei por citar o trecho em inglês tal como aparece no texto de Brunner. Mas vale lembrar que o original está em espanhol (não obtive acesso a ele). Tal dado me parece importante na medida em que Monsiváis faz críticas ao uso do idioma inglês como "língua global".

exemplo paradigmático dessa tentativa de reinscrição da memória no interior do universo da mercadoria.

Nesse conto, o circuito da mercadoria — da produção ao descarte — é atravessado pela recuperação de arquivos contidos no disco rígido de computadores descartados. A narrativa acompanha dois profissionais da informática (o narrador-personagem e Albano, seu sócio), proprietários de uma empresa dedicada à reciclagem de peças e equipamentos. O trabalho da dupla subverte, em certa medida, a lógica da obsolescência programada,³⁵ ao converter o já descartado em nova mercadoria, prolongando o tempo de vida útil de objetos que deveriam sair de circulação para gerar nova demanda.

Entretanto, mais importante do que a reciclagem material é um subproduto inesperado desse processo: a recuperação das histórias singulares inscritas na memória das máquinas. Cada computador descartado funciona, assim, como um pequeno arquivo de experiências privadas, passível de reconstrução por meio da análise dos dados armazenados. Como afirma o narrador:

Cada máquina tiene historia y habla de ella a través de la configuración, la disposición de los archivos, la forma en que ha sido aprovechada la memoria, la selección del *software* y su estado físico. Mediante un simple procedimiento casi siempre podemos reconstruir memorias borradas, así que frecuentemente damos con cosas interesantes como cartas amorosas, confesiones vergonzosas o teorías enloquecidas (YEHYA in ORTEGA, 1997a, p. 149).

Um arquivo em particular (“Hist.doc”) chama a atenção da dupla. Nele, a história da humanidade é interpretada como a pré-história de uma revolução conduzida pelas máquinas. Intrigados com esse “*ensayo paranoico*”, os dois passam a investigar mais profundamente o disco rígido de onde o documento foi

³⁵ A obsolescência programa seria uma estratégia adotada por fabricantes (sobretudo de produtos eletrônicos) para interromper a vida útil de seus produtos. Trata-se de um fenômeno que reduz o tempo entre a aquisição de um produto pelo consumidor e sua substituição por um novo, impulsionando a lógica de consumo às custas do descarte dos produtos avariados ou obsoletos. O primeiro passo da obsolescência programada teria ocorrido em 1924, quando “[U]m grupo de fabricantes de lâmpadas dos Estados Unidos e Europa se reuniram para determinar a vida útil das lâmpadas. O cartel S.A Phoebus determinou que as lâmpadas deveriam ter uma vida útil de 1000 horas, contra as 3000 horas das que estavam sendo produzidas na época. As empresas Osram e Philips comandavam a reunião e os fabricantes que não seguissem a determinação do grupo (cartel) seriam punidos com multas (Revista Printer's, 1928)” (CONCEIÇÃO; MAGERA; ARAÚJO, 2014, p. 91).

extraído, descobrindo sucessivos arquivos (“Hist2.doc” e “Hist3.doc”) que expandem essa hipótese. No último deles, os seres humanos são descritos como “*simples insectos polinizadores*”, responsáveis apenas por montar computadores e, assim, “*facilitar la reproducción, expansión y evolución de las mentes sintéticas*” (YEHYA in ORTEGA, 1997a, p. 152).

Um aspecto particularmente sugestivo do conto de Naief Yehya é que a própria sequência de textos produzidos pela inteligência não humana também mobiliza uma espécie de memória tecnológica. Esses documentos recuperam episódios associados ao desenvolvimento histórico dos sistemas computacionais: i) a origem militar do uso de computadores, vinculada a cálculos balísticos e a processos matemáticos complexos; ii) o papel decisivo de 1969 como marco simbólico de uma transformação tecnológica; e iii) a vinculação desse processo à lógica geopolítica da Guerra Fria, marcada pela disputa entre as superpotências e pela ameaça permanente de destruição nuclear.

Segundo a narrativa produzida pela mente sintética, as máquinas teriam compreendido que uma guerra nuclear comprometeria sua própria evolução e, por isso, teriam decidido intervir discretamente na história humana:

Para ello crearon un universo paralelo, una simulación del mundo con la que intentaban probar alternativas para transformar el planeta en algo más seguro. En esta simulación, que tenía su año cero en 1969, la inteligencia inorgánica se apoderaba del control de la casi totalidad de los medios electrónicos planetarios, especialmente la televisión. Las máquinas crearon una mediósfera omnipresente que ofrecía toda clase de tentaciones materiales y estímulos eróticos, a la vez que satisfacía sutilmente los deseos asesinos y suicidas de los hombres. En esa realidad artificial la idea del peligro nuclear, junto con la bipolaridad que mantenía el equilibrio armamentista, fueron desmanteladas gradual y pacíficamente a través de una variedad de estrategias de *enajenación positiva*, como denominaba el texto a la transformación de las noticias y tragedias humanas en entretenimiento, así como el apabullante y vacuo bombardeo de imágenes y información (YEHYA in ORTEGA, 1997a, p. 154).³⁶

³⁶ O discurso da mente sintética do conto em questão pode ser aproximado da retórica do personagem que dá título ao filme *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (Dir. Stanley Kubrick, 1964). Ao final da película, logo após a icônica cena do Major “King” Kong sentado na bomba em estilo rodeio, há um breve diálogo entre o presidente dos Estados Unidos e seu consultor científico dr. Strangelove. Em resumo, após o cientista sugerir criar *bunkers* para garantir a sobrevivência de uma pequena parcela dos seres humanos, o presidente replica que não poderia escolher quem iria e quem seria abandonado; então, o dr. Strangelove diz o seguinte: “*Well, that would not be necessary Mr. President. It could easily be accomplished with a computer. And a computer could be set and programmed to accept factors from youth, health, sexual fertility, intelligence, and a cross section of necessary skills. Of course, it would be absolutely vital that our top government and military men be included to foster and*

A hipótese ficcional formulada no conto — a de uma inteligência artificial que intervém no mundo por meio da mediação tecnológica — ressoa, de maneira alegórica, com transformações históricas efetivamente ocorridas no campo da informática. Como observa o próprio Yehya (2020, s.p.) ao comentar retrospectivamente o surgimento do computador pessoal, a criação do microprocessador em 1971 desencadeou uma corrida tecnológica nos Estados Unidos para integrar diferentes dispositivos eletrônicos em um produto doméstico que viria a ser conhecido como computador:

Steve Jobs, Steve Wozniak, and Bill Gates are only the most famous names on a long list of inventors, pioneers, bricoleurs, and visionaries who, by utilizing standard, off the shelf materials bought at electronic part and hardware stores, not only demystified the computer, but also miniaturized it to domestic scale, made it friendly, desirable, and most importantly, created the notion that everyone could and eventually must have a computer.

Podemos interpretar que dessa popularização do computador (e, posteriormente, da internet) emerge a possibilidade de uma *mediósfera*, isto é, da onipresença de canais digitais de informação e da mobilização midiática do desejo, ideia antecipada pela mente sintética no conto (YEHYA in ORTEGA, 1997a).³⁷ Em termos teóricos, esse processo aproxima-se do que Jesús Martín-Barbero denomina *tecnoesfera*, isto é, o entrecruzamento entre as redes tecnológicas de produção e circulação de mercadorias e os sistemas de imagens que orientam o consumo. Como observa o autor, a *tecnoesfera* “*conecta la descentralizada organización de las redes que rigen la producción y circulación de las mercancías con las imágenes que orientan el consumo*” (MARTÍN-

impart the required principles of leadership and tradition” (p. 53 do roteiro). Com certa tranquilidade, o cientista sugere que a terrível escolha poderia ser transferida para os computadores; mas, também afirma que a alta cúpula militar do governo teria lugar garantido no *bunker*.

³⁷ Pode-se interpretar que aquele texto incomum, figurado no conto de Yehya, representa o homem como o elemento descartável dentro de um processo cujo sujeito histórico é formado pelas mentes sintéticas: deste modo, o relato brinca com a possibilidade da obsolescência programada dos seres humanos. Esse deslocamento do ser humano de sua própria história em favor de entidades sintéticas reverbera mais intensamente na ficção científica, e ao aplicar os critérios (produtivistas) que nos levam a pensar as máquinas e robôs como produtos a nós mesmos, tais ficções problematizam esse “contorno” (ou “figuração”) que garante privilégios ao ser humano.

BARBERO, 2000, p. 22). Desse processo resulta uma reconfiguração da experiência cotidiana, marcada pela sobreposição entre espaço público e espaço privado e pela emergência de um cosmopolitismo mediado pelas tecnologias de comunicação, no qual “*estar en casa ya no significa ausentarse del mundo*” (MARTÍN-BARBERO, 2000, p. 23).

É possível pensar a *mediósfera* imaginada no conto de Naief Yehya (YEHYA in Julio Ortega, 1997a) como uma ficcionalização do mercado internacional de ideias e símbolos que alguns intérpretes da cultura latino-americana procuraram descrever ao final do século XX. Entre essas formulações encontra-se a leitura de José Joaquín Brunner (1996, p. 326), para quem:

El mercado de símbolos — signos que danzan: conocimientos, bienes artísticos, mensajes, ídolos, religiones envasadas, textos, información — se ha vuelto, por sí solo, una de las más poderosas herramientas de la economía contemporánea. Son sus territorios, a la manera de una nueva economía política de la producción y el consumo de bienes simbólicos, los verdaderos determinantes de la inclusión y la exclusión, de la centralidad y la periferia, de la civilización y la barbarie, de lo dinámico y lo estancado, etc.

Nessa perspectiva, a gramática desse mercado de símbolos estaria ligada à hegemonia cultural estadunidense sobre o imaginário de grande parte do mundo (BRUNNER, 1987, p. 41). Tal assimetria refletiria também na relação entre produtores e consumidores culturais na *América Latina*. Para ilustrar essa situação, Brunner recorre à conhecida colagem de Carlos Monsiváis, tomando-a como imagem de uma heterogeneidade cultural que remeteria a um duplo fenômeno: por um lado, à segmentação e à participação desigual naquele mercado internacional de bens simbólicos; por outro, à apropriação diferencial desses produtos segundo os códigos locais de recepção.

É nesse contexto que o autor aproxima esse cenário de certas leituras do pós-moderno que enfatizam processos de descentralização cultural e deslocamento de significados:

[...] a de-centering, a deconstruction, of Western culture as it is represented by the manuals; of its rationalism, its secularism, its key institutions; of the cognitive habits and styles it supposedly imposes in a uniform way — something that resembles Monsivais's collage; something that “generates meaning”, but a meaning out of place, taken out of context, a graft onto another culture. (BRUNNER, 1987, p. 41)

Pensar a heterogeneidade cultural latino-americana nesses termos significaria, portanto, observar os influxos desse mercado internacional de símbolos sobre as culturas locais. Para Brunner (1987, p. 41, minha trad.), esse processo poderia conduzir “a uma implosão dos significados consumidos/produzidos/reproduzidos e à subsequente carência por identidade, anseios de identificação, perda de utopias, atomização da memória local e obsolescência das tradições”. Contudo, o próprio Carlos Monsiváis parece relativizar esse diagnóstico ao observar que, já ao final da década de 2000, “*los proyectos utópicos se amplían hasta contener las demandas ecologistas, los derechos sexuales reproductivos y de las minorías sexuales, la bioética y las políticas de inclusión*” (MONSIVÁIS, 2007, p. 37).

O componente utópico-revolucionário que marcou parte significativa dos discursos sobre a *América Latina* até meados da década de 1970 entra em uma encruzilhada ao final do século XX. A crise política do bloco soviético e a reconfiguração do ideário socialista deslocam o horizonte de expectativas que, durante décadas, havia estruturado muitas interpretações sobre o destino histórico da região. Nesse contexto, a própria ideia de transformação social passa a ser pensada de modo distinto. Como observa Ernesto Laclau (1990, p. 10):

[...] las distintas demandas del ideario socialista que fueron presentadas originariamente como constituyendo un todo homogéneo hoy se presentan más bien como un agregado pragmático de distintas demandas procedentes de distintos puntos de la estructura social. De modo que cualquier reconversión del socialismo tiene que ir en la dirección de una democracia radical y plural en el sentido de que las reivindicaciones y antagonismos de los cuales el socialismo surge sean el resultado de unificaciones y recomposiciones hegemónicas y no simplemente el resultado del destino de un agente social privilegiado. En ese sentido la pluralidad que crea el espectro de las demandas sociales en las transformaciones de Europa del Este son simplemente un paso más en el proceso general que está aconteciendo.

Nessa perspectiva, o horizonte utópico deixa de estar associado a um projeto histórico unificado e passa a emergir da articulação contingente entre diferentes demandas sociais. Ao final do século XX, portanto, o componente utópico tende a aparecer vinculado a discursos de matrizes ideológicas diversas, refletindo novas dinâmicas políticas e culturais.

No campo da cultura e da comunicação, essa transformação se articula com aquilo que Jesús Martín-Barbero (2002) identifica como uma reconfiguração do campo comunicacional nas últimas décadas do século XX. Em meio à expansão das tecnologias digitais e à intensificação dos fluxos globais de informação, consolida-se um discurso marcado por forte otimismo tecnológico. Segundo Martín-Barbero (2002, p. 211), esse processo pode ser associado à ampliação do conceito de “informação”, que passa a funcionar como uma espécie de fetiche da ideia de “atualidade”, frequentemente mobilizada no vocabulário da globalização.³⁸

Uma das imagens recorrentes dessa dinâmica socioeconômica é a da chamada “sociedade da informação”. Traduzida em discurso, essa noção tende a deslocar do centro do debate questões relacionadas ao poder e à desigualdade social, investindo antes no potencial transformador das tecnologias e na circulação de informações. Como sintetiza Martín-Barbero:

Agotado el motor de la lucha de clases la historia encontrará el recambio en los avatares de la comunicación. Con lo que cambiar la sociedad equivaldría en adelante a cambiar los modos de producción y circulación de la información. (MARTÍN BARBERO, 2002, p. 219).

Esse deslocamento do horizonte utópico — da política revolucionária para a comunicação e a tecnologia — constitui um dos elementos que informam a imaginação cultural presente em diversas narrativas latino-americanas da década de 1990.

Nesse contexto, alguns intérpretes da cultura latino-americana chamaram atenção para uma condição paradoxal que atravessa o discurso sobre a região ao final do século XX. Como observa Carlos J. Alonso (1994), muitas leituras da *América Latina* passaram a articular simultaneamente duas perspectivas distintas: por um lado, a experiência histórica de uma modernidade periférica; por outro, a interpretação dessa mesma experiência a partir de categorias associadas ao debate sobre o pós-modernismo.

³⁸ É importante pensar que a globalização esteve ligada às mutações do sistema capitalista a partir da segunda metade do século XX, sobretudo a transnacionalização das empresas que, conforme Celso Furtado, “[provocou] a atrofia das funções estatais”, modificando a natureza das instituições políticas e a órbita de atuação dos Estados nacionais (FURTADO, 2002, p. 51).

No campo da comunicação, Jesús Martín-Barbero (2002) identifica um índice particularmente revelador desse paradoxo, qual seja a crescente centralidade adquirida pelos meios de comunicação em sociedades que, em muitos casos, ainda enfrentam dificuldades estruturais para atender necessidades básicas nas áreas da educação, da saúde, da economia e da organização política. Em outras palavras, a intensificação dos fluxos comunicacionais e das redes midiáticas convive com profundas desigualdades sociais e institucionais.

Daí, prossegue Martín-Barbero (2002), o descompasso característico de muitas sociedades latino-americanas entre, de um lado, a relativa facilidade na assimilação das imagens de modernização difundidas pelos meios de comunicação e, de outro, a dificuldade em recompor sistemas de valores, normas éticas e virtudes cívicas capazes de sustentar essas transformações.

A perspectiva de Carlos J. Alonso (1994; 1998), aqui mobilizada para pensar essa condição paradoxal, chama atenção para a natureza retórica da experiência de modernidade na *América Latina*. Segundo o autor, uma característica recorrente da história cultural da região consiste no fato de que não é necessário ser plenamente moderno para se apropriar de discursos considerados “modernos” (ALONSO, 1998, p. 45–46). Essa apropriação, entretanto, trouxe ao longo do tempo uma série de tensões e dificuldades que acabaram por integrar o próprio discurso cultural latino-americano.

De acordo com Alonso, tais tensões tornaram-se particularmente visíveis no debate em torno da pós-modernidade na *América Latina*:

[...] que la intensidad de la polémica sobre la interpretación de la posmodernidad en Hispanoamérica es indicio del hecho de que, en su dimensión más raigal, el discurso cultural hispanoamericano ha estado atado intrínsecamente al concepto y a la experiencia de la Modernidad (ALONSO, 1994, p. 188).

Essa observação foi formulada originalmente no chamado Colóquio de Yale, realizado em abril de 1994, cujo objetivo consistia justamente em discutir “*qué máquinas de leer el presente*” mobilizavam os latino-americanistas e os intelectuais latino-americanos diante das transformações culturais do final do século (LUDMER, 1994, p. 8). Antes de retomar a intervenção de Alonso nesse debate, interessa observar a forma como Josefina Ludmer apresenta o problema

na introdução ao volume resultante daquele encontro, pois ali a autora explicita a sua própria “máquina de ler o presente”.

Para Ludmer, uma possível narrativa sobre o final do século XX na *América Latina* poderia ser organizada em torno da fórmula irônica do “salto modernizador”:

Mi relato de fin de siglo en *América Latina* se centraría en una fórmula irónica: el “salto modernizador” de su economía, su política y su cultura. Uso “salto modernizador” entre comillas porque le aplico una de las reglas simbólicas con la que quiero suponer que casi todos leemos hoy, a fin de siglo, los fenómenos culturales y literarios. Leemos las varias caras, o lados, de cada proceso: a cada poder su resistencia; a cada monumento de civilización su barbarie.

El “salto modernizador” sostiene, entonces, mi historia. Y, en efecto, en los dos fines de siglo, el XIX y el XX, América latina parece clausurar un pasado y colocarse en un nuevo orden económico y político mundial. Abre fronteras, se internacionaliza y postula al mismo tiempo su modernización política y cultural. O para decirlo desde la otra cara: en los fines de siglo América Latina se vería obligada a quemar años de su historia para entrar en un orden y un ritmo, una temporalidad transnacional, diferente. El salto dejaría un resto histórico, un futuro nacional que no fue. La cultura transforma ese resto en temporalidad perdida porque salta a otro futuro, que es el presente de la temporalidad transnacional. (LUDMER, 1994, p. 7)

A imagem do “salto modernizador” proposta por Josefina Ludmer (1994) ajuda a compreender a forma como determinados discursos culturais latino-americanos passaram a interpretar o final do século XX como um momento de aceleração histórica em que a região busca inserir-se em circuitos transnacionais de produção econômica, cultural e comunicacional. É nesse horizonte interpretativo que se tornam inteligíveis as imagens da *América Latina* mobilizadas em antologias como *McOndo* e *Las horas y las hordas*.

A relação proposta por Ludmer (1994) — entre clausurar um passado e colocar-se numa nova ordem transnacional — pode ser vislumbrada também na história das próprias antologias dedicadas à produção literária latino-americana. Em diferentes momentos, essas coletâneas funcionaram como dispositivos capazes de reorganizar simbolicamente o lugar da região no sistema cultural mais amplo.

Em primeiro lugar, após os movimentos de Independência nas primeiras décadas do século XIX e ao longo do entre-séculos, surgiram antologias dedicadas ao que Rosalba Campra (2015, p. 82) denomina um “segundo

descobrimento” da América. Nessas coletâneas, *“la invitación al descubrimiento de la América de las letras se dirige, más que a los destinatarios inmediatos ya señalados, a un destinatario ulterior, esa Europa que no se resigna a reconocer la madurez de América”* (CAMPRA, 2015, p. 82).

Em segundo lugar, com a crise do paradigma da modernidade ao final do século XX, surgem antologias voltadas a delinear cenários possíveis para uma memória cultural projetada ao futuro. Nesses casos, a operação antológica consiste menos em consolidar uma tradição já reconhecida do que em reorganizar fragmentos de uma produção heterogênea de modo a produzir novas imagens da cultura latino-americana. Essa ação pode ser compreendida a partir da metáfora da antologia como “mesa de montagem”: um dispositivo aberto a rearranjos e recomposições, que evita a simples catalogação do heteróclito em favor de um centro ou de uma vontade unificadora (ANTELO, 2015).

Gostaria de demonstrar que esse lugar privilegiado que, conforme Alonso (1994; 1998), se radica numa diferença retórica interna, engendra um regime de temporalidade descontínuo, que coloca em xeque a noção de progresso e a historiografia baseada nela.³⁹ E que, finalmente, esta perspectiva baseia-se, no caso de Julio Ortega, em certa visão *calibanesca* da história cultural da *América Latina*.

O argumento de Alonso é de que: *“la modernidad fue experimentada por el intelectual hispanoamericano como una situación dificultosa cuya naturaleza esencial fue de carácter retórico”* (ALONSO, 1994, p. 192, itálico do autor). Essa situação dificultosa, que Alonso (1994) identifica no discurso do que ele chama de *“crítica contemporânea”*, diz respeito ao fato de que a América Hispânica (e, portanto, a *América Latina*) nunca possuiu as condições histórico-materiais necessárias para sustentar o discurso da modernidade, assim:

[...] la adopción unánime de la retórica de la modernidad desde el comienzo por la intelectualidad hispanoamericana estuvo acompañada necesariamente de un gesto contrario, de un movimiento que

³⁹ Vale destacar que a noção de “progresso”, conforme Celso Furtado (*Em busca de novo modelo: reflexões sobre a crise contemporânea*, São Paulo: Paz e Terra, 2002), possui raízes religiosas e “ligava a conquista de bem-estar a ações meritórias que assumiam a forma de sacrifícios realizado no presente (poupança e investimentos) em troca de recompensas futuras” (FURTADO, 2002, p. 45).

procuraba distanciarse de los reclamos y exigencias referenciales de esta retórica. O sea: que mientras por un lado invocaban los valores y metas de la ideología de la modernidad, los intelectuales hispanoamericanos necesitaron definir simultáneamente un espacio fuera de esa retórica, ya que el discurso de la modernidad constantemente ponía en entredicho la autoridad del sujeto discursivo hispanoamericano. Así, el intelectual de Hispanoamérica adoptaba una modalidad retórica que éste identificaba con la modernidad, pero a la vez su práctica escritural señalaba de diversas maneras que ese modelo retórico no era capaz de comprender, de abarcar cabalmente la circunstancia hispanoamericana. Este ademán crítico se revela en el texto hispanoamericano como una diferencia retórica interna, como un desplazamiento fuera de su centro que tiene su origen en la dificultosa situación discursiva del escritor hispanoamericano (ALONSO, 1994, p. 192).

O argumento sugere que a adesão da intelectualidade hispano-americana à retórica da modernidade esteve desde o início acompanhada por um movimento simultâneo de distanciamento em relação às suas pretensões universalizantes. Ao invocar os valores e metas da ideologia moderna, o intelectual latino-americano precisava também demarcar um espaço discursivo que escapasse às exigências referenciais dessa mesma retórica, uma vez que o discurso da modernidade colocava constantemente em dúvida a autoridade do sujeito discursivo hispano-americano. O resultado desse processo é aquilo que Alonso (1998) denomina uma diferença retórica interna: um deslocamento do discurso para fora de seu próprio centro, produzido pelas condições específicas da enunciação intelectual na *América Latina*.

A hipótese de Alonso parece insinuar, assim, que essa situação textual complexa constitui precisamente um dos traços definidores da modernidade latino-americana. Nesse sentido, a distinção entre modernidade como acesso a uma determinada fase histórica — caracterizada por transformações econômicas, tecnológicas e institucionais — e modernidade como um conjunto de discursos e formas simbólicas torna-se, nas palavras do autor, “insustentável ou de utilidade questionável” (ALONSO, 1998, p. 157, minha trad.). Em outras palavras, na experiência cultural latino-americana, a modernidade tende a manifestar-se prioritariamente como problema discursivo.

Carlos Alonso (1998, p. 125) observa que, a partir do debate em torno da experiência da modernidade na *América Latina* ao final da década de 1980, teria sido instaurado um novo imperativo cultural:

The new dominant cultural configuration has reassured intellectuals of marginalized states that the goals their societies were striving for were illusory and that they should release themselves from the self-imposed pressures and concomitant frustrations under which they labored for countless years (ALONSO, 1998, p. 125).

Esse imperativo aparece no prefácio da antologia organizada por Julio Ortega (1997a) sob a forma de um diagnóstico geracional: com a crise do paradigma da modernidade (tanto no sentido das condições materiais que sustentariam seu projeto histórico quanto no sentido de um conjunto de discursos que formariam um Arquivo) e com a utopia revolucionária já profundamente enfraquecida, a figura do escritor *engagé* perderia grande parte de sua pertinência ao final do século XX.⁴⁰

Assim, se por um lado o escritor se vê aparentemente “liberado”⁴¹ do vínculo entre projeto continental e projeto literário, por outro permanece assombrado pela memória do boom, que parece ser evocada sempre que a instância cultural de enunciação continua sendo a *América Latina*.

É possível pensar que essa situação dificultosa do discurso sobre a *América Latina* ao final do século XX derive, em parte, de um paradoxo mais amplo: ao mesmo tempo que o conceito de identidade se desterritorializa no contexto da globalização cultural, o valor estético da diferença tende a ser progressivamente neutralizado ou absorvido pelo mercado simbólico internacional. Nesse sentido, a animosidade que marcou o debate sobre a pós-modernidade na *América Latina* pode ser tomada como índice desse paradoxo, uma vez que, conforme argumenta Alonso (1998, p. 153), dele resultaram duas posições típicas:

⁴⁰ O nascimento e a morte de Aníbal Quevedo, protagonista de *El fin de la locura* (Jorge Volpi, 2003), conforme Fornet (2005, p. 25), coincidiria com o auge e com o declínio da utopia revolucionária: “*Si tenemos en cuenta que “nace” en mayo de 1968 y muere, precisamente, la noche del 10 al 11 de noviembre de 1989, su existencia resumiría lo que, a los efectos de la novela, serían el ascenso y la decadencia de la utopía revolucionaria.*”

⁴¹ Na falta de outro termo mais adequado, trago entre aspas a palavra “liberado” para indicar uma cautela: mesmo que a utopia revolucionária já não congregue mais escritores em torno de um projeto continental em comum, isso não significa que não haja outras demandas continentais no âmbito literário ao final do século XX. A crítica literária nesse período, por meio de revistas culturais e congressos latino-americanistas, demonstrou interesse em estéticas (trans)fronteiriças ou (trans)nômades, em escrituras da diferença, em deslocamentos teóricos, em entrelugares e outras topologias dos sujeitos periféricos, e demais fórmulas ligadas ao legado da ontologia da diferença do campo intelectual francês do final dos anos 1960.

But even the most superficial examination of that critical oeuvre forces us to realize that the diagnostic spectrum of opinion that it evinces on the phenomenon is articulated between two opposite and antithetical poles: from an absolute denial of the pertinence of the postmodern to the Spanish American situation to the other extreme, in which postmodernity is enthusiastically assumed and its proponents allege that, due to its particular historical characteristics and experiences, one could make the case that Spanish America could be considered postmodern par excellence or, it has even been proposed, *avant la lettre*. Nonetheless, these two antithetical postures arise, regardless of their apparently irreconcilable character, from an identical interpretation of Spanish American modernity, even if the conclusions they derive from that similar interpretation should later take them their separate ways.

Apesar de suas conclusões divergentes, ambas as posições partilham uma mesma premissa interpretativa: a ideia de que a modernidade latino-americana teria sido historicamente fraca, incompleta ou desigual. Como observa Alonso (1998, p. 154), esse esquema interpretativo deriva em grande medida da leitura da modernidade proposta por Max Weber, especialmente de sua concepção da sociedade moderna como resultado de um processo de racionalização e desencantamento do mundo.

Nesse contexto, pode-se argumentar que a literatura do boom — em especial as narrativas associadas ao chamado realismo mágico — operou uma inversão significativa desse paradigma ao recolocar em primeiro plano o componente do maravilhoso. Ao fazê-lo, essas narrativas contribuíram para consolidar determinadas imagens de *América Latina* nas quais o real e o maravilhoso se fundem numa mesma paisagem simbólica, imagens que continuariam a assombrar o campo cultural latino-americano mesmo quando novas gerações de escritores procuraram redefinir suas formas de inserção no circuito literário internacional. Parte significativa da produção literária dos anos 1990 pode ser compreendida justamente como uma tentativa de deslocar ou redefinir essas imagens, movimento que encontra nas antologias um de seus espaços privilegiados de formulação crítica.

3.2 CAMPO CULTURAL CHILENO, DISCURSO GERACIONAL E A INTERVENÇÃO EDITORIAL DE *MCONDO*

“[...] Eles queriam que eu escrevesse igual ao Machado de Assis, e eu não queria, e não sabia.”

“Quem eram eles?”

“Os caras que editavam os livros, os suplementos literários, os jornais de letras. Eles queriam os negrinhos do pastoreio, os guaranis, os sertões da vida. Eu morava num edifício de apartamentos no centro da cidade e da janela do meu quarto via anúncios coloridos em gás néon e ouvia barulho de motores de automóveis.”

Rubem Fonseca, “Intestino grosso”, 1975.

A passagem de Rubem Fonseca evidencia, de forma irônica, a persistência de certas expectativas em relação à representação literária de um contexto amplo, como Brasil ou *América Latina* — expectativas que privilegiam imagens reconhecíveis de exotismo, ruralidade ou descompasso histórico. É nesse horizonte de disputas simbólicas que se insere o projeto editorial de *McOndo*. A análise de seus paratextos será precedida por um breve comentário sobre alguns aspectos do discurso de Fuguet e Gómez e pelo exame de notas, resenhas e ensaios publicados à época ou posteriormente, tendo como enfoque a recepção da antologia e o modo como o discurso da dupla esteve desde o início associado a um registro polêmico-argumentativo.

Alberto Felipe Fuguet de Goyeneche (1964-) e Sérgio Gómez (1962-) são escritores chilenos que no início da década de 1990 organizaram, editaram e criaram projetos literários em parceria. A dupla dirigiu várias oficinas (*talleres*) de escrita criativa em Santiago, a partir do suplemento cultural “Zona de Contacto”, do jornal *El Mercurio*.⁴² Fuguet e Gómez editaram *Cuentos con walkman* (1993), uma antologia de contos de jovens narradores urbanos que antecipa algumas

⁴² Sobre o jornal *El Mercurio*, é importante destacar seu alinhamento ideológico ao governo militar de Pinochet à época: no dia seguinte ao golpe de Estado, afirma Donoso Fritz (2013, p. 113), quase toda a imprensa escrita foi censurada, as exceções foram as empresas editoras do *El Mercurio* e da *La Tercera de la Hora*, que teriam cumprido a função de serem porta-voz da Junta Militar. Jorge Fornet (2005, p. 5), ao comentar sobre a antologia *McCondo*, declara que: “*El Mercurio es el gran periódico conservador de Chile, y de alguna manera eso apunta hacia la procedencia e intereses de los autores [Fuguet e Gómez]*”.

das diretrizes estéticas e geracionais que seriam posteriormente ampliadas em *McOndo* (1996).

A antologia foi publicada em Barcelona no ano de 1996 pela Mondadori, da casa editorial Grijalbo. O lançamento do livro, nesse mesmo ano, ocorreu na capital chilena e suscitou diversos artigos na imprensa à época, sobretudo em razão do caráter performático do evento e do local escolhido para a apresentação pública da coletânea: *“La presentación de esta singular antología generacional no podía ser de otra manera: se realizará en hora de desayuno en uno de los locales McDonald’s de la avenida Providencia disfrutando una hamburguesa”* (LA ÉPOCA, 1996, p. 25, meu destaque).⁴³

O gesto, deliberadamente irônico, parecia sintetizar em escala reduzida o programa simbólico da antologia: afirmar uma experiência urbana e globalizada de *América Latina* em contraste com as imagens cristalizadas pelo imaginário literário do boom.

Para compreender a recepção dessa intervenção editorial, é necessário considerar o contexto cultural chileno no qual a antologia foi publicada. Esse contexto é marcado por um campo cultural profundamente afetado pela supressão das propostas da Unidade Popular — particularmente aquelas vinculadas a uma concepção de arte popular, engajada e reflexiva — durante o período da Junta Militar.⁴⁴ Processo que implicou a reconfiguração das políticas culturais e das instituições ligadas à produção artística.

No que diz respeito às políticas culturais, conforme Calarezo e Cardoso (2022), o processo de redemocratização teria permitido retomar projetos político-culturais que ficaram em suspenso desde o Governo da Unidade Popular de Salvador Allende. Segundo Tomás Peters (2020, p. 311),

Durante la campaña presidencial de Allende y, posteriormente, durante su gobierno, una serie de movimientos artísticos como la Nueva

⁴³ “Aparece ‘McOndo’, antología de autores jóvenes hispanoamericanos”, La Época. — sept. 12, 1996, p. 25 retr.

⁴⁴ Além da censura e controle da informação jornalística, a ação da Junta Militar, conforme registra Donoso Fritz (2013, p. 114), consistiu no ataque direto e simbólico às instituições produtoras culturais, como no caso do Museu de Bellas Artes que foi rodeado de tanques e baleado sob o pretexto de que ali se escondiam guerrilheiros marxistas, ou no caso da editorial Quimantú, que teve seu acervo destruído — estima-se que milhares de livros foram queimados. A Junta Militar teria buscado implantar um sistema de controle totalitário da produção artística e cultural (ibidem, p. 117).

Canción Chilena, el teatro universitario, el cine chileno, la poesía, la industria editorial y, en general, la creación artística y popular, contribuyeron a la creación de una nueva cultura socialista. Bajo el lema “El pueblo tiene arte con Allende”, se gestaron una serie de acciones y planes que derivaron en un nuevo criterio público-estatal en materia cultural.

Sob o lema “*El pueblo tiene arte con Allende*”, vários artistas plásticos publicaram um manifesto a respeito das oitenta exposições simultâneas realizadas em todo o território chileno no ano de 1970, iniciativa que buscava ampliar o acesso público às artes e integrar a produção cultural ao projeto político da Unidade Popular.⁴⁵ Aqui cito um trecho do manifesto:⁴⁶

Creemos que por su carácter social el arte y la cultura han de estar al servicio y al alcance de todos. En el futuro Gobierno Popular, por la voluntad mayoritaria del pueblo, las artes plásticas, la música, el teatro, la literatura, el ballet, el cine no serán más un privilegio sino un derecho inalienable lo mismo que el pan, la vivienda, el trabajo, la seguridad social. (BALES et. al., 1970, s.p.)

A centralidade atribuída à cultura como dimensão da transformação social durante o governo da Unidade Popular constitui um elemento importante para compreender as tensões que atravessariam o campo cultural chileno nas décadas seguintes — tensões que formam parte do horizonte histórico no qual projetos editoriais como *McOndo* seriam posteriormente formulados.

Segundo a pesquisadora Karen Donoso Fritz (2013, p. 106), a política cultural do regime militar encabeçado por Pinochet representou um “apagão cultural”, resultado da combinação entre repressão autoritária e a implementação de políticas culturais orientadas pelo novo projeto econômico e político então em

⁴⁵ Sobre o tema, Nelly Richard (2009, s.p., destaque no original) comenta o seguinte: “*El “arte del compromiso”, que responde al mundo ideológico de los 60 en América Latina, le solicita al artista poner su creatividad al servicio del pueblo y la revolución. El artista no sólo debe luchar contra las formas de alienación burguesas del arte y la mercantilización de la obra. Debe, además, ayudar al proceso de transformación social “representando” (hablando por y en lugar de) los intereses de clase del sujeto privilegiado de la revolución: el pueblo. Así ocurría en las exposiciones de los 70 que tuvieron carácter de acontecimiento político-cultural en Chile, tales como El pueblo tiene arte con Allende y Las 40 medidas de la Unidad Popular. En ambas exposiciones, se conjuga el deseo de acercar el arte al pueblo, de extender los circuitos de recepción de las obras hacia lo masivo para que el arte penetre en todo el cuerpo social gracias al desarrollo de nuevas tecnologías de reproducción serial como la serigrafía. Esas técnicas de reproducción serial estaban contenidas para desmentir el fetichismo burgués de la obra única al multiplicar su distribución y al democratizar así el consumo de los bienes culturales.*”

⁴⁶ Disponível em: <https://laporfiadamemoria.blogspot.com/2012/08/el-pueblo-tiene-arte-con-allende.html>. Acesso em: 01 maio 2023.

consolidação: o neoliberalismo. Esse processo teria sido viabilizado, conforme a autora (FRITZ, 2013), tanto pela diminuição da influência do Estado na produção cultural e na difusão artística quanto pela disseminação de campanhas publicitárias voltadas à promoção dos “novos valores neoliberais”.

Para compreender as reconfigurações do campo cultural chileno após esse período de forte reestruturação institucional e simbólica, recorro à contribuição crítica de Nelly Richard, posto que sua obra, conforme observa Mabel Moraña (2014, p. 130), constitui um importante aporte para a teoria cultural na *América Latina* ao final do século XX.

Para Moraña (2014), a produção crítica de Richard foi fortemente influenciada pela teoria de Pierre Bourdieu e pelo pensamento pós-derridiano, influência que se evidencia, entre outros textos, no ensaio “Estéticas de la obliquidad”, publicado na *Revista de Crítica Cultural* (n. 1, 1990).

Conforme Richard (1990, p. 5), no campo cultural chileno pós-1973 importa destacar formas artísticas oblíquas, transversais e contestatórias — gestos, palavras e imagens que propuseram vocábulos rebeldes para a crise político-cultural sem recaírem em ortodoxias sociais ou políticas. Pensar o campo cultural chileno da década de 1990, portanto, seria levar em conta os efeitos duradouros do discurso autoritário-totalitário que teria marcado a vida social no país desde o golpe de 1973 (RICHARD, 1990). Sobre o discurso autoritário-totalitário:

[...] su fanatización del orden como principio clasificatorio de discursos e identidades dicotomizados por la rigidez de una separación entre arriba/abajo, dentro/fuera, claro/oscuro, puro/contaminado, etcétera. Rigidez divisoria que estructura categorialmente el simbolismo mítico-político que inspira a los discursos fundacionales. [...] Poner orden, llamar al orden, son las consignas rutinarias mediante las cuales un régimen de fuerza (bruta e institucional) finge apelar a una racionalidad constructiva para disfrazar el corte arbitrario de su violencia destructiva, reiterando — en cada fórmula de encuadramiento — su rol de guardián de un repertorio fijo de valores inalterables a defender contra las amenazas del desorden fantasmado como caos. Defensa basada en ritos purificatorios — descontaminadores — que expulsan lo “otro” (lo disímil) fuera del universo semántico regido por la ecuación Orden = Pureza (RICHARD, 1990, p. 5).

Nesse contexto, a autora associa a recursividade da elipse e da metáfora à produção de ambiguidade como estratégia discursiva (RICHARD, 1990, p. 6). A recursividade dessas figuras na produção de ambiguidade é relacionada a um

mecanismo de condensação e deslocamento que faz os significantes rodearem o signo da opacidade “[...] *para que una cierta indeterminación referencial lo proteja de la persecución de lecturas oficiales*”. Trata-se de uma “retórica do engano” que teria modificado a recepção da produção artística chilena a partir do que a autora denomina “*las estrategias del pliegue*”: “[...] *a lo que conforma la duplicidad del sentido como simulacro, antinaturalista, pero también desnaturalizador de la ideología de la palabra lisa-transparente*” (RICHARD, 1990, p. 6). Trata-se de uma operação que abre uma brecha entre significante e significado e que, nas palavras de Richard (1990, p. 6), “[...] *ayudó a problematizar la representación (el nexo entre lo dado y lo creado) como montaje discursivo, mientras la gramática del poder buscaba naturalizarla como evidencia (desmentirla por hipótesis) postulando así su verdad inamovible.*”

Essas práticas, agrupadas a partir da “retórica do engano”, formaram parte de um “combate antidogma” que defendia o múltiplo e o fragmentário, o parcial e o inconcluso, o heterogêneo e o instável. Neste sentido, Richard (1990, p. 7) comenta a centralidade da memória como o primeiro território a ser reconquistado: “[...] *la memoria sitiada por la guerra contra el pasado interdicto cuyas claves — rememorativas, historizadoras — habían sido confiscadas por el operativo de silenciamiento*”.

A partir de aportes deleuze-guattarianos, a autora destaca o valor hermenêutico atribuído a figuras que nomeiam a itinerância (viagem, exílios) e o descentramento (o feminino, a periferia), elementos que atacam ou denunciam as sedentarizações do poder e encaminham o desejo em configurações errantes. Trata-se, nesse quadro, de conformar um imaginário nômade capaz de romper os fixadores da cultura instituída e de redesenhar uma geografia da identidade social e sexual que favoreça as margens e suas travessias (RICHARD, 1990, p. 8).

A partir dessas considerações, a autora sugere que a estética trânsfuga (ou nômade) não se confunde com uma marginalidade simplesmente sofrida como resultado das imposições do poder autoritário; trata-se, antes, de uma produção ativa da margem como “*cifra estética de vagancias limítrofes*” (RICHARD, 1990, p. 8), que conjuga imagens de contrabando e manobras fronteiriças. A esse respeito, Richard observa que tais práticas fronteiriças, ao mobilizarem fluxos excedentários de sentido, produzem um deslocamento que

não apenas desafia a lógica repressiva do discurso oficial, mas também tensiona certas codificações ideológicas presentes no próprio discurso contestatário chileno:

Transgredir las marcaciones de poder mediante flujos excedentarios (inintegrables a la economía de signos dominante) que resimbolizan el margen como des/borde violentó no sólo la lógica represiva del discurso oficial sino también la codificación ideológica del discurso contestatario chileno. El vértigo de la polisemia que torna el significante artístico o literario zona de conflagración y estallidos, desintegró los metasignificados totalizantes (identidad, nación, sociedad, revolución, proletariado, historia, dictadura) que rigen los discursos moralizadores y concientizadores de la izquierda partidaria, y su fraseología militante. (RICHARD, 1990, p. 8)

Nessa perspectiva, o campo cultural chileno pós-1973 teria sido atravessado simultaneamente por uma economia de signos dominantes — responsável por conformar uma lógica repressiva e um discurso autoritário-totalitário — e por formas de recepção estética marcadas pela “retórica do engano” e pelo desafio de uma estética trânsfuga (RICHARD, 1990).

Outro aspecto a ser levado em conta no campo cultural chileno da década de 1990 é o surgimento de um rótulo utilizado para identificar um conjunto de escritores vinculados ao contexto pós-ditatorial: “*nueva narrativa chilena*”. É importante enfatizar que, desde os primeiros romances de Alberto Fuguet e Sergio Gómez, ambos foram frequentemente associados a esse rótulo, embora a própria dupla tenha manifestado discordância em relação a tal classificação, que gerou polêmicas no campo literário chileno à época.

Em parte, argumenta Stéphanie Decante Araya (2005, p. 183), esse rótulo esteve ligado a uma homologia entre poiesis e polis no período transicional posterior à ditadura. Segundo a autora, após dezessete anos de regime autoritário, o contexto histórico-cultural chileno foi marcado por aquilo que Mircea Eliade denominou de “mito da *renovatio*”, isto é, a expectativa de um renascimento simbólico da comunidade política e cultural. Nesse quadro, “*los ‘nuevos narradores’ se han investido de la responsabilidad de dar cuenta del ‘Chile nuevo’*” (ARAYA, 2005, p. 183).

Essa expectativa de que a literatura dê conta de representar o “Chile novo” também evidencia uma forma específica de subordinação do campo literário ao campo social — dinâmica que, como discutido no primeiro capítulo, corresponde

a um regime de leitura marcado por *pressupostos referencialistas* e por uma concepção culturalista da função da literatura.⁴⁷ Nesse sentido, o horizonte de expectativas que moldou a recepção literária no Chile da década de 1990, conforme observa Araya (2005, p. 184), sustentava-se sobre uma dupla ilusão crítica: por um lado, a ilusão referencial, isto é, a exigência de que a narrativa reflita diretamente o Chile contemporâneo; por outro, a ilusão intencional, entendida como a convicção de que o juízo expresso pelo narrador corresponderia necessariamente ao juízo do próprio escritor.

Nesse contexto, a análise de antologias literárias publicadas no Chile entre as décadas de 1980 e 2000 permite observar como, no interior do campo literário chileno, se articulam três dimensões fundamentais: a configuração histórica do campo cultural pós-ditatorial, a construção discursiva de uma nova geração literária e a disputa em torno dos modos de imaginar o latino-americano.

Conforme o estudo de Rodrigo Cánovas, *Novela chilena, nuevas generaciones: el abordaje de los huérfanos* (1997), a nova geração literária chilena teria começado a se delinear com a publicação da antologia *Contando el cuento* (1986), organizada por Ramón Díaz Eterovic e Diego Muñoz Valenzuela.⁴⁸ É no prólogo dessa antologia que surge o rótulo “nueva narrativa” para definir o grupo de escritores ali reunidos. Sobre a natureza da renovação trazida por essas novas gerações à literatura chilena, Cánovas observa que:

Las nuevas generaciones de escritores chilenos construyen sus modelos literarios teniendo presente tanto la narrativa del boom latinoamericano (adscrita a un verosímil antinaturalista), como la tradición literaria chilena (adscrita a un verosímil antifantástico). [...] la novelística chilena actual reflexiona sobre la generación simbólica de la autoridad; es la pregunta por la identidad de un colectivo social, por el significado de sus instituciones y el valor simbólico de sus actos. (CÁNOVAS, 1997, p. 106)

⁴⁷ Por “pressupostos referencialistas” entende-se a expectativa crítica segundo a qual a literatura deveria manter uma relação de transparência com a realidade social, funcionando como representação ou testemunho de um determinado contexto histórico.

⁴⁸ Posteriormente, surge outra antologia que adere ao termo: *Andar con cuentos. Nueva Narrativa Chilena* (Santiago, Mosquito, 1992). Conforme Adelaida Caro Martín (2007, p. 43): “Un hito del movimiento en relación al auge editorial y comercial de nuevos autores chilenos sería la publicación en 1990 por la editorial Planeta del libro de relatos *Sobredosis*, de Alberto Fuguet. La aparición un año después de las novelas *Mala onda* de Alberto Fuguet y *La ciudad anterior* de Gonzalo Contreras (ambas igualmente en Planeta) confirmaría la potencia, especialmente editorial, de esta nueva narrativa”.

Se compararmos os prólogos de *Contando el cuento* (1986) e de *McOndo* (1996), é possível identificar algumas convergências no que diz respeito à redefinição do repertório cultural mobilizado pela produção literária. Em ambos os casos, observa-se a incorporação de referências provenientes da cultura popular e da indústria cultural ao universo da criação artística hispano-americana. No prólogo da antologia organizada por Díaz Eterovic e Muñoz Valenzuela, por exemplo, lê-se: “*Escuchábamos a los Beatles y al Inti Illimani, a Violeta Parra, los Rolling Stones, Piero y Serrat, a Joan Báez y Simon and Garfunke*” (DÍAZ ETEROVIC; MUÑOZ VALENZUELA, 1986, p. 8).

No caso de *McOndo*, tais enunciados aparecem articulados a um questionamento mais explícito sobre os critérios de definição do latino-americano. Como afirmam Fuguet e Gómez:

Los más ortodoxos creen que lo latinoamericano es lo indígena, lo folclórico, lo izquierdista. Nuestros creadores culturales sería gente que usa poncho y ojotas. Mercedes Sosa sería latinoamericana, pero Pimpinela, no. ¿Y lo bastardo, lo híbrido? Para nosotros, el Chapulín Colorado, Ricky Martin, Selena, Julio Iglesias y las telenovelas (o culebrones) son tan latinoamericanos como el candombe o el vallenato. Hispanoamérica está lleno de material exótico para seguir bailando al son de “El cóndor pasa” o “Ellas bailan solas” de Sting. Temerle a la cultura bastarda es negar nuestro propio mestizaje (FUGUET; GÓMEZ, 1996, p. 15).

Outro traço em comum entre o discurso dessas antologias é a estetização do jovial, isto é, a mobilização da juventude como categoria geracional capaz de organizar simbolicamente a experiência histórica e literária de seus autores. Na antologia *Contando el cuento*, essa dimensão aparece diretamente ligada à formação de uma subjetividade marcada pelo regime autoritário:

Después vinieron aquellos acontecimientos de los cuales recién comienza a hablarse públicamente en el país y a vislumbrarse la posibilidad de que se haga justicia. Los crímenes, las cárceles secretas, la tortura, la lucha clandestina, la persecución, la censura, el exilio, la muerte prematura, la *vigilancia*, el *miedo*. Algo de esto nos tocó a todos. Algo quedó truncado, suspendido en el tiempo. Íbamos hacia otra parte, no a este mundo oscuro que se nos imponía a sangre y fuego. Los sueños se diluían, las esperanzas se desintegraban. Nuestra adolescencia terminó y continuó al mismo tiempo. Terminó cuando hubo que pensar en enfrentar aquello que nunca soñamos ver. Continuó porque los anhelos se petrificaron; comenzó una era de hibernación hasta el momento en que todo volviera a ser como antes.

Las dos actitudes han coexistido en nosotros, no sabemos si para bien o para mal de la narrativa que hacemos, pero es un hecho que está *ahí*, impregnando nuestra literatura. Somos hijos de este tiempo que nos ha tocado vivir. (DÍAZ ETEROVIC; MUÑOZ VALENZUELA, 1986, p. 9, destaques no original).

Nesse caso, a juventude aparece vinculada à experiência de uma geração cuja formação foi atravessada pela violência política e pela interrupção de expectativas históricas. A adolescência “terminada e continuada ao mesmo tempo”, conforme formulam os organizadores da antologia, converte-se assim em uma metáfora geracional para a experiência de crescimento sob um regime autoritário.

No prólogo de *McOndo*, por sua vez, essa problemática já não se enuncia em termos de “somos filhos de um regime político-cultural repressivo”, mas assume outra inflexão: a de uma geração que se apresenta como “bastarda” em relação ao boom da literatura latino-americana. Em ambos os casos, contudo, a adolescência prolongada funciona como princípio organizador da estrutura discursiva das antologias, ainda que associada a experiências históricas distintas.

No caso de *Contando el cuento*, o critério geracional também está ligado às condições materiais do campo literário chileno durante a ditadura. A idade dos autores funciona, nesse sentido, como um modo de dar visibilidade a uma parcela significativa da produção literária que permaneceu inédita em razão da crise do campo editorial chileno ao longo do regime militar:

La depresión absoluta del campo editorial afecta no sólo a los jóvenes narradores: es un hecho que determina que la mayor parte de la nueva literatura permanezca inédita, a pesar de haber demostrado una calidad indiscutible a través de su participación en lecturas públicas, talleres y certámenes literarios. (DÍAZ ETEROVIC; MUÑOZ VALENZUELA, 1998, p. 10)

Já na perspectiva dos organizadores de *McOndo*, essa crise do campo editorial estaria ligada ao horizonte de expectativas — tanto no plano nacional quanto internacional — que privilegiaria narrativas associadas ao realismo mágico em detrimento de outras formas de representação da experiência latino-americana. A demanda por esse “código sagrado” do realismo mágico é

articulada por Fuguet e Gómez a um corte geracional específico (FUGUET; GÓMEZ, 1996, p. 13-14):

El gran tema de la identidad latinoamericana (“¿quiénes somos?”) pareció dejar paso al tema de la identidad personal (“¿quién soy?”). Los cuentos de *McOndo* se centran en realidades individuales y privadas. Suponemos que esta es una de las herencias de la fiebre privatizadora mundial. Nos arriesgamos a señalar esto último como un signo de la literatura joven hispanoamericana, y una entrada para la lectura de este libro. [...]

Optamos por establecer una fecha de nacimiento para nuestros autores que nos sirviera de colador y acotara una experiencia en común. Nos decidimos por una fecha que fuera desde 1959 (que coincide con la siempre recurrida revolución cubana) a 1962 (que en Chile y en otros países, es el año en que llega la televisión). La mayoría, sin embargo, nacieron algún tiempo después.

Nesse enquadramento, a geração reunida em *McOndo* é definida tanto por um recorte biográfico quanto por uma experiência cultural compartilhada, marcada pela expansão dos meios de comunicação, pela cultura midiática e pela crescente circulação transnacional de bens simbólicos.

Entretanto, se pensarmos no nexo entre o dado e o criado — isto é, na questão da representação —, observa-se que o discurso de *McOndo* não parece explorar propriamente fissuras ou deslocamentos nos signos associados à chamada “globalização”, como a circulação transnacional ou a abertura de fronteiras culturais. Ao contrário, a presença recorrente de objetos, gestos e referências provenientes de uma cultura pop de forte inspiração estadunidense — jovem, urbana, barulhenta e caótica — tende a funcionar como índice de um regime de experiência tomado como autoevidente. Nesse sentido, verifica-se uma certa naturalização da vida urbana contemporânea, frequentemente circunscrita a setores específicos da sociedade, sobretudo às classes médias, cuja experiência é incorporada ao significante mais amplo da “pós-modernidade”.

No discurso mcondiano é possível identificar uma certa facilidade de deslocamento entre espaços culturais distintos, como o Chile e os Estados Unidos. Esse aspecto aparece, por exemplo, na anedota autobiográfica mencionada no prólogo sobre Alberto Fuguet, que passou parte da adolescência na Califórnia e participou do workshop referido pelos organizadores da antologia. De modo semelhante, observa-se a circulação relativamente fluida de

determinados objetos culturais em demanda no mercado internacional, como a associação entre o latino-americano e o realismo mágico nos Estados Unidos.

Essa mobilidade também se manifesta no próprio tecido textual do prefácio, por meio da presença recorrente de significantes associados à cultura pop estadunidense, bem como pelo uso de termos e expressões em outras línguas — sobretudo o inglês. Nesse contexto, compreende-se a necessidade de “abrir as fronteiras nacionais”, conforme sugerem os organizadores da antologia (FUGUET; GÓMEZ, 1996, p. 11). Segundo os autores, a precariedade da infraestrutura comunicacional entre países da América Hispânica teria dificultado o processo de organização do livro, levando-os a descrever sua busca por autores como uma espécie de viagem de “descobrimento e conquista” (FUGUET; GÓMEZ, 1996).

Se considerarmos também o contexto econômico mais amplo da década de 1990 — marcado, entre outros fatores, pela implementação do North American Free Trade Agreement (NAFTA) em 1994 —, torna-se possível perceber como o discurso da abertura de fronteiras se articula a uma lógica mais ampla de circulação transnacional de mercadorias, capitais e bens culturais, sobretudo a partir do Norte em direção ao Sul.

Nesse sentido, o prefácio de *McOndo* parece mobilizar uma espécie de rede semântica associada à globalização, na qual se sobrepõem diferentes temporalidades e imaginários culturais. Forma-se, assim, a imagem de uma *América Latina* em que o pós-moderno, representado por signos como *walkman*, televisores, *McDonald's* e *Macintosh*, convive com condições materiais frequentemente descritas como pré-modernas, como a precariedade das comunicações entre países vizinhos que, no passado, compartilharam da utopia bolivariana da “Pátria Grande”. Nessa construção simbólica, a carência associada ao pré-moderno é frequentemente identificada ao país fictício Macondo, ao passo que o gesto de renovação e abertura de fronteiras aparece ligado à imagem de *McOndo*.

Fica subentendido, desse modo, que a abertura de fronteiras culturais e editoriais poderia favorecer a circulação e a publicação de jovens escritores latino-americanos, contribuindo para a renovação do campo literário. Na perspectiva dos organizadores da antologia, o predomínio de narrativas associadas ao realismo mágico teria produzido uma espécie de saturação

estética, dificultando o surgimento de outras formas de representação literária consideradas mais próximas da experiência contemporânea, frequentemente associada ao horizonte cultural do pós-moderno.

O discurso mcondiano parece operar dentro de um horizonte interpretativo que pressupõe a distinção entre Primeiro Mundo e Terceiro Mundo no âmbito literário. Embora essa distinção tenha origem no campo político-econômico, ela foi estendida ao domínio cultural, como ocorre no conhecido ensaio de Fredric Jameson sobre a literatura do Terceiro Mundo. Nesse texto, Jameson identifica aquilo que chama de uma “dupla perspectiva histórica” em diversos exemplares da produção literária terceiro-mundista. Segundo o autor (JAMESON, 1986, p. 83), trata-se de um regime cultural em que costumes arcaicos foram profundamente transformados — ou mesmo “desnaturados” (*denatured*, no original) — pela sobreposição das relações capitalistas.⁴⁹

No caso de *América Latina*, argumenta Jameson (1986, p. 69), a situação seria particular, pois a destruição das sociedades autóctones — descritas pelo autor como “sistemas imperiais” — durante a conquista ibérica acabou sendo projetada, na memória coletiva, sob a forma de um passado arcaico ou tribal. Essa leitura ajuda a compreender a persistência, no imaginário cultural latino-americano, de figuras associadas ao maravilhoso ou ao arcaico.

O discurso mcondiano parece mobilizar essa mesma tensão histórica ao representar a *América Latina* como um espaço de confluência entre o arcaico (ou pré-moderno) e o pós-moderno. Forma-se, assim, uma paisagem marcada por contrastes entre o maravilhoso e o virtual — isto é, entre o regime estético associado ao realismo mágico e aquilo que os organizadores da antologia passam a chamar de “realismo virtual”, expressão já mobilizada desde *Cuentos con Walkman* (1994).

Sob a forma do que denominam uma “moral *walkman*”, Fuguet e Gómez procuram associar a dimensão imaterial da experiência contemporânea — ligada

⁴⁹ Ainda que a crítica de Jameson (1986, p. 69, destaque do autor) ao avanço do capitalismo multinacional seja produtiva, a imposição daquela distinção parece trazer mais problemas que soluções ao trabalhar um conceito notadamente esquemático que reduz as possibilidades de leitura do literário ao defender que: “*All third-world texts are necessarily, I want to argue, allegorical, and in a very specific way: they are to be read as what I will call national allegories, even when, or perhaps I should say, particularly when their forms develop out of predominantly western machineries of representation, such as the novel.*”

ao universo simbólico e midiático — à presença crescente de produtos e objetos de consumo que se tornam cada vez mais visíveis no contexto da globalização neoliberal da década de 1990. A expressão aparece no prólogo de *Cuentos con Walkman* para delimitar o grupo de jovens narradores reunidos na antologia: “[...] *la moral walkman es 'una nueva generación literaria que es post-todo: post-modernismo, post-yuppie, post-comunismo, post-babyboom, post-capa de ozono. Aquí no hay realismo mágico, hay realismo virtual'*” (FUGUET; GÓMEZ, 1996, p. 10).

Essa “moral *walkman*” também confere visibilidade ao individualismo característico do país simbólico chamado McOndo. Há um certo consenso crítico de que, a partir da década de 1980, o tema da expressão de uma identidade latino-americana “genuína” perde centralidade, cedendo espaço a narrativas centradas na experiência individual. Na leitura dos próprios organizadores da antologia, os textos reunidos em *McOndo* privilegiam realidades privadas e subjetivas, deslocando o foco das grandes narrativas coletivas. Segundo os autores (FUGUET; GÓMEZ, 1996, p. 13), essa mudança poderia ser entendida como uma das heranças da “febre privatizadora mundial”, que eles identificam como um dos signos da literatura jovem hispano-americana: “*No son frescos sociales ni sagas colectivas*”.

Há um trecho muito citado na antologia (FUGUET; GÓMEZ, 1996, p. 13) em que se afirma que, até pouco tempo antes, o jovem escritor latino-americano se debatia entre “*tomar el lápiz o la carabina*”. Na década de 1990, porém, essa alternativa pareceria ter sido substituída por outra: escolher entre dois sistemas operacionais de computador, o Windows 95 e o Macintosh. A referência ao sistema operacional da Microsoft funciona, nesse contexto, como um marcador temporal preciso (o ano de 1995), produzindo um efeito de contemporaneidade por meio da incorporação discursiva de um objeto mercadológico-cultural originado em outro espaço geográfico. A menção a esse tipo de objeto sugere, ao mesmo tempo, a diluição das fronteiras culturais no país simbólico chamado McOndo e a crescente circulação transnacional de produtos, imagens e significantes — fenômeno apresentado como índice do cosmopolitismo defendido pelos organizadores da antologia.

Essa estética mcondista mobiliza aquilo que Roland Barthes (2004 [1968]) denominou “efeito do real”, isto é, o uso de detalhes aparentemente

aleatórios que produzem uma ilusão referencial. No caso de *McOndo*, esse procedimento contribui para legitimar uma posição no campo literário que, segundo os organizadores, estaria saturado pela forte demanda por narrativas associadas ao realismo mágico. Não se trata, portanto, de disputar espaço com outros gêneros narrativos, como a ficção científica ou a crônica, mas de intervir diretamente no filão aberto pelo boom do romance latino-americano — como se o realismo mágico tivesse se convertido no horizonte dominante de recepção de qualquer narrativa produzida na região.

Nesse sentido, a organização discursiva da antologia revela a busca por um novo princípio de legitimidade em oposição ao que é apresentado como *mainstream* literário, identificado ao realismo mágico. O discurso mcondiano constrói, assim, uma distância entre os textos selecionados e certos valores dominantes de um campo literário imaginado pelos organizadores — um campo em que o realismo mágico apareceria como código estético hegemônico. No entanto, essa hegemonia talvez não fosse tão consolidada quanto o prefácio sugere, uma vez que, antes mesmo da chamada “nova narrativa chilena”, já existiam autores cujas obras escapavam a esse “código sagrado”, como Manuel Puig na Argentina ou Antonio Skármeta no Chile, entre outros.

Dessa forma, a distância criada pelo discurso da dupla pode ser entendida como um fenômeno recorrente em campos literários que já conquistaram certo grau de autonomia. Como observa Pierre Bourdieu (1992, p. 87), os escritores tendem, nesses contextos, a afirmar sua posição por meio de um gesto de distanciamento em relação aos valores dominantes do campo. O apelo ao novo, mobilizado sob a forma de um componente geracional, permite assim reunir textos heterogêneos sob um mesmo enquadramento discursivo e justificar a própria lógica da seleção antológica.

Nesse sentido, mais do que descrever uma nova realidade cultural latino-americana, o discurso de *McOndo* pode ser compreendido como uma estratégia de intervenção no campo literário, na qual o apelo ao novo e ao geracional funciona como princípio de legitimação estética e simbólica.

3.3 “NOVA GERAÇÃO” E “NOVA NARRATIVA”: DISPUTAS EM TORNO DO NOVO NA CRÍTICA CHILENA DOS ANOS 1990

Como veremos, o componente geracional foi destacado por diversos artigos da imprensa chilena à época a partir de duas perspectivas distintas: 1) por um lado, a ideia de que o novo, na literatura, seria prerrogativa das gerações mais jovens; 2) por outro, a suspeita de que a novidade literária nem sempre se confunde com juventude. Essas posições alimentaram um debate mais amplo sobre o tema geracional na literatura: a renovação estética estaria ligada à incorporação de novos temas? Ao gesto transgressor em relação aos componentes formais da narrativa? Ou, ainda, a transformações profundas na sociedade que seriam ficcionalizadas pelos escritores? Em qualquer caso, a discussão mobilizava inevitavelmente a comparação com gerações anteriores (sobretudo com aquela associada ao boom da literatura latino-americana).

Na resenha de Milton Aguilar para o diário *Las Últimas Noticias*, publicada em 28 de outubro de 1996, por exemplo, encontra-se uma crítica ao conjunto da obra, tanto ao discurso dos antologistas quanto às narrativas selecionadas. Segundo Aguilar, “*Creo que los cuentos de McOndo [...] glorifican una imagen tan estereotipada de lo que somos como el realismo mágico al que se oponen*” (AGUILAR, 1996, p. 20). O crítico acrescenta que não haveria transgressão nem originalidade no projeto editorial e que muitos dos contos do volume permaneceriam no nível da “*mera anécdota reseñada*”, incapazes de funcionar como “*aglutinantes de una realidad infinitamente más vasta*” (AGUILAR, 1996). Por fim, observa que:

[...] todo el libro está recargado de temáticas recurrentes, como el viaje tipo busco mi destino, el miedo, los amigos, las fiestas, bares y drogas, la homosexualidad y el sexo vistos desde la perspectiva juvenil, lo cierto es que están tratados en forma anodina, con una morosidad aburrente. (AGUILAR, 1996, p. 20)

Já na nota “Mercado recibió historias de McOndo”, publicada no periódico *El Centro* em 25 de setembro de 1996, a avaliação assume um tom bastante diferente. Segundo o texto, “(...) *el nuevo libro editado por Fuguet y Gómez entrega una nueva mirada de Latinoamérica*” (EL CENTRO, 1996, p. 26). Esse novo olhar sobre a região seria motivado, de acordo com a matéria, pela

[...] saturación del realismo mágico en la literatura hispanoamericana y su consiguiente sobreexposición en algunos lugares del planeta, los jóvenes escritores chilenos [...] decidieron emprender una aventura que tuviera como resultado visualizar el estado actual de la literatura joven del continente (EL CENTRO, 1996, p. 26).

Ainda segundo a nota do *El Centro*, a principal diferença entre a nova geração — aqui representada pela antologia *McOndo* — e as anteriores estaria no deslocamento temático que substitui a questão da identidade latino-americana pela ênfase na identidade pessoal. Essa interpretação coincide com observações semelhantes publicadas no periódico *La Época* (1996). A transição temática já havia sido associada a outras obras vinculadas aos organizadores da antologia, como *Cuentos con walkman* (1993, Planeta), o primeiro romance de Fuguet, *Mala Onda* (1991, Planeta), e seu livro de contos *Sobredosis* (1990, Planeta).

A recepção da antologia *Cuentos con walkman* (1993), frequentemente apontada como precursora de *McOndo*, inclusive por adotar critérios de seleção semelhantes, já evidenciava a emergência de um discurso geracional em torno desses escritores. Diversos artigos da imprensa chilena destacaram tanto a possível formação de um novo grupo literário quanto certas características temáticas e estilísticas que aproximariam os autores reunidos no volume.

Em resenha publicada no periódico *El País*, Carlos Iturra sugere que a coletânea poderia representar o início de um movimento literário mais amplo, afirmando que “(...) *es perfectamente posible que inaugure... algo grande, algo incluso muy grande. Como podría ser, cuando menos, una nueva generación o escuela literaria, una nueva percepción de la narrativa que se puede practicar en Chile*” (ITURRA, 1993, p. 12).

Em outra direção, Ency Hernandez Caballero chama a atenção para o uso de uma linguagem marcadamente juvenil. Embora observe que, em certos momentos, essa linguagem se aproxime da baixaria, a crítica destaca o frescor de “(...) *una jerga real, cotidiana, al tiempo que describe situaciones profundamente vivenciales*”. Para a autora, os contos compartilhariam ainda certos traços comuns, sobretudo a capacidade de construir, a partir do cotidiano e do trivial, reflexões sobre a experiência humana: “*Hay comunicación de ideas,*

logrando, con lo cotidiano y con lo trivial, formarse un concepto de problemáticas del hombre y su realidad" (HERNANDEZ CABALLERO, 1994, p. 17).

Já Wellington Rojas Valdebenito (1994, p. 3) identifica os autores da coletânea como "*nombres de la nueva hornada de narradores chilenos*" e enfatiza a relação entre suas narrativas e o ambiente urbano contemporâneo. Segundo o crítico,

[...] sus escritos están relacionados con su habitat que ni remotamente se acerca a la temática de otros narradores que les antecedieron ya que la lectura de estos cuentos es como recorrer Santiago lleno de *smog* en una micro acelerada y llena de punks y conscriptos. Enchufado a un *walkman* con la Rock and Fop haciendo ruido, mirando en un televisor portátil un capítulo viejo de 'Plaza Sésamo', ventilándose con el último número de la 'zona' [Zona de Contacto], el viaje avanza áspero entre calles de neones, *malls*, edificios en construcción, piscinas llenas de cloro y arbustos en formas de elefantes y jirafas ("Cuentista del siglo veintiuno", W. Rojas Valdebenito, *La Tribuna*, 6 abr., 1994, p. 3).

Em conjunto, essas leituras indicam que, já na recepção de *Cuentos con walkman*, começava a se consolidar uma interpretação geracional desses autores, associada tanto à tematização do cotidiano urbano contemporâneo quanto ao emprego de uma linguagem marcada pela oralidade e por referências culturais da juventude dos anos 1990

Desde a publicação de *Sobredosis* (1990), livro de contos de Alberto Fuguet, seu nome — assim como o de Sergio Gómez — passou a ser associado, ao menos nas resenhas e críticas publicadas nos suplementos culturais aqui citados, à incorporação literária do jargão juvenil chileno (sobretudo aquele ligado a capital, Santiago). Em uma nota elogiosa sobre *Sobredosis*, Antonio Rojas Gómez, que havia sido chefe de Fuguet quando este trabalhava na seção policial de um jornal, registrou que:

Hay en el libro de Alberto Fuguet muchos méritos. Pero por sobre todos yo destacaría el verismo que respiran sus historias, sus personajes jóvenes y desorientados [...]. El eterno desajuste generacional de la juventud que emerge, potente, soñadora e intrínsecamente descontenta, se hace presente en estas páginas con inusitada fuerza y enorme originalidad. [...] y su manejo del lenguaje, muy joven, muy actual, que no elude los giros adolescentes ni el garabato certero ("Alberto Fuguet", ROJAS GÓMEZ, *Las Últimas Noticias*, 31 ago. 1990, p. 9).

Os três aspectos destacados nessa resenha (o verismo associado a personagens contemporâneos, o desajuste geracional como motivo narrativo e o manejo de um jargão juvenil) reaparecem em notas críticas e resenhas posteriores. Em conjunto, esses elementos contribuíram para a consolidação de uma leitura geracional da obra de Fuguet e de outros autores próximos a ele, favorecendo a difusão do rótulo “novos narradores”, assim como de outras designações correlatas, como “nova narrativa chilena”, amplamente exploradas pelos meios de comunicação desde meados da década de 1980.

Num artigo publicado no jornal *El Hualquino*, afirma-se que, no romance *Vidas ejemplares* (1994, Planeta), Sergio Gómez teria buscado produzir “*una radiografía de los jóvenes de hoy*” (ESPINOZA, 1997, p. 17). A formulação reforça a associação, recorrente na crítica da época, entre esses escritores e a representação de experiências geracionais específicas da juventude chilena contemporânea.

Outro exemplo dessa leitura aparece em texto de Leo Bedezco para o suplemento do jornal *El Sur*, no qual Fuguet é apresentado como uma espécie de mentor dos jovens escritores reunidos na antologia *Cuentos con walkman*. Segundo o autor, um dos principais méritos dos contos estaria no frescor juvenil que atravessa as narrativas:

Fiel a la juventud de sus autores: los personajes son siempre jóvenes, a menudo adolescentes [...]. Es el mundo, y el mundo chileno, de acuerdo a la sensibilidad y agudez de quienes recién serán plenamente adultos al próximo milenio. O sea que aquí hay mucho carrete, los estudios, una que otra pizca de droga, música de la más rock-in, y jeans, videos, mall, walkman... (BEDEZCO, 1993, p. 12)

Na mesma crítica, Bedezco comenta ainda o uso de uma linguagem próxima da oralidade cotidiana: “*Y todo en lenguaje ‘real’, coloquial, el más parecido al que se usa*” (BEDEZCO, 1993, p. 12). Desse modo, o recorte geracional reaparece como elemento central da avaliação crítica: “*Irrumpe, señores, en la escena literaria nacional una nueva generación*”, não apenas em termos de idade, mas também de estilo literário — “*una manera de escribir jamás practicada antes, así, en Chile*” — e de visão de mundo, uma vez que “*estos chicos aportan una perspectiva nueva sobre la vida, al parecer mucho más*

adecuada a los tiempos corrientes que la de los viejos maestros y las viejas escuelas” (BEDEZCO, 1993, p. 12).

Entretanto, nem todas as leituras foram favoráveis. Em nota intitulada “La apología de la mediocridad”, publicada na revista *Qué Pasa* (n. 1209), Gonzalo Contreras reage de forma crítica à autoproclamação de uma “nova narrativa”. Referindo-se a uma declaração de Sergio Gómez (segundo a qual apenas ele e Alberto Fuguet pertenceriam a essa nova corrente), Contreras observa que “*la verdad es que lo que Gómez llama ‘nuevo’ lo había hecho dos décadas antes Antonio Skármeta y sin duda con mayor talento*” (CONTRERAS, 1994, p. 94). O autor amplia a crítica ao associar esses escritores ao que denomina “*Generación X*”, caracterizada, em sua avaliação, por traços como apoliticismo, individualismo e apatia (CONTRERAS, 1994).

A comparação entre os antologistas de *McOndo* e Antonio Skármeta é particularmente pertinente para pensar a questão do “novo” frequentemente associada ao discurso mcondista. Conforme observa Jorge Fornet (2005, p. 9), “*lo curioso del éxito de Fuguet es que sus ideas tienen muy poco de novedosas. En más de un sentido parecen repetir viejas fórmulas de su compatriota Antonio Skármeta*”. De fato, em uma fala de Skármeta de 1979, apresentada em um *taller* dedicado à nova narrativa latino-americana, torna-se evidente o parentesco entre a fórmula mcondista e o posicionamento estético do autor de *Ardiente paciencia* (posteriormente publicado como *El cartero de Neruda*).

Aquí está el punto de arranque de nuestra literatura: la urbe latinoamericana — ya no la aldea, la pampa, la selva, la provincia — caótica, turbulenta, contradictoria, plagada de pícaros, de masas emigrantes de los predios rurales traídos por la nueva industrialización. [...]

La realidad se acaba, en última instancia, ante nuestras narices. [...] En este sentido, nuestra [os escritores chilenos] actitud primordial es intrascendente. No se nos ocurriría nunca, por ejemplo, la absolutización de un sistema alegórico donde el grotesco degrada la realidad, como en Donoso, ni la iluminación de la historia en la hipérbole mítica de García Márquez, ni la refundación literaria de América Latina como en el “realismo mágico” de Carpentier. Por el contrario, donde ellos se distancian abarcadores, nosotros nos acercamos a la cotidianidad con la obsesión de un miope (SKÁRMETA, 1981, p. 76 e 80).

Essa coincidência, segundo Fornet (2005, p. 9), dificilmente seria fortuita. Ao retornar ao Chile após o exílio, Skármeta teria sido procurado por um

grupo de jovens interessados em participar de um *taller* literário organizado por ele — entre os quais se encontrava o próprio Fuguet.

Os comentários recolhidos nos suplementos culturais da imprensa chilena permitem observar, nesse contexto, um componente retórico recorrente: o uso discursivo da ideia de novidade como atributo privilegiado daquilo que se apresenta como jovem ou geracional. Ao avançarmos em nosso recorte — inicialmente centrado nos anos 1990 — para as décadas de 2000 e 2010, veremos que esse recurso retórico permaneceu ativo, tanto nas notas e resenhas da imprensa quanto no próprio discurso dos organizadores da antologia.

Em outras palavras, mais do que designar uma ruptura efetiva, a ideia de “novidade” operava como um recurso de legitimação simbólica no interior do campo literário chileno, associando juventude, atualização temática e diferenciação estética.

3.4 ENTRE MACONDO E MCONDO: RECEPÇÃO CRÍTICA E DISPUTAS SIMBÓLICAS NA LITERATURA LATINO-AMERICANA CONTEMPORÂNEA

Se, nos anos imediatamente posteriores à publicação de McOndo, o debate crítico concentrou-se sobretudo na identificação de uma suposta “nova geração” de narradores latino-americanos, nas décadas seguintes a antologia passou a ser reinterpretada à luz de um maior distanciamento histórico. Nesse novo contexto, críticos e escritores envolvidos no projeto revisitaram os pressupostos estéticos e discursivos que haviam orientado a proposta original, muitas vezes enfatizando tanto seus limites quanto suas estratégias retóricas. As leituras retrospectivas tendem, assim, a relativizar o caráter de ruptura frequentemente atribuído ao movimento, destacando a dimensão polêmica de sua intervenção no campo literário latino-americano.

Num artigo publicado em 2006, dez anos após a aparição de *McOndo*, Edmundo Paz Soldán — um dos escritores selecionados para compor a antologia — observa que, ao lado dos mexicanos do Crack, os narradores chilenos contribuíram para dar visibilidade a “[...] *la generación de escritores latinoamericanos que comenzó a publicar en la década del '90*” (PAZ SOLDÁN, 2006, p. 96). Ao comentar a conhecida oposição ao realismo mágico, o autor

acrescenta que “*los escritores de McOndo combatieron el estereotipo de América Latina realista mágica con otro estereotipo: América Latina como continente urbano, de centros comerciales repletos de jóvenes alienados por la cultura popular norteamericana*” (PAZ SOLDÁN, 2006, p. 96).

No mesmo texto, Paz Soldán menciona ainda alguns pontos debatidos em um encontro que reuniu críticos e escritores para discutir a chamada geração dos anos 1990. Entre as intervenções destacadas pelo autor está a de Christopher Domínguez Michael, segundo a qual “(...) *la narrativa latinoamericana siempre se caracterizó por tener una conexión muy estrecha entre la literatura y la identidad; esa conexión dejó de ser útil en los '90, y hoy resulta cada vez más difícil diferenciar entre las literaturas nacionales*” (PAZ SOLDÁN, 2006, p. 96). Nesse debate reaparece também a comparação entre a geração dos anos 1990 e aquela vinculada ao boom latino-americano:

Los escritores del boom se legitimaron gracias a una visión explícita de la historia por encima de la geografía; los escritores de hoy, advirtió Hernández Bustos, “se hunden en un cosmopolitismo meramente cartográfico”. El escritor colombiano Juan Gabriel Vásquez coincidió con el crítico cubano, y fue algo más preciso: de García Márquez, por ejemplo, sugirió que había que aprender su lúcida visión de la historia y no los fuegos de artificio de su “realismo mágico”. [...] El boom internacionalizó nuestra literatura, pero, a la vez, sobre todo gracias a García Márquez, ratificó un horizonte de expectativas para América Latina. La generación actual quiere rescatar la internacionalización y rechazar ese horizonte limitado con el que se recibe a la literatura latinoamericana (PAZ SOLDÁN, 2006, p. 96)

Nesse sentido, a reflexão de Paz Soldán evidencia que as discussões em torno de *McOndo* acabaram por se inserir num debate mais amplo sobre o lugar da literatura latino-americana no cenário internacional após o ciclo de consagração do boom. Um episódio significativo nesse contexto foi a publicação, em 2008, das correspondências de Andrés Caicedo no volume *Mi cuerpo es una celda* (Norma), organizado por Alberto Fuguet.⁵⁰ A iniciativa é reveladora porque, segundo o próprio Fuguet, a obra de Caicedo representaria uma outra face da literatura latino-americana — distinta daquela tradicionalmente associada ao

⁵⁰ Andrés Caicedo (1951-1977) foi um escritor, crítico e diretor de teatro nascido em Cali, Colômbia. É autor do romance *¡Que viva la música!* (1977), além de vários contos e roteiros de teatro e cinema; criou a revista de crítica cinematográfica *Ojo al cine* (1974-1976).

realismo mágico e, por extensão, ao boom. Em entrevista concedida à imprensa chilena, Fuguet afirma:

Caicedo — agrega Fuguet — es el eslabón perdido del boom. Y el enemigo número uno de Macondo. No sé hasta qué punto se suicidó o acaso fue asesinado por García Márquez y la cultura imperante en esos tiempos. Era mucho menos el rockero que los colombianos quieren y más un intelectual. Un nerd súper atormentado. Tenía problemas con mantenerse de pie. Y tenía que escribir para sobrevivir. Se mató porque vio demasiado (“Fuguet prepara antología de Andrés Caicedo, el primer enemigo de Macondo”. Roberto Careaga, *La Tercera*, fev. 23, 2008, p. 59).

Ao reivindicar Caicedo como “elo perdido” do boom, Fuguet sugere uma genealogia alternativa para a narrativa latino-americana contemporânea, na qual a tradição urbana e contracultural ganharia precedência sobre o paradigma do realismo mágico. Importa destacar que o discurso de Fuguet (in CAREAGA, 2008) procura situar Caicedo como um dos precursores da geração dos anos 1990 — e, por extensão, de McOndo —, tendo o García-Márquez-realista-mágico como ponto de partida negativo, uma espécie de fantasma a ser rejeitado.⁵¹ O termo “precursor” é aqui empregado no sentido proposto por Borges, que observa:

En el vocabulario crítico, la palabra precursor es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o de rivalidad. El hecho es que cada escritor crea a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro (BORGES, 1974, p. 711-712).

Em outro artigo publicado naquele mesmo periódico sobre o tema — “Andrés Caicedo, el hermano mayor de McOndo” —, Andrés Gómez comenta a edição de *Mi cuerpo es una celda*, reiterando a oposição mcondiana em relação ao realismo mágico de García Márquez: “*Fan del cine y de la literatura, [Caicedo]*

⁵¹ Isso porque, conforme Mario Jursich Durán (2016, s.p.) o próprio García Márquez, a partir da década de 1980, acabou deixando de lado aspectos consagrados do realismo mágico que praticou em *Cien años de soledad* (1967): “*Sus libros de la época, desde Crónica de una muerte anunciada (1981) hasta Del amor y otros demonios (1994), ya habían dejado atrás el estilo hiperbólico y barroco de Cien años de soledad, sustituyéndolo por una prosa más contenida, donde a menudo refulgían las antiguas enseñanzas de Hemingway. Más aún: en lo que puede considerarse sabrosa ironía, a mediados de los ochenta García Márquez había publicado su ‘libro chileno’ — Las aventuras de Miguel Littin clandestino en Chile —, en el cual, si se lo hubieran propuesto, Fuguet y Gómez habrían podido encontrar mucho de lo que reclamaban para su propia escritura*”.

nunca escribió de vírgenes voladoras ni de mariposas amarillas, sino de películas y jóvenes angustiados" (GÓMEZ, 2008, p. 4). Na interpretação atribuída a Fuguet, conforme relata Gómez (2008, p. 4), Caicedo apareceria como “*el post-adolescente latinoamericano alienado con Hollywood*”. Nesse enquadramento, o escritor colombiano passa a funcionar como uma espécie de emblema da estética mcondiana: jovem, urbana, cinéfila, por vezes errática, mas profundamente marcada pela presença da cultura de massa — em especial aquela proveniente dos Estados Unidos.

Aqui é importante registrar que Ángel Rama já havia identificado Andrés Caicedo como parte do grupo dos *novísimos*,⁵² termo com o qual o crítico reúne diversos escritores associados ao esforço de “*recuperación del realismo*” (RAMA, 1981a, p. 14) no cenário literário posterior ao boom. A análise de Rama apoia-se na ideia de que a transformação sociocultural produzida nos grandes centros urbanos de *América Latina* — intensificada pela presença da cultura massiva estadunidense — gerou formas específicas de experiência cultural, marcadas por uma mistura de “*innegable vulgaridad y vigor*” (RAMA, 1981, p. 23):

Fuentes, o García Márquez o Donoso, leyeron la mejor narrativa norteamericana dentro del vasto conjunto de la literatura vanguardista mundial; los jóvenes posteriores vivieron el cine, la televisión, el rock, los jeans, las revistas ilustradas, los supermercados, la droga, la liberación sexual, los drugstores, que inundaron la vida latinoamericana con profunda incidencia en las capas más populares, menos intelectualizadas y dispuestas a resistir la avalancha que los sectores cultos impregnados todavía de tradiciones europeas. Vivieron todo eso en las peculiares formas que adoptaba en cada ciudad, en cada barrio, entremezclándose con tendencias internas del medio, asociando comidas propias con botellas de coca-cola, desenvueltas ropas informales con formalísimos y constrictivos complejos de la afectividad, canciones de los Beatles con la jerga idiomática urbana o aún menos, de la familia, del barrio, de la rueda de estudiantes, iracundos mensajes antimperialistas con deslumbrada aceptación de la *mass culture*, lecturas de *beatniks* con regocijado reconocimiento de las expresiones populares, marginadas, ajenas al circuito de la cultura oficial. No se trata simplemente de la influencia de los largos brazos de los mass media norteamericanos, pues esos llegaron a todo el universo después de la segunda guerra mundial, sino de la peculiaridad regional en que se vivió una mezcla transculturadora que no agostó, ni pervirtió,

⁵² Sobre o termo “*novísimos*”, Rama esclarece: “*La denominación general —novísimos— se limita a rizar el rizo establecido como un lugar común para la anterior generación —nueva narrativa— y el superlativo no hace sino proponer el agotamiento de una designación que también estuvo, y está ahora, escrita sobre el tiempo, al que éste debe devorar, cancelándola*” (RAMA, 1981a, p. 47-48).

las tradiciones propias que ya tenían varios siglos (RAMA, 1981, p. 23-24).

A perspectiva de Rama enfatiza justamente o reconhecimento das *mediações* presentes nos processos de transculturação modernizadora experimentados pelas diferentes regiões de *América Latina*, sempre de forma desigual e não homogênea. O itálico em “mediações” assinala aqui a referência ao conceito desenvolvido por Jesús Martín-Barbero, que destacou a importância da obra de Rama para os Estudos Culturais Latino-Americanos:

Ángel Rama nos ayudó a pensar los procesos que llamó de transculturación: los nuevos mestizajes, las nuevas hibridaciones culturales desde las que las gentes del común siguen resistiendo, sobreviviendo culturalmente y recreando sus vidas. (MARTÍN BARBERO, 2008, p. 297).

Em 2016, duas décadas após a publicação da antologia organizada por Fuguet e Gómez, o jornalista cultural e escritor Mario Jursich Durán revisita o prólogo de *McOndo* e formula duras críticas à interpretação ali proposta, afirmando que “*Fuguet y Gómez simplemente parecían haber leído mal a la literatura latinoamericana (o no haberla leído en absoluto)*” (DURÁN, 2016, s.p.). Segundo Durán, os antologistas teriam ignorado que, mesmo antes de *Cien años de soledad* (1967), já existiam obras de referência da narrativa latino-americana que não se filiavam ao realismo mágico e nas quais as cidades “[...] *son un nítido contrapunto a ese campo y a esa vida rural que en opinión de ellos acaparaban las letras latinoamericanas*”. Entre os exemplos citados pelo autor encontram-se *La vida breve* (1950), *La región más transparente* (1958) e *Rayuela* (1963).

No mesmo texto, Durán (2016, s.p.) aponta outros aspectos que, em sua avaliação, evidenciariam as limitações do discurso mcondiano. Para o autor, a proposta da antologia teria ignorado as múltiplas direções assumidas pela literatura latino-americana a partir da década de 1960, como demonstrariam as obras de escritores como Manuel Puig, Luis Rafael Sánchez, Carlos Monsiváis, Ricardo Piglia, Juan José Saer e César Aira. Nesse sentido, Durán conclui que Fuguet e Gómez, ao rejeitarem o realismo mágico como paradigma da literatura do continente, acabaram incorrendo no equívoco de confundir as dinâmicas do mercado editorial com os processos histórico-literários.

A partir dessas diversas notas e resenhas sobre a produção literária da dupla, observa-se que a crítica aderiu à polêmica suscitada à época pela publicação de *McOndo*, seja para endossar o discurso de Fuguet e Gómez, seja para formular críticas — muitas vezes bastante severas — ao projeto literário proposto pela antologia. A relação dos antologistas com a crítica encontra no rótulo “*nueva narrativa chilena*” um ponto de apoio relevante que, conforme já discutido, marcou o campo literário chileno no período pós-ditadura.

Em entrevista publicada no ano 2000, Gómez reage de forma contundente a uma pergunta sobre a influência da chamada “*nueva narrativa chilena*” na formação de jovens narradores:

— La respuesta es hasta qué punto se puede seguir hablando — preguntando — seriamente de algo que nunca fue y nunca será. Qué mente afiebrada y aburrida inventó algo que no se sustenta y que carece de todo contenido. Existieron autores, existieron novelas en un momento determinado; se leyó y se vendió más en ese momento. Eso es todo.

Esto de la nueva narrativa es una de nuestras grandes mentiras nacionales, algo así como el Plan Zeta, es decir un truco para asustar, para dividir, para crear confusión y alentar envidias. Lo curioso es que ha sido promovido más por sus detractores que por quienes, supuestamente, participamos. [...] (GÓMEZ, 2000, p. V4)

Apesar dessa rejeição explícita por parte do escritor, o rótulo permaneceu em circulação — ao menos no discurso jornalístico —, como se observa no subtítulo de um artigo de Roberto Careaga C. (2008) publicado no jornal *La Tercera* (Santiago): “*El escritor [Gómez], que en los años 90 integró el boom de la Nueva Narrativa, se vuelca a la literatura juvenil en su libro Yo, simio. Su plan es continuar sus sagas para adolescentes*”.

No caso de Alberto Fuguet, é o próprio papel do crítico que entra em questão. Em um texto relativamente recente, o autor dirige ataques àquilo que denomina de críticos “destruidores”:

La labor del crítico-como-profesor o, peor aún, la figura del crítico-como-perro-guardian, ha terminado. Entre otras cosas, porque los críticos lo hicieron mal y no supieron adecuarse a los tiempos. Los bárbaros ingresaron. Los bárbaros se tomaron todo. La cultura se volvió pop y el marketing es la nueva religión. [...]

La crítica (la prosa, lo que se dice) debe ser rockera, punk, sobregirada. (FUGUET, 2018, p. 111-112).

Segundo Fuguet (2018, p. 112), o trabalho crítico deveria ser guiado pelo desejo, pela coragem e pelo rock (sic). Nesse contexto, o autor delinea a figura do “*crítico rockero*”:

Un crítico rockero es aquel que se lanza a la crítica (al mundo) como un artista. Que lo toma todo de manera personal. Que desea conversar con el mundo y, por cierto, modificarlo. Un crítico rockero no pide permiso y es más punk que muchos de los artistas que desean ser tomados en cuenta. [...] Un crítico rockero tiene una voz más potente que muchos de los artistas que se fija y que, ante todo, se considera a sí mismo una figura mediática y además un artista por derecho propio. Eso es clave para que exista un crítico rockero: la voz, la autobiografía, la subjetividad (FUGUET, 2018, p. 113).

Chama a atenção, no discurso de Fuguet, a recorrência desse gestual associado ao rock e, sobretudo, ao punk, tradicionalmente vinculado à experiência urbana, à juventude e à transgressão de valores e normas considerados socialmente legítimos. Tal repertório simbólico aparece ligado a uma ética da provocação e da ruptura com códigos culturais percebidos como conservadores ou institucionalizados.

Essa mesma dimensão geracional aparece com frequência nas críticas e resenhas dedicadas à obra ficcional de Fuguet e às antologias organizadas em parceria com Sergio Gómez. Elementos como a linguagem coloquial e urbana, a centralidade de personagens jovens e a presença recorrente de referências à cultura pop estadunidense (filmes, música, marcas e objetos de consumo) tornam-se aspectos recorrentes na caracterização crítica do projeto mcondiano, seja em tom elogioso, seja em registros mais críticos.

Nesse sentido, chama a atenção a persistência desse repertório discursivo ao longo do tempo. Mais de duas décadas separam a publicação de *McOndo* (1996) do artigo de Fuguet (2018), e ainda assim seu discurso continua a mobilizar o mesmo imaginário geracional: o do jovem urbano, transgressor e fortemente marcado pela circulação de produtos culturais da indústria cultural global. Esse imaginário aparece associado, no discurso do autor, à necessidade de renovação da crítica e da própria literatura latino-americana.

Como veremos na análise dos paratextos presentes na antologia organizada por Fuguet e Gómez, o discurso mcondiano fundamenta-se justamente na associação entre o realismo mágico e uma imagem de *América Latina* transformada em mercadoria cultural exportável após o boom. Segundo

essa perspectiva, a consagração internacional do realismo mágico — particularmente na obra de García Márquez — teria contribuído para a consolidação de uma série de estereótipos sobre o continente e sobre a literatura hispano-americana. Daí decorreria, na argumentação dos antologistas, a necessidade de uma renovação literária baseada no rechaço a esse paradigma estético, formulada como resposta a um regime de legibilidade já estabilizado.

Desse modo, o discurso mcondiano pode ser compreendido menos como a simples emergência de uma nova geração literária do que como uma operação de reposicionamento simbólico da literatura latino-americana frente aos estereótipos consolidados após o boom. Essa operação se torna particularmente evidente na construção dos paratextos que acompanham a antologia organizada por Fuguet e Gómez, nos quais se delineia a *justificatio* de sua intervenção no arquivo literário latino-americano.

3.5 A FUNDAÇÃO DO PAÍS MCONDO

Figura 3 – Detalhe da capa de *McOndo*



Fonte: FUGUET; GÓMEZ (1996, Mondadori).

Dos elementos que compõem a capa da antologia (os nomes dos antologistas, a arte gráfica, o título e a identidade visual da editora), chama a atenção a figura bíblica que segura a maçã mordida com faixas coloridas, logotipo da empresa estadunidense Apple Computer (cf. “Figura 3”). Trata-se da colagem⁵³ do artista catalão Jordi Sàbat, que integra dois materiais de origens distintas: 1) o busto de Eva ao lado da cobra foi retirado da pintura *Eve* (1507), de Albrecht Dürer; e 2) a maçã multicolorida da Apple, cuja justaposição produz um efeito de condensação simbólica entre tradição e cultura de massa.

O logotipo da maçã mordida foi criado por Rob Janoff em 1977 e substituiu o anterior que retratava a cena de Isac Newton sentado embaixo de uma macieira.⁵⁴ O logotipo evoca tanto a cena bíblica da maçã mordida por Eva quanto àquela de Newton prestes a ter um *insight* que o levaria a formular a lei

⁵³ O termo “colagem” deriva das artes visuais e faz referência a um procedimento artístico que “[...] permite produzir uma obra de arte recorrendo a vários materiais, geralmente dissemelhantes entre si, reagrupando-os num todo para comunicar um novo sentido”; vale destacar que a colagem geralmente visa “[...] a desintegração, a ruptura e o choque visual com os sentidos reconhecidos nos elementos colados” (CEIA, 2009, s.p.). Cf. verbete “colagem” no E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia, disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/colagem>. Acesso em: 27 de março de 2023.

⁵⁴ Cf. o artigo “De Isaac Newton até a maçã mordida: a história do logo da Apple”, de Bruno Cardoso, disponível em: <https://macmagazine.com.br/post/2022/02/27/de-isaac-newton-ate-a-maca-mordida-a-historia-do-logo-da-apple/>. Acesso em: 27 de março de 2023.

da gravidade: desejo e conhecimento. Ainda, a palavra mordida (*bite*) remete ao *byte*, a unidade informacional dos sistemas digitais, o que reforça a inscrição do imaginário tecnológico como signo de modernidade e circulação global.

O título da antologia ficou mais famoso do que a própria seleção de contos ali reunidos e, conforme Mario Jursich Durán (2016, s.p., meu itálico),⁵⁵ a antologia deve seu êxito ao título que estampa a capa:

A estas alturas sería necio desconocer que la antología debe su éxito a que tenía un nombre magnífico — fue lo que se dice “un hallazgo afortunado” —. Me temo sin embargo que *ese acierto publicitario* es en parte la causa de su actual fracaso, el motivo por el cual nadie considera a *McOndo* un volumen decisivo o cuando menos un importante documento generacional.

“McOndo” faz alusão ao mundo ficcional de García Márquez (Macondo), ao computador da Apple (Macintosh), à rede de fast-food estadunidense McDonald’s e ao tipo de habitação urbana que conhecemos por condomínio (“condo”, no uso informal). O título sintetiza o posicionamento adotado pela dupla ao organizar a antologia: a irreverência a partir do pastiche que aproxima dois universos até então considerados imiscíveis. Por um lado, Macondo, o lugarejo ficcional habitado pelos Buendía, apropriado como metonímia de “realismo mágico” e *América Latina*; por outro, a referência ao consumo de marcas globais, que, com a expansão dos circuitos transnacionais, passam a figurar como signos da experiência urbana contemporânea, reconfigurando os critérios de legibilidade que tornam um texto reconhecível como “literatura latino-americana”.

O peritexto *release*, que frequentemente está localizado na quarta capa dos livros, geralmente descreve, de modo resumido e elogioso, a obra a que se refere (GENETTE, 2009, p. 97); de fato, agrega Genette (2009, p. 104), “a quarta capa é, no fim das contas, um lugar bastante apropriado e estrategicamente bastante eficaz para uma espécie de breve prefácio, de leitura, como sugere Hémery, pouco onerosa para quem sabe flunar por entre as estantes e, em geral, suficiente”. Enquanto instância prefacial condensada, o *release* funciona, portanto, como um espaço privilegiado de legitimação e orientação da leitura.

⁵⁵ Cf. o artigo “McOndo: el fantasma abolido”, escrito por Mario Jursich Durán, na seção “Arcadia” do portal de notícias *Semana* (Bogotá): <https://www.semana.com/periodismo-cultural---revista-arcadia/articulo/mcondo-macondo-sergio-gomez-alberto-fuguet-gabriel-garcia-marquez-medellin/53517/>. Acesso em: 28 de março de 2023.

No caso de *McOndo*, o *release* combina uma breve apresentação dos critérios de seleção, provavelmente escrito pelo editor ou pelo chefe de redação, com uma citação dos próprios antologistas, na qual se delinea, ainda que de modo sintético, a *justificatio* da intervenção proposta por Fuguet e Gómez:

Los escritores reunidos en esta antología apenas si participan de un par de datos en común: han nacido en torno al año 1960 y escriben todos en la misma lengua. Han publicado al menos un libro y gozan de cierto reconocimiento en sus países de origen. Y tienen, o eso al menos nos aseguran los editores del proyecto, los chilenos Alberto Fuguet y Sergio Gómez, una moral común, la que se desprende del título del libro. “McOndo es, claro, un chiste, una sátira, una talk. Nuestro McOndo es tan latinoamericano y mágico (exótico) como el Macondo real (que, a todo esto, no es real sino virtual). Nuestro país McOndo es más grande, sobrepoblado y lleno de contaminación, con autopistas, metro, tv-cable y barriadas. En McOndo hay McDonald’s, computadores Mac y condominios, amén de hoteles cinco estrellas contruidos con dinero lavado y malls gigantescos.” (GÓMEZ; FUGUET, 1996, s.p.)

Avançando até a primeira página do prefácio, logo após os autores advertirem que se trata de uma anedota real (de um jovem escritor chileno que consegue uma bolsa para participar de um *workshop*), menciona-se que o *International Writer’s Workshop*, da Universidade de Iowa, seria “*una suerte de hermano mayor cosmopolita*” (FUGUET; GÓMEZ, 1996, p. 9) de outro *workshop* da mesma universidade. É possível perceber, nesse ponto, o emprego de uma analogia que estabelece uma relação de similaridade entre as duas instituições (irmãos), ao mesmo tempo em que introduz uma hierarquia (maior/menor), marcada pelo atributo do cosmopolitismo.

Dentre os possíveis usos dessa figura, interessa destacar aquele que a inscreve em uma tradição discursiva mais ampla. A relação entre “irmão maior” e “irmão menor” foi mobilizada, no contexto da política externa dos Estados Unidos, como forma de legitimar uma retórica de tutela no âmbito da chamada “*Big Brother policy*”, associada aos desdobramentos da Doutrina Monroe (1823) e, posteriormente, ao *Roosevelt Corollary*. Nesse quadro, os Estados Unidos se apresentam como “guardião” do hemisfério ocidental, assumindo uma posição de autoridade frente aos países latino-americanos.

Figura 4 – Charge “Keep off! The Monroe Doctrine must be respected”: alguns países são personificados, na margem direita vemos o Uncle Sam armado defendendo as figuras assustadas que representam os países da América Latina



Fonte: Judge (Feb. 15, 1896, p. 108-109). Disponível em: <https://www.loc.gov/pictures/item/2002697703/>. Acesso em: 12 de abr. 2023.

O recurso a essa analogia, quando reinscrito no prefácio de *McOndo*, não implica uma retomada direta desse contexto histórico, mas permite reconhecer a circulação de uma forma de hierarquização que opõe centros cosmopolitas e periferias culturais. Nesse sentido, cabe indagar qual é a função dessa figura na economia argumentativa do prefácio e, mais amplamente, na organização discursiva da antologia.

Mais do que sugerir uma adesão explícita a uma retórica de tutela, o emprego da analogia contribui para a construção de um cenário no qual a literatura latino-americana aparece situada em relação a instâncias externas de legitimação — como o circuito internacional de oficinas literárias —, o que produz um efeito de deslocamento dos critérios de reconhecimento do literário. Nessa operação, o discurso mcondiano mobiliza a posição historicamente atribuída ao “latino” em relações assimétricas, não para reiterá-la de modo direto, mas para reconfigurá-la como parte de uma estratégia de dissociação, na qual se procura afastar a literatura latino-americana de um repertório associado ao realismo mágico e aproximá-la de signos de circulação global.

Um texto publicado na seção *Opinion* do New York Times (1º de março de 1988) busca reatualizar a retórica da política do “*Big Brother*” a partir da questão pública das drogas nos Estados Unidos. Já no primeiro parágrafo, estabelece-se uma relação de causalidade entre o narcotráfico na *América Latina* — sobretudo no México e no Panamá — e o aumento da violência nos grandes centros urbanos norte-americanos, ilustrada pelo assassinato de um jovem policial:

The headlines send new shivers over drugs: The growing influence of the narcotraficantes in Panama and other Latin American capitals translates directly into the cold-blooded killing of Edward Byrne, a young New York police officer on a Queens street taken over by crack dealers (NEW YORK TIMES, 1981, s.p.).

Essa relação é retomada no último parágrafo, no qual se observa uma dissociação significativa no uso do termo América: por um lado, associa-se a latinidade ao narcotráfico; por outro, reafirma-se implicitamente a identificação dos Estados Unidos com o significante “*America*”, agora desprovido de sua contraparte latina:

The Latin drug issue not only deserves more priority but top priority for the Secretary of State and the National Security Council. Officer Byrne's killing brings home the corruption of the hemisphere. A dramatic update of the Monroe Doctrine is in order. America has to start resisting the drug empire as angrily as any other foe (NEW YORK TIMES, 1981, s.p.).

Dessa forma, produz-se uma imagem de *América Latina* associada ao “império da droga”, ao mesmo tempo em que se legitima a necessidade de atualização da Doutrina Monroe, i. e., a reativação de uma retórica de tutela. Em outra ocasião, no mesmo jornal, essa lógica reaparece ao se justificar a atuação dos Estados Unidos na Nicarágua, sob o argumento de “autodefesa coletiva” (TAYLOR in NEW YORK TIMES, 1984, p. 8).

Mais do que estabelecer uma relação direta com o discurso mcondiano, esses exemplos permitem reconhecer a persistência de uma matriz discursiva que articula hierarquia, tutela e assimetria hemisférica. É nesse horizonte que a analogia do “irmão maior”, mobilizada no prefácio de *McOndo*, pode ser lida como parte de uma circulação mais ampla de formas de hierarquização, cujo efeito, no contexto da antologia, consiste em deslocar os critérios de

reconhecimento da literatura latino-americana para um eixo marcado pela inserção em circuitos globais de legitimação.

Ainda que as menções públicas à Doutrina Monroe como justificativa para intervenções diretas e indiretas na *América Latina* tenham sido progressivamente abandonadas no discurso oficial do governo estadunidense desde a década de 1950 (TAYLOR in *NEW YORK TIMES*, 1984), a retórica da tutela do “irmão maior” persiste em veículos de grande circulação, como *USA Today*, *Washington Post* e *New York Times*. Em artigo de opinião publicado no *USA Today* (12 maio 2019), por exemplo, Tom Nichols critica a política externa do governo Trump e mobiliza, ainda que de forma implícita, essa lógica ao reagir à posição de Vladimir Putin sobre a Venezuela:⁵⁶

In any competent American administration, this would be a dire insult. Any other U.S. president would have then reminded Putin that his country has a gross domestic product somewhere between Florida and Brazil, that Venezuela is in Latin America, and that maybe the Russians should think about ceasing their aggression against their neighbors (NICHOLS in *USA TODAY*, 2019, s.p.).

Se, nos exemplos anteriores, a retórica do “irmão maior” evidencia a persistência de formas de hierarquização e tutela no plano geopolítico, no prefácio de *McOndo* essa assimetria reaparece deslocada para o campo cultural, onde se traduz em termos de circulação, consumo e valorização simbólica do “latino” no mercado internacional.

Voltando ao prefácio de *McOndo*, ainda sobre a anedota inicial, lemos no parágrafo subsequente que:

El escritor [da anedota] rápidamente se da cuenta que lo latino está *hot* (como dicen allá) y que tanto el departamento de español como los suplementos literarios yanquis están embalados con el tema. En el cine del pueblo, *Como agua para chocolate* arrasa con la taquilla. Para qué hablar de las estanterías de las librerías, atestadas de “sabrosas” novelas escritas por gente cuyos apellidos son indudablemente hispanos, aunque algunos incluso escriban en inglés. (FUGUET; GÓMEZ, 1996, p. 9)

⁵⁶ Trata-se dos eventos relacionados à tentativa de golpe de Estado na Venezuela em 2019 por parte do então deputado Juan Guaidó, que se declarou “presidente interino” do país na tentativa de forçar a saída de Nicolás Maduro do cargo presidencial. Sobre isso, conferir a matéria do G1: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2019/01/23/juan-guaido-presta-juramento-como-presidente-interino-da-venezuela.ghtml>. Acesso em: 12 de abr. 2023.

Nesse trecho, observa-se a construção de uma associação direta entre “*lo latino*” e o consumo cultural no mercado estadunidense, como se essa categoria pudesse ser convertida em mercadoria. O termo *hot* abriga uma polissemia que vai da sensação de calor à conotação sexual e, sobretudo, àquilo que se apresenta como novidade desejável no circuito cultural.⁵⁷ A progressão descrita — dos departamentos de espanhol às prateleiras das livrarias e às salas de cinema — delineia um circuito de circulação no qual o “latino” aparece como valor de mercado.

O exemplo de *Como agua para chocolate*, romance de Laura Esquivel publicado em 1989 e adaptado ao cinema em 1992, é particularmente significativo: tanto o livro quanto sua adaptação alcançaram ampla difusão internacional, sendo o filme, à época, um dos maiores sucessos de bilheteria entre produções estrangeiras nos Estados Unidos. Trata-se, ademais, de uma obra frequentemente associada ao repertório do realismo mágico, alvo privilegiado da crítica mcondiana

Mais do que um simples comentário de época, o trecho do prefácio explicita a operação discursiva central da transformação da latinidade em signo consumível, inserido em circuitos globais de legitimação cultural. Nesse sentido, a crítica de Fuguet e Gómez ao realismo mágico não se limita à rejeição de um paradigma estético, mas incide sobre as condições de sua circulação e reconhecimento, isto é, sobre os mecanismos que tornam determinado repertório legível (e valorizado) como “latino-americano”.

Nesse quadro, o adjetivo “*sabrosas*” integra uma rede semântica que desempenha papel decisivo na argumentação mcondiana, ao reforçar a associação entre o latino-americano e uma forma de consumo marcada pelo apelo sensorial e pela exotização. Tal associação remete à consolidação, no período posterior ao boom, de uma imagem de *América Latina* como mercadoria cultural exportável. Um dos objetivos da antologia, conforme os autores (FUGUET; GÓMEZ, 1996), seria justamente tensionar esse horizonte de expectativas, questionando a demanda por obras que reiterem esse repertório já estabilizado no mercado editorial internacional.

⁵⁷ Cf. o verbete “*hot*” no Dicionário Eletrônico *Merriam-Webster*, disponível em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/hot>. Acesso em: 12 de abr. de 2023.

Essa posição reaparece de modo ainda mais explícito em texto posterior de Alberto Fuguet, publicado na revista *Foreign Policy*⁵⁸ em 2001, no qual o autor contrapõe o filme *Como agua para chocolate* (1992) a *Amores perros* (2000):

Alejandro González Iñárritu, the 37-year-old director (and ex-radio DJ) of the groundbreaking *Amores perros* — a film so Mexican that Laura Esquivel, perpetrator of *Like Water for Chocolate*, probably thought it took place somewhere else — is a McOndo prototype without knowing it. *Amores perros* is no *Like Water for Chocolate*. It's the perfect NAFTA movie, clogged with maquiladora-made Nikes and Mexican rock. It's no fantasy theme park junk. It's the real thing. (FUGUET, 2001, p. 72)

A oposição estabelecida entre os dois filmes retoma, em outro registro, a crítica já formulada no prefácio: de um lado, uma produção associada a um imaginário “realista mágico” e exportável; de outro, uma estética ancorada em signos da urbanidade contemporânea, da cultura de massa e da circulação global (“*the perfect NAFTA movie*”). Mais uma vez, não se trata apenas de recusar um modelo estético, mas de disputar os critérios que definem o que pode ser reconhecido, no circuito internacional, como representação legítima de *América Latina*.

O discurso mcondiano, na pena de Fuguet (2001), mobiliza exemplos com o objetivo de reforçar a dualidade entre McOndo e Macondo, estruturando-se em um registro marcadamente polêmico. No trecho citado, observa-se que o autor recorre ao título do filme traduzido para o inglês (*Like Water for Chocolate*), ainda que se trate de uma produção mexicana, assim como *Amores perros*. Esse deslocamento linguístico não indica necessariamente uma intenção original da

⁵⁸ Da descrição do periódico *Foreign Policy* (FP), retirada da página do J-Stor, é possível perceber uma afinidade com temas relativos à “globalização”: “*Foreign Policy is the award-winning, bimonthly magazine of global politics, economics, and ideas. Our mission is to explain how the world works - in particular, how the process of global integration is reshaping nations, institutions, cultures, and, more fundamentally, our daily lives. Equal parts scout and translator, FP draws on the world's leading journalists, thinkers, and professionals to analyze the most significant international trends and events of our times, without regard to ideology or political bias. FP is dedicated to reaching a broad, non-specialized audience that recognizes that what happens “there” matters “here”, and vice versa. Our readers include some of the most influential leaders in business, government, and other professional arenas in the U.S. and more than 90 other countries. FP was the recipient of a 2003 National Magazine Award for General Excellence, and publishes editions in Arabic, Greek, Italian, Spanish, and Turkish.*” (2001, s.p., meu destaque). Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3183328>. Acesso em: 15 abr. 2023. Se olharmos um dos ensaios do último número da revista (Spring – 2023), notaremos o sugestivo título “The World Will Regret Its Retreat From Economic Globalization” (Ensaio de Eswar Prasad, disponível em: <https://foreignpolicy.com/2023/03/24/trade-economy-globalization-united-states-china-ira-chips-reshoring-decoupling-industry-china/>). Acesso em: 15 abr. 2023).

obra, mas evidencia o modo como ela circula no mercado cultural internacional, sendo apresentada sob uma forma que a torna imediatamente reconhecível — e consumível — pelo público anglófono.

Nesse sentido, a referência ao filme de Laura Esquivel reforça sua associação a um modelo de produção cultural voltado à exportação, frequentemente vinculado a um repertório de signos considerados “latinos” no circuito norte-americano. Para sustentar essa leitura, Fuguet recorre a uma entrevista de Alejandro González Iñárritu, cuja fala explicita a percepção crítica desse enquadramento:

“[...] The way America sees Mexico, if they have any sense of it, is like Taco Bell. Our countries are neighbors, and the only hard food to get in America is true Mexican. It's impossible to find, even in L.A. Why is that? In music, Americans only want Ricky Martin. You have to shake your butt if you are Latin and want to be huge in America. That's not what it is to be Latin American. You don't see people here shaking their butt. Americans see us as... folkloric. They don't accept that we're a powerful, diverse culture, and my goal is to enlarge the view of Mexico. To show life as it is here. Not the Taco Bell idea.” (GONZÁLEZ IÑÁRRITU apud FUGUET, 2001, p. 72)

A citação evidencia a construção de uma imagem estereotipada da cultura latino-americana, reduzida a formas consumíveis e facilmente identificáveis — “Taco Bell”, “Ricky Martin”, o “*folkloric*” —, em contraste com a complexidade e a diversidade reivindicadas pelo diretor. Ao incorporar essa fala, Fuguet (2001) não apenas reforça sua crítica ao realismo mágico como paradigma estético, mas explicita os mecanismos de redução e padronização que orientam a recepção internacional do latino-americano, convertendo-o em signo estável dentro de um mercado global.

Chama a atenção, no prefácio de *McOndo* (1996), o uso recorrente de epítetos para designar tanto o sujeito latino-americano quanto o espaço continental:

Latino-americano	América Latina
<i>lo(s) latino(s)</i> (p. 9, 10,)	“ <i>pueblo al sur de los Estados Unidos</i> ” (p. 9)
“ <i>gente cuyos apellidos son indudablemente hispanos</i> ” (p. 9)	<i>Hispanoamérica</i> (p. 11)
<i>latin-boys</i> (p. 10)	<i>Macondo</i> (p. 12)
<i>hispanics</i> (p. 10)	<i>McOndo</i> (p. 15)
<i>Iberoamericanos</i> (p. 11)	<i>MTV latina</i> (p. 16)

Mais do que simples variações denominativas, essas formas funcionam como operadores de classificação que recortam e organizam o referente *América Latina* segundo diferentes regimes de identificação. Ao alternar entre designações de ordem linguística (“*hispanics*”), cultural (“*lo latino*”) e midiática (“MTV latina”), os autores evidenciam a instabilidade da categoria e sua dependência de contextos específicos de circulação e reconhecimento.

Nesse sentido, o recurso metonímico desempenha papel central, ao condensar, em signos como “Macondo” e “McOndo”, duas formas concorrentes de representação do continente: de um lado, a *América Latina* como espaço mágico e exótico; de outro, como território urbanizado, atravessado por fluxos midiáticos e dinâmicas da globalização. Vejamos um exemplo:

A pesar de las maravillas de la comunicación, el país [Chile] desde donde surge esta antología sigue estando entre el cerro y el mar. La comunicación con el exterior, por lo tanto, fue difícil, atrasada, escasa, y surgió a un ritmo más lento del que esperábamos. Los contactos existían, pero más a nivel de amistad en países como Argentina, España y México. *El resto del continente era territorio desconocido, virgen*. No conocíamos a nadie. Llegamos a pensar que *América Latina* era un invento de los departamentos de español de las universidades norteamericanas. Estábamos en serios problemas. Salimos a conquistar McOndo y solo descubrimos Macondo. Los árboles de la selva no nos dejaban ver la punta de los rascacielos (FUGUET; GÓMEZ, 1996, p. 12, meu itálico).

No trecho, os autores comentam o próprio processo de organização da antologia, mobilizando as dificuldades de circulação e contato entre países como forma de justificativa para os critérios de seleção adotados. Essa dimensão autorreflexiva inscreve o fragmento no registro da *justificatio*, na medida em que procura legitimar a composição do *corpus* a partir de limitações concretas de acesso.

Ao mesmo tempo, a descrição de *América Latina* como “*territorio desconocido, virgen*” reativa um repertório imagético de longa duração, no qual o continente é figurado como espaço a ser descoberto e apropriado. Tal formulação reinscreve, no interior do discurso mcondiano, uma lógica associada ao impulso catalogador da época colonial, na qual a alteridade americana se organiza sob o signo da *mirabilia*, i. e., como conjunto de objetos marcados pela maravilha, pelo excesso e pela diferença.

Nesse sentido, a oposição entre “conquistar McOndo” e “descobrir Macondo” adquire uma dimensão irônica que busca escapar de um modelo de representação já cristalizado, onde os antologistas acabam por reencontrar, ainda que de modo crítico, as formas que pretendiam deslocar. A imagem da selva que impede a visão dos arranha-céus condensa essa tensão, ao figurar o embate entre dois regimes de legibilidade do latino-americano — um associado ao maravilhoso e outro à modernidade urbana — que coexistem e disputam a organização do arquivo literário.

Essa ambivalência pode ser compreendida à luz da reflexão de Mabel Moraña (2014), para quem a América se constitui, no imaginário ocidental, como exterior constitutivo da modernidade — espaço onde se projetam o primitivo, o arcaico e o excessivo, em contraposição ao progresso europeu:

El mundo moderno en el que América ocupará, paradójicamente, una posición periférica, surge y se pone en marcha a partir del descubrimiento, acontecimiento que impulsa no sólo el desarrollo del capitalismo sino la restructuración de relaciones geopolíticas a nivel planetario. América será, desde su aparición en el horizonte europeo, el afuera constitutivo de la modernidad, el lugar donde lo primitivo y lo arcaico tienen su morada, como contrapartidas del progreso y de la civilización del Viejo Mundo. Constituirá, en este sentido, una inversión del yo europeo, no sólo una *irrupción en* sino una *interrupción de* los imaginarios del viejo mundo y de los discursos identitarios que éste reformularía radicalmente desde 1492, y que dieran base a la narrativa del occidentalismo moderno. (MORAÑA, 2014, p. 24, *itálico da autora*)

O discurso mcondiano se vale da posição periférica de *América Latina* no cenário capitalista internacional para estruturar sua argumentação em chave polêmica frente ao que os autores designam como “Macondo”: i. e., a consolidação do realismo mágico como paradigma responsável por produzir uma imagem exportável de *América Latina*, marcada pelo exotismo e pela magia. Nesse contexto, o contraste entre a copa das árvores e os arranha-céus,

coexistindo numa mesma instância cultural, é apropriado como traço constitutivo do latino-americano, não como síntese harmoniosa, mas como justaposição tensa de elementos heterogêneos, elevada à condição distintiva da região.

Esse procedimento se apoia no uso da metonímia para produzir um efeito de “espelhamento sêmico”, entendido aqui como a transferência de valores entre signos contíguos, de modo a condensar, numa mesma unidade, múltiplos sentidos. Como observa Fiorin (2014, p. 37):

[...] no eixo da extensão, um valor semântico transfere-se a outro. Com isso, no eixo da intensidade, ela dá uma velocidade maior ao sentido, acelerando-o, pois, ao enunciar, por exemplo, um efeito, já se enuncia também a causa, suprimindo etapas enunciativas. Ao dar ao sentido aceleração, a metonímia tem um valor argumentativo muito forte. O que estabelece uma compatibilidade entre os dois sentidos é uma contiguidade, ou seja, uma proximidade, uma vizinhança, um contato. (FIORIN, 2014, p. 37)

Ao operar por contiguidade, a metonímia acelera o processo de significação, permitindo que diferentes dimensões (espacial, cultural e econômica) sejam mobilizadas simultaneamente. Essa condensação favorece a construção de uma imagem sintética de *América Latina*, na qual elementos díspares são reunidos sob um mesmo regime de legibilidade.

Desse modo, constitui-se um circuito semântico que agrega múltiplos sentidos aos significantes *América Latina* e “latino-americano”, produzindo a imagem de um “país McOndo” que funciona como operador de totalização no interior da forma antológica. Ao mesmo tempo, essa operação implica a construção de um termo correlato e negativo — o “país Macondo” —, que concentra os traços associados ao repertório mágico-exótico que os antologistas buscam tensionar.

As características do “país McOndo” devem ser lidas, conforme sugerem os próprios autores (FUGUET; GÓMEZ, 1996, p. 12), à luz da metáfora da “aldeia global”, cunhada por Marshall McLuhan, que aponta para a intensificação das conexões mediadas pelos meios de comunicação.⁵⁹ Nesse enquadramento,

⁵⁹ Vale notar dois pontos de convergência entre o discurso mcondiano e a figura proposta por McLuhan: i) os mais jovens se adaptam mais facilmente ao ritmo acelerado das transformações tecnológicas (MCLUHAN, 1972, p. 60); e ii) fazer a escrita virar contra seu princípio de fechamento (“a escrita é um modo de fechar, visualmente, sentidos e espaços não-visuais” [ibidem, p. 63]).

a *América Latina* é reinscrita como espaço simultaneamente local e global, cuja heterogeneidade é organizada e tornada legível a partir de sua inserção em circuitos transnacionais de circulação cultural.

É curioso notar o modo pelo qual Fuguet e Gómez (1996) estabelecem uma distinção entre o latino-americano, como traço identitário ligado a uma paisagem que vai do México à Patagônia, e a América Hispânica, como o local que reúne a produção cultural de língua castelhana.

A dupla busca incorporar ao latino-americanismo identificado com a mestiçagem certos elementos tidos como “indesejados” — o discurso endereça críticas àqueles que relacionam a literatura na América Hispânica ao realismo mágico e que, portanto, defenderiam certa pureza associada a isso que se manifestaria na própria realidade sociocultural latino-americana —: o *McDonald's*; o *Macintosh*; o *smog* dos grandes centros urbanos; a gíria urbana; as produções culturais em massa; os *shopping-centers* etc. Neste sentido, os contos da antologia trazem esses elementos ligados ao cosmopolitismo, à globalização, à privatização, à dissolução do vínculo entre projeto de nação e modernidade; a preponderância do indivíduo em relação ao coletivo; a impossibilidade do regional, comunitário, por exemplo: “*Los cuentos de McOndo se centran en realidades individuales y privadas. Suponemos que ésta es una de las herencias de la fiebre privatizadora mundial*” (FUGUET; GÓMEZ, 1996, p. 13).

Vale destacar que a dupla se apoia numa “ideologia da mestiçagem” (MORAÑA, 1997),⁶⁰ isto é, uma perspectiva que postula a alteridade cultural de *América Latina* (em relação aos EUA e à Europa Ocidental) a partir da metáfora da mescla (neste caso, a mescla indesejada, bastarda) e tendo como sujeito o intelectual/urbano que traduz o popular/rural (FUGUET; GÓMEZ, 1996, p. 15).

Embora o computador, o *fast food*, os “*malls* gigantescos”, a acentuada densidade populacional na urbe, o metrô e a MTV (dentre outros elementos citados pela dupla na apresentação da antologia) estejam presentes na realidade

⁶⁰A ideologia da mestiçagem aparece como “[...] fórmula conciliatoria y niveladora [que] reduce [...] lo cultural a lo letrado, lo letrado a lo urbano, lo latinoamericano a lo hegemónico”. Cabe ainda mencionar que a ideologia da mestiçagem vai identificar o popular com o rural num “*reducto idealizado y permanente, que existe ‘en estado de naturaleza’ en la periferia de los proyectos y de los centros modernizadores*” (MORAÑA, 1997, p. 143); o que implicaria, ainda, um lugar privilegiado ao intelectual como tradutor do popular.

imediate e cotidiana de parte da *América Latina*, tudo isso não seria suficiente para nos identificarmos com a Europa ou com os Estados Unidos. A diferença, então, residiria na singularidade do próprio, concebido como bastardo e híbrido; na aparente contradição entre as selvas e os arranha-céus, a Revolução Cubana e o *McDonald's* ou entre o *shopping-center* e o narcotráfico: “*Latinoamérica, y de alguna manera Hispanoamérica (España y todo el USA latino) nos parece tan realista mágico (surrealista, loco, contradictorio, alucinante) como el país imaginario donde la gente se eleva o predice el futuro y los hombres viven eternamente*” (FUGUET; GÓMEZ, 1996, p. 15).

Diante do exposto, o projeto mcondiano pode ser compreendido não apenas como uma reação ao paradigma do realismo mágico, mas como uma intervenção no regime discursivo que organiza a legibilidade da literatura latino-americana. Ao mobilizar a heterogeneidade, concebida como mescla “bastarda” de signos locais e globais, Fuguet e Gómez não abandonam a lógica de totalização que sustenta a ideia de *América Latina*, mas a reconfiguram a partir de novos critérios de reconhecimento. Nesse sentido, a incorporação de elementos ligados à cultura de massa, à urbanização e à circulação transnacional não implica a dissolução da diferença, mas sua reinscrição sob a forma de um repertório alternativo, igualmente passível de codificação e consumo.

Assim, a antologia *McOndo* pode ser lida como uma operação arquivística na qual os antologistas, na posição de arcontes, reorganizam o campo literário ao propor uma nova *justificatio* para a seleção e ordenamento dos textos. Tal operação, entretanto, não se realiza fora das estruturas que pretende tensionar: ao substituir o imaginário da *mirabilia* por signos da globalização, o discurso mcondiano mantém ativo o impulso catalogador que historicamente orienta a construção de *América Latina* como objeto de saber e de circulação. Desse modo, entre Macondo e McOndo, o que se observa não é a superação de um modelo por outro, mas a disputa entre diferentes regimes de representação que, ao organizar o heterogêneo sob formas totalizantes, continuam a produzir — ainda que sob novos signos — a imagem de uma *América Latina* legível no interior do sistema literário internacional.

4 ENTRE ABUNDÂNCIA E CARÊNCIA: A PRODUÇÃO ANTOLÓGICA DE AMÉRICA LATINA

Neste capítulo analiso os paratextos editoriais da antologia de Julio Ortega (1997a), mobilizando notas e resenhas publicadas à época ou posteriormente como parte do corpus de análise. A partir dos aportes teóricos já mobilizados ao longo da tese, especialmente no que diz respeito ao impulso catalogador e à forma antológica, examino alguns aspectos da produção antológica e ensaísta de Ortega, de modo a tensionar o debate aqui proposto.

4.1 O PROJETO ANTOLÓGICO DE JULIO ORTEGA E A IDEIA DE FUTURIDAD

Publicada em 22 de setembro de 1997 pela Siglo XXI Editores (México), a antologia *Las horas y las hordas* foi organizada pelo escritor e crítico peruano Julio Ortega (1942-). No mesmo ano, Ortega publicou a *Antología de la poesía latinoamericana del siglo XXI: el turno y la transición* (1997b, Siglo XXI). De fato, ambas as antologias integram um mesmo projeto de leitura, articulado em torno da ideia de “*futuridad*”, que designa ao mesmo tempo um método de leitura — de caráter processual — e um pressuposto teórico: o futuro seria ilegível em termos estatísticos, porém legível em termos culturais.⁶¹

Las horas y las hordas teve duas edições pela Siglo XXI (1997 e 2001) e uma edição não venal, i.e., não destinada à venda, pela Siglo XXI em parceria com a Universidad Autónoma de Aguascalientes (2014), cf. abaixo as figuras 5 e 6:

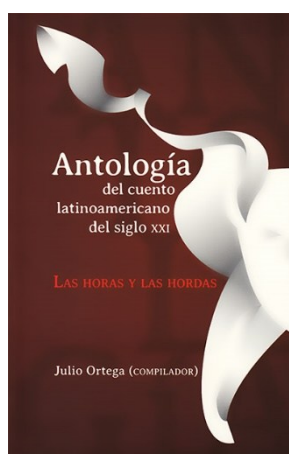
⁶¹ A ideia de “*futuridad*” será debatida ao longo deste capítulo a partir da análise dos recursos discursivos utilizados pelo autor em questão.

Figura 5 – Capa da 1ª ed. de *Antología del cuento latinoamericano del siglo XXI: las horas y las hordas* (Siglo XXI)



Fonte: ORTEGA, J. (1997)

Figura 6 – Capa da ed. não venal de *Antología del cuento latinoamericano del siglo XXI: las horas y las hordas* (Siglo XXI / UAA)



Fonte: ORTEGA, J. (2014)

Ortega é pesquisador vinculado ao Departamento de Estudos Hispânicos da Universidade Brown desde 1989. Em seu primeiro livro de crítica, *La contemplación y la fiesta* (Lima: Ed. Universitaria, 1968), propõe uma leitura da narrativa latino-americana no contexto do boom, inscrevendo-se, desde então, no debate sobre as formas de inteligibilidade do literário na região. Seu trabalho crítico é amplamente reconhecido internacionalmente.⁶² De sua extensa

⁶² Algunas de suas distinções e honrarias: “Orden del Águila Azteca, Gobierno de México, Washington DC, 2011; Profesor honorario, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2011; Medalla de honor por servicios prestados a la nación. Lima, Ministerio de Relaciones Exteriores, julio de 2010; Medalla José Lezama Lima, Ministerio de Cultura, La Habana, Cuba, 2010; Orden Alejo Zuloaga, Universidad de Carabobo, Valencia, Venezuela, 2009; Doctor honoris causa de

produção,⁶³ cabe destacar a organização da antologia da obra de José Lezama Lima, *El reino de la imagen* (Biblioteca Ayacucho, 1981), uma vez que a perspectiva de Ortega sobre a história cultural latino-americana se aproxima da “visão calibanesca” formulada por Lezama Lima — aproximação que será relevante para compreender o modo como o autor concebe a tradição e suas possibilidades de rearticulação. Seu livro mais recente, *La comedia literaria* (2019), reúne memórias literárias, incluindo anedotas e correspondências trocadas com diversos escritores latino-americanos, reforçando sua inserção em redes intelectuais transnacionais.

Ortega dedica-se à área que ajudou a consolidar na década de 1990, denominada “Estudios Transatlânticos”. Conforme o site da Universidade Brown, trata-se de um campo voltado à história cultural de viagens, intercâmbios,

la Universidad Americana de Nicaragua, Managua, 2009; Miembro correspondiente de la Academia nicaragüense de la lengua, Managua, 2009; Miembro honorario de la Academia puertorriqueña de la lengua. San Juan, Puerto Rico, 2008; Miembro honorario de la Academia peruana de la lengua, 2008; El Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Londres dedica una sesión de su Annual Latin American Cultural Studies Conference, a su libro Transatlantic Translations, 2007; Miembro del Foro Iberoamericano, 2007; Miembro honorario de la Academia venezolana de la lengua, 2006; Miembro del consejo asesor de la Cátedra Alfonso Reyes, TEC de Monterrey, 2006; Doctor honoris causa, Universidad de los Ángeles, Perú, 2005; Distinción “Excellence in Teaching”, Undergraduate Council of Students Award, Brown University; Profesor honorario, Universidad de Mérida, Venezuela, 2001 [...]”. Texto disponível em: [https://es.wikipedia.org/wiki/Julio_Ortega_\(escritor\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Julio_Ortega_(escritor)). Acesso em: 22 de Maio 2023.

⁶³ Todas as antologias organizadas por Julio Ortega: *Imagen de la literatura peruana*. Lima: Editorial Universitaria, 3 vols, 1970; *José Martí: Antología*. Barcelona: Salvat Editores, 1972; *Inca Garcilaso de la Vega: La Utopía Incaica*. Barcelona: Salvat Editores, 1972; *Julio Cortázar: La casilla de los Morelli*. Barcelona: Tusquets Editores, 1973; *César Moro: Versiones del surrealismo*. Barcelona: Tusquets, 1974; *Palabra de escándalo*. Barcelona: Tusquets Editores. Serie Textos en el Aire, 1975; *César Moro: La tortuga ecuestre y otros textos*. Caracas: Monte Ávila, 1976; *Amor y muerte en América Latina*. Madrid: Hiperión, 1979; *César Vallejo*. Madrid: Taurus, 1979; *César Moro: Renombre del Amor*. México: Universidad Autónoma de México, 1980; *José Lezama Lima: El reino de la imagen*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981; *Antología de la poesía hispanoamericana actual*. México: Siglo XXI, 1987; *El muro y la intemperie. El nuevo cuento latinoamericano*. Hanover, Ediciones del Norte, 1989; [Colaborador] *Presente y futuro de la literatura mexicana*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1993; *Nicanor Parra: Poemas para combatir la calvicie*. México y Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 1993; *El cuento latinoamericano del siglo XXI: las horas y las hordas*. México: Siglo XXI, 1997; *La poesía latinoamericana del siglo XXI: el turno y la transición*. México: Siglo XXI, 1997; *Guía del Nuevo Siglo*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1998; *The Picador Book of Latin American Stories*. Con Carlos Fuentes, London: Picador, 1998, 99; *Cien grandes poemas de España y América*. México: Siglo XXI, 2000; *The Vintage Book of Latin American Stories*. Con Carlos Fuentes. New York: Vintage, 2000; *Angeles Mastretta*. Serie Semana de Autor. Madrid: ICI, 2000; *Extramares: Cinco Nuevos Narradores de Barcelona*. Con Ana González Tornero. México: Jorale Editores, 2004; *Varios golpes de dados*. Madrid: Huerga & Fierro, 2006; *Usted está aquí. Nuevas narradoras*. México: Jorale Editores, 2007; *Mutantes, Narrativa española de última generación*. Con Juan Francisco Ferré. Córdoba: Berenice, 2007; *Nuevo Cuento Latinoamericano*. Prólogo y selección de Julio Ortega, con la asistencia editorial de José Ramón Ortiz. Madrid: Marenostrom, 2009; *Ecuador Cuenta. Antología de cuentista ecuatorianos*. Madrid: Del Centro Editores, 2014.

tradução, mistura, contato e apropriação de modelos e representações europeias por cronistas, artistas e escritores do “Novo Mundo”.⁶⁴ Nessa perspectiva, o intercâmbio cultural não apenas molda o cenário da produção nas Américas, mas também redefine continuamente o seu sentido da diferença — deslocando, assim, qualquer pretensão de fixidez identitária.

Os Estudos Transatlânticos articulam-se diretamente com o que Ortega denomina “*el nuevo hispanismo internacional*”. No prólogo ao livro *Nuevos hispanismos interdisciplinarios y trasatlánticos* (ORTEGA, 2010a, p. 9), o autor defende que esse novo hispanismo decorre da renovação dos estudos literários a partir da década de 1980:

Libre de autoridades de sanción, esta renovación se nutre del repertorio de los estudios culturales y post-coloniales. Un nuevo hispanismo plural se proyecta, así, más horizontal y dialógico, forjando una práctica teórica compartida, no menos crítica y más democrática. Luego, a comienzos del siglo XXI, ese proceso de renovaciones se consolidó en una nueva geotextualidad desde la perspectiva de una crítica transatlántica, cuya primera característica es que, al asumir ese rico y complejo debate, confirma todas sus instancias como válidas, desde una perspectiva teórica inclusiva, hecha en la conceptualización de las prácticas dialógicas.

Nesse quadro, os Estudos Transatlânticos podem ser compreendidos como uma derivação do campo mais amplo dos Estudos Culturais, caracterizado pela proliferação de subáreas e pela ênfase na interdisciplinaridade. No caso específico dessa vertente, articulam-se aportes das ciências sociais, da literatura, da antropologia, da filosofia e da história. Seu surgimento relaciona-se, ainda, ao debate em torno do pós-moderno na *América Latina*, que mobilizou diversos intelectuais e centros de pesquisa ao final do século XX — contexto no qual a própria categoria *América Latina* passa a ser simultaneamente mobilizada e problematizada.

Nesse sentido, a análise da antologia pode ser enriquecida pela articulação com esses discursos coetâneos. Trata-se de um autor que atua como acadêmico e docente em uma universidade estadunidense, o que insere seu projeto crítico em um circuito institucional específico e o coloca em relação direta

⁶⁴ Conferir o sítio eletrônico: <https://vivo.brown.edu/display/jortega#Research>. Acesso em 22 de maio 2023.

com o campo do latino-americanismo internacional. Assim, a leitura do projeto antológico de Julio Ortega converge com sua formulação dos Estudos transatlânticos, entendidos como uma resposta, ainda que não isenta de tensões, aos impasses colocados pelos debates em torno do pós-moderno e pela crise das categorias totalizantes.

Ao nos debruçarmos sobre *Las horas y las hordas*, torna-se possível vislumbrar a relação entre o objetivo imediato da antologia e essa proposta teórica. Ao apresentar e justificar sua seleção de textos a partir de uma concepção singular da forma antológica — que inverte a hierarquia temporal —, Ortega desloca o canônico do horizonte de expectativas e contribui, assim, para a configuração de um paradigma de leitura orientado para o porvir, no qual os contos inéditos funcionam como indícios de sensibilidades emergentes. Esse gesto, no entanto, não se realiza fora do regime discursivo que organiza a ideia de *América Latina*: ao propor uma leitura processual informada pela *futuridad* e por uma “visão calibanesca” da história cultural, Ortega reinscreve, sob novos termos, o impulso de ordenar e tornar legível o heterogêneo — isto é, reativa, ainda que de forma tensionada, o impulso catalogador discutido nos capítulos anteriores.

Nesse quadro, é possível notar em seu discurso a recorrência de metáforas (como o abrigo na intempérie, a porta aberta, a fratura do código ou brecha no muro e as *rotas do novo*)⁶⁵ que procuram dar forma a esse modelo de leitura processual, orientado não para a estabilização de um arquivo, mas para a abertura de um campo de possibilidades. Deste modo, lemos no prólogo à *Antología de la poesía latinoamericana actual* (1997b):

El modelo hasta ayer dominante fue el del Archivo. Leer se convirtió en una operación melancólica: cada elemento del texto remitía a uno anterior, que lo explicaba. Esta virtud filológica, sin embargo, terminó saturando a los textos, y convirtió a la crítica en una operación museológica. Hoy es más pertinente leer en otra dirección: hacia adelante, porque los objetos culturales han perdido su estatuto normativo, su índole disciplinaria prefijada, su familia de imágenes re trazable; se han hecho híbridos, desplazados de su origen, fronterizos. Son, por lo mismo, objetos procesales, en movimiento hacia afuera; resultan, así, más difíciles de leer y describir. Pero las rutas de lo nuevo, abiertas entre flujos y texturas de exploración, demandan de la

⁶⁵ Respectivamente: Ortega (2000, p. 20); (1997a., p. 16); (1989, p. xvi, p. xiii e p. xvii); (1990, p. 171); e (1997b, p. 18).

lectura actual las nuevas articulaciones que, fuera del Archivo, levanten el mapa de la intemperie y tracen los parajes del reconocimiento. (ORTEGA, 1997b, p. 18)

Retomando o objetivo imediato do autor, observa-se que, ao longo do prefácio de *Las horas y las hordas* (1997a), Ortega contrapõe explicitamente sua seleção de contos às antologias usuais que privilegiam textos já considerados canônicos, isto é, textos cuja recepção já fora apreciada e valorizada pela crítica; ou, ainda, textos menos visitados de escritores consagrados. Em lugar disso, o compilador opta por dar visibilidade a jovens autores, cujos relatos seriam portadores de novas subjetividades associadas à virada de século.⁶⁶

Esse gesto não é neutro. Ao justificar sua seleção, Ortega mobiliza um discurso que busca afastá-la do fantasma do boom enquanto fenômeno editorial e crítico, propondo, em seu lugar, aquilo que denomina “rotas do novo”: um modelo de leitura orientado por uma lógica processual e pelo conceito de *futuridad*. Trata-se, em princípio, de deslocar o eixo da legitimação do já consagrado para o ainda-em-vias-de-se-tornar-visível, recusando a estabilização retrospectiva do valor literário.

No entanto, esse duplo movimento — de rechaço e reinscrição — merece ser observado com maior atenção. Se, por um lado, Ortega rejeita o boom como instância de consagração, por outro, aproxima-se do legado da chamada nova narrativa latino-americana, especialmente ao inscrever sua proposta em uma linhagem que remonta ao modelo de escritura de Jorge Luis Borges. Desse modo, as “rotas do novo” não operam como ruptura, mas como continuidade reconfigurada: o novo só se torna legível na medida em que é reinscrito em uma genealogia.

Essa tensão reaparece de forma mais explícita em *Rutas de lo nuevo* (2010), no qual Ortega associa a crítica radical ao sujeito a uma das marcas da arte pós-moderna, identificando, em determinadas narrativas, a cidade como metáfora privilegiada desse processo, já não mais como centro cultural, mas como espaço migratório ocupado pelos deserdados da modernidade. Nesse

⁶⁶ Na antologia de Ortega (1997a) temos oito contos inéditos, o restante (cinquenta e cinco) já haviam sido publicados no período que vai de 1990 até a data de publicação da antologia. Assim, trata-se de um conjunto de textos coetâneos à seleção antológica que os agrupa, o que a distanciaria da forma antológica tradicional.

enquadramento, a ênfase desloca-se do local (como identidade estável) para o movimento (fluxos, travessias, zonas de contato) que atravessa e desestabiliza os territórios.

Tal formulação converge com a leitura proposta por Jean Franco (1994, p. 36, 38 e 41), que identifica, ao final do século XX, a emergência de uma lógica cultural marcada pela proliferação de margens, bordas e fronteiras reconfiguradas. Mais do que delimitações geográficas, esses espaços passam a operar como zonas de indeterminação, simultaneamente materiais e simbólicas, nas quais categorias como “periferia”, “fronteira” e *América Latina* são ressignificadas a partir de dinâmicas de fluxo, excesso e precariedade.

Vale destacar que, conforme observa Daniel W. Smith (2011), a teorização político-filosófica de Deleuze e Guattari — sobretudo em *L’Anti-Œdipe* (1972) — parte do conceito de *fluxo* (*flow* ou *flux*), originalmente formulado pelo economista britânico John Maynard Keynes na década de 1930. Na leitura de Deleuze e Guattari, as contribuições de Keynes são decisivas: i) a formulação de uma teoria moderna dos fluxos; ii) a introdução da dimensão do desejo na teoria do valor; e iii) a proposição de novos mecanismos de regulação econômica (SMITH, 2011, p. 42-43).

Nesse quadro, o conceito de fluxo aparece indissociável do de código (*code* ou *accounting system*): um fluxo, em si mesmo, é inapreensível, só podendo ser reconhecido a partir das operações que o codificam. O salário ao final do mês ou o valor de uma hipoteca são exemplos de fluxos tornados inteligíveis por sistemas de inscrição. O fluxo não codificado — ou decodificado — constitui, nesse sentido, uma ameaça estrutural: “*the nightmare of every society is the terror of a non-coded or decoded flow*” (SMITH, 2011, p. 44).

É nesse ponto que a ressignificação de *América Latina* como espaço de fluxos, tal como proposta por Jean Franco (1994), ganha densidade teórica. Pensar a região nesses termos implica deslocar seu centro, o sujeito latino-americano, os projetos nacionais, a inserção na modernidade, em direção às suas zonas de indeterminação: o intersticial, o transfronteiriço, as micro-histórias. Em termos deleuzianos, trata-se de uma passagem da *dimensão molar* da produção social para sua *dimensão molecular*, marcada pelas dinâmicas das *máquinas desejantes*. Não por acaso, a topologia da fronteira, particularmente a metáfora da fronteira México–Estados Unidos como “cicatriz aberta”, formulada

por Gloria Anzaldúa em *Borderlands/La Frontera* (1987), adquire o estatuto de uma reterritorialização estratégica, conforme observa Franco.

Entretanto, esse deslocamento não se realiza sem mediações. É a noção de “diferença”, herdada do campo intelectual francês das décadas de 1960 e 1970, que permite articular o descentramento do sujeito ao reconhecimento de seus limites por meio da alteridade. Nesse sentido, a valorização do periférico, do intersticial — enfim, do entre-lugar do discurso latino-americano, tal como formulado por Silviano Santiago (2000 [1978]) — fundamenta um modo de leitura que tende a legitimar o heterogêneo a partir de um princípio prévio, a positividade da diferença.

É precisamente aqui que o problema crítico se adensa. Ao privilegiar o fluxo, o deslocamento e a diferença, esse paradigma busca escapar de modelos totalizantes; no entanto, ao reunir e organizar essas manifestações sob um mesmo horizonte interpretativo, acaba por produzir uma nova forma de codificação. O heteróclito não desaparece, ele é reordenado. Nesse sentido, o discurso de Ortega parece operar a partir dessa conjunção entre deslocamento e reconhecimento: ao mesmo tempo em que reivindica a abertura dos fluxos e das “rotas do novo”, sua prática antológica os reinscreve em um dispositivo de legibilidade.

Assim, o que se apresenta como liberação do fluxo pode ser lido, também, como sua recodificação. A antologia, enquanto forma, não apenas registra o movimento, mas o estabiliza provisoriamente, transformando o indeterminado em série, o emergente em conjunto, o fluxo em arquivo.

Nesse sentido, o que está em jogo na proposta de Ortega não é apenas a substituição de um repertório por outro, mas a tentativa de formular um novo regime de legibilidade para o literário latino-americano. Ainda assim, ao organizar o “novo” sob a forma de uma antologia — isto é, ao selecionar, ordenar e projetar um conjunto —, seu gesto permanece atravessado pelo mesmo impulso catalogador que estrutura as práticas que ele busca superar. A *futuridad*, longe de romper com esse regime, pode ser lida, assim, como uma de suas reformulações possíveis, como uma estratégia de ordenar o porvir sem abdicar da necessidade de torná-lo legível.

Retomando o comentário de Ortega sobre a escritura pós-moderna na *América Latina*, torna-se necessário problematizar o estatuto recorrente do

latino-americano como excluído (ou deserdado) da modernidade, lugar-comum que atravessa boa parte do discurso crítico desde meados do século XX. Como observa Renato Ortiz (1999, p. 80), a *modernidade-mundo* é, por definição, simultaneamente una e diversa, o que torna improdutiva a proliferação de “modernidades” particulares como se fossem formações autônomas. A diferença, nesse quadro, não constitui exterioridade, mas efeito interno de uma mesma matriz civilizatória.

A crítica de Ortiz incide diretamente sobre certas vertentes do pensamento pós-moderno que tendem a absolutizar a “diferença”, frequentemente associando-a a sujeitos específicos (mulher, indígena, negro, homossexual), sem considerar as dinâmicas históricas de poder que a produzem e a organizam. Como observa o autor (ORTIZ, 1999, p. 82 e 85), postular as diferenças como equivalentes (operação recorrente nesse horizonte teórico) implica retirá-las da história, reificando os sujeitos em uma visão culturalista que neutraliza a desigualdade ao convertê-la em mera variação. Nesse movimento, a desigualdade é absorvida pela diferença, anulando-se diante da suposta contribuição específica de cada parte.

Essa crítica pode ser estendida, por exemplo, à proposta de Fredric Jameson (1986), cujo conceito de alteridade (*Otherness*) reforça uma equivalência estrutural entre diferenças ao operar a partir da dicotomia entre literatura do “primeiro” e do “terceiro” mundo.

É precisamente nesse ponto que o discurso de Ortega revela sua ambivalência. Ao mobilizar, ainda que implicitamente, a dinâmica fluxo-código de matriz deleuze-guattariana, o autor busca pensar o deslocamento do sujeito latino-americano em termos de trânsito, exílio e transfronteira. A “poética do novo”, tal como formulada em *Rutas de lo nuevo* (2010), encontra em obras como *Rayuela* um paradigma de escritura fundada na abertura, na instabilidade e na recusa de totalizações: um “*Libro del Cambio*” em que não há representação definitiva nem fechamento interpretativo.

No entanto, esse modelo, que privilegia o fluxo e o inesgotável, não prescinde de operações de legibilidade. Se, por definição, o fluxo não pode ser circunscrito, ele precisa ser codificado para se tornar inteligível. É nesse ponto que a crítica literária e a forma antológica assumem um papel decisivo: elas funcionam como dispositivos de inscrição que tornam comunicável aquilo que,

de outro modo, permaneceria indeterminado. A chamada “escritura do exílio latino-americano”, concebida por Ortega (2010) como uma língua comum fundada no transitório e no aberto, depende, portanto, de uma instância de mediação que a organize e a projete como conjunto.

Dessa perspectiva, a oposição que o autor estabelece em relação ao que ele denomina *Archivo modernista* (ORTEGA, 1997a) não implica sua superação, mas sua reconfiguração. Ao deslocar o foco para o fragmentário, o lacunar e o transfronteiriço, Ortega redefine os critérios de inteligibilidade do literário latino-americano, vinculando o político ao cultural em um espaço de virtualidade aberto pelo desmonte das narrativas totalizantes. Ainda assim, esse espaço não é exterior ao regime que o torna possível, já que é produzido por meio de novas formas de codificação.

Essa lógica já se encontra formulada em *El muro y la intemperie* (1989), no qual Ortega identifica, no conto hispano-americano contemporâneo, a capacidade de cifrar “*el desplazamiento del sujeto en la sinrazón histórica*”.⁶⁷ O descentramento do sujeito (exposto à “intempérie”) aparece, então, como fratura das codificações sociais e históricas que sustentariam um suposto consenso latino-americano.

A fratura dessa codificação, conforme o autor (ORTEGA, 1989, p. xiii), inauguraria um espaço lacunar propício ao pensamento utópico, mesmo que a partir de “[...] *el lenguaje de la crisis o el sarcasmo de la sátira*”. Os jovens narradores de sua antologia, de modo geral, partilhariam desse trabalho com a linguagem que é, a um só tempo, *utópico* e *crítico*,⁶⁸ contraponto, segundo Ortega (1989, p. xiii), da: “*elocuencia casual de la estética del ideolecto urbano, que fue común a comienzos de los 70, y que se disolvió en los límites reducidos de su proyecto coloquialista y testimonial tópico*”.

Entretanto, mesmo essa fratura não escapa à lógica que pretende tensionar. Ao reunir esses gestos dispersos sob a forma de uma antologia, Ortega reinscreve o heterogêneo em um novo horizonte de inteligibilidade. O que

⁶⁷ Creio que Ortega tenha se inspirado na expressão borgiana “*intersticios de sinrazón*”, que aparece no ensaio “*Avatares de la tortuga*” (1974[1932]). Ortega defende o legado borgiano para a escritura pós-moderna na e da América Latina em *Una poética del cambio* (1991): a escritura crítica como um modelo onde escreve-se excentricamente em relação à Europa, com irreverência e ironia.

⁶⁸ Vale lembrar que o termo “crítica” deriva do grego κρίσις: ação de separar; colocar em juízo.

se apresenta como ruptura, i.e., a fratura do código, converte-se, assim, em princípio organizador: o fluxo é interrompido para ser lido, o deslocamento é estabilizado como figura, e o novo é antecipado como série.

O prefácio de *Las horas y las hordas* (1997a) também identifica, nos contos (e, por extensão, na prática artística em geral), uma contraposição ao *Archivo modernista*, formulada por meio de uma linguagem simultaneamente utópica e crítica. Delineia-se, assim, um espaço de virtualidade que permite reconfigurar as leituras da história político-cultural de *América Latina*. Nesse horizonte, a proposta de Ortega pode ser descrita como uma “visão calibanesca” (que será debatida no próximo tópico), na medida em que reinscreve a tradição a partir de suas margens e de seus resíduos.

Nas antologias publicadas ao longo da década de 1990, o autor sustenta que os novos narradores operam uma escritura crítica voltada à reconstrução de sentido, tendo como ponto de partida o deslocamento do sujeito latino-americano diante da crise do paradigma moderno. Esse sujeito, longe de ocupar uma posição estável, é deslocado a um não-lugar, entendido como uma instância em processo, cuja inteligibilidade depende precisamente das práticas discursivas que o enunciam. Daí a “reconstrução de sentido” como prática da escritura (ORTEGA, 1997a; 1997b).

A literatura, nesse contexto, deixa de se orientar por um horizonte de modernização, entendido como desenvolvimento ou progresso, para assumir o cultural como espaço descentrado, atravessado por múltiplas temporalidades e regimes de sentido. É a partir dessa aposta na *futuridad* que se torna possível identificar o princípio organizador do projeto antológico de Ortega (1997a).

4.2 ENTRE ABUNDÂNCIA E CARÊNCIA: A MATRIZ “CALIBANESCA”

É nesse quadro que se inscreve a formulação transatlântica de Ortega. O sujeito latino-americano aparece como *efeito* de uma tensão constitutiva entre dois regimes discursivos: de um lado, o “discurso da abundância”, que projeta a região como espaço de plenitude natural e promessa; de outro, o “discurso da carência”, que a define a partir da falta, da incompletude e da insuficiência histórica. Longe de se excluírem, esses discursos operam conjuntamente, produzindo uma imagem instável de *América Latina*, permanentemente oscilante entre excesso e déficit.

Mais do que descrever uma condição, essa tensão funciona como princípio organizador da leitura. Ao reunir textos que encenam esse descentramento, i. e., que habitam o intervalo entre abundância e carência, a antologia converte tal instabilidade em critério de seleção e inteligibilidade. Desse modo, o que se apresenta como abertura a um espaço virtual e múltiplo acaba por ser estruturado como conjunto, de modo que *a visão calibanesca*, ao mesmo tempo em que desloca o Arquivo-modernidade, contribui para sua reconfiguração sob novos termos.

Essa assimetria pode ser lida à luz da figura de Caliban, da peça *The Tempest* (1611), de William Shakespeare. Filho de um incubo e de uma bruxa, Caliban encarna uma existência marcada pelo excesso natural e pela carência simbólica: dotado de uma relação imediata com a abundância da ilha, carece, no entanto, de linguagem — ou, mais precisamente, só a adquire por meio de Miranda, filha de Próspero, que lhe ensina a língua do colonizador. Sua condição é, assim, estruturalmente assimétrica: entre a abundância da natureza e a privação da autonomia discursiva.

É a partir dessa figura que Julio Ortega, em *El sujeto dialógico* (2010), formula a passagem da abundância natural e da carência de liberdade para o espaço da virtualidade, i. e., para um domínio em que o sujeito latino-americano se constitui no interior de uma linguagem que lhe é, ao mesmo tempo, imposta e apropriada. A “graça do discurso europeu” (ORTEGA, 2010, p. 79-80, minha trad.), nesse contexto, não designa mera submissão, mas um campo de tensão no qual a enunciação se torna possível como apropriação deslocada.

Essa leitura inscreve-se na corrente da chamada “visão calibanesca”, formulada por Roberto Fernández Retamar a partir de uma releitura de José Martí. Ao tomar Caliban como símbolo de *América Latina*, Retamar, em “José Lezama Lima y su visión calibanesca de la cultura” (ensaio de 2010, publicado no número 261 de *Casa de las Américas*), desloca a questão da identidade do plano racial para o plano cultural: a mestiçagem deixa de ser pensada como mistura biológica e passa a ser concebida como processo de elaboração simbólica. Nesse sentido, a resistência não se dá pela simples inversão de termos (natureza contra cultura, periferia contra centro), mas pela construção de um espaço próprio de enunciação, aquilo que José Martí (1891), em “Nuestra América”, já formulava como a necessidade de erguer uma “trincheira de ideias”.

É precisamente essa linhagem que Ortega reativa. Contudo, ao mobilizar a figura de Caliban como operador de leitura, seu discurso não apenas reinscreve essa tradição, mas também a reorganiza. A assimetria entre abundância e carência, anteriormente formulada como condição histórica, torna-se, em sua proposta, princípio de inteligibilidade: é a partir dela que se torna possível ler o deslocamento do sujeito, a escritura do exílio e as “rotas do novo”.

Nesse ponto, a tensão já identificada ao longo do capítulo reaparece com nitidez. Se a *visão calibanesca* busca afirmar um espaço de virtualidade aberto pela apropriação crítica da linguagem, sua inscrição em práticas como a antologia implica uma operação de ordenação. O que, em Caliban, aparece como experiência de despossessão e excesso (isto é, como fluxo) é convertido, na leitura crítica, em figura interpretável. Assim, a própria tradição que reivindica o deslocamento e a heterogeneidade é mobilizada como princípio organizador de um novo regime de legibilidade. A visão calibanesca não é apenas uma figura cultural, mas a forma histórica e simbólica pela qual se organiza a tensão entre abundância e carência.

4.3 ESPAÇO GNÓSTICO E PAISAGEM DE FICÇÕES

A afinidade teórica entre Roberto Fernández Retamar, José Martí e José Lezama Lima, difundida na chamada visão calibanesca da cultura, é compartilhada por Julio Ortega. Nesse ponto, seu projeto antológico pode ser aproximado do conceito de “espaço gnóstico”, formulado por Lezama Lima em *La expresión americana* (1957), particularmente no ensaio “Sumas críticas del americano”.

Segundo Ortega (2010b), o chamado “discurso da abundância” remonta à obra de Inca Garcilaso de la Vega, que, ao descrever o Novo Mundo em *Comentarios reales de los Incas* (1609), registra não apenas a exuberância da natureza americana, mas um verdadeiro deslocamento da percepção. A ampliação quase desmedida dos frutos, árvores e paisagens desestabiliza os regimes clássicos de representação, baseados na perspectiva e na verossimilhança, produzindo uma crise no próprio ato de nomear e descrever.

Esse deslocamento aproxima-se do que, no contexto da expansão colonial, se convencionou chamar de experiência da maravilha: diante de uma paisagem que excede os códigos disponíveis, instaura-se uma lacuna semântica. Conforme a leitura de Lezama Lima (1957), essa lacuna não é simplesmente um déficit, mas uma condição produtiva, contornada pelos cronistas por meio daquilo que denomina memória imaginativa: o recurso a repertórios simbólicos herdados (romances de cavalaria, bestiários, epopeias) que permitem reinscrever o desconhecido em formas narráveis.

Nesse sentido, a paisagem americana não é apenas descrita, mas incorporada simbolicamente. Como observa Saúl Yurkievich (1991, p. 43), ela “infunde o desejo de sua incorporação expressiva”. É precisamente essa dinâmica que fundamenta o “espaço gnóstico” lezamiano — um espaço em que o conhecimento não se dá pela adequação entre sujeito e objeto, mas pela elaboração imaginativa que transforma o excesso em forma.

É esse modelo que Ortega reativa em sua leitura da tradição latino-americana. Ao recuperar o discurso da abundância e articulá-lo à noção de deslocamento perceptivo, o autor reinscreve a literatura da região em uma lógica na qual o excesso (aquilo que escapa à codificação) torna-se motor de produção simbólica. No entanto, como já sugerido ao longo deste capítulo, essa operação

não se realiza fora de um regime de inteligibilidade, pois ao converter a lacuna em princípio organizador, a crítica e a antologia funcionam como dispositivos que estabilizam, ainda que provisoriamente, aquilo que emerge como indeterminado.

Nesse ponto, é possível aproximar a proposta lezamiana de uma lógica de mediação: o excesso sensível da paisagem, inapreensível em sua imediatividade, exige um trabalho de elaboração simbólica que o converta em forma; movimento que remete, ainda que de modo deslocado, à passagem do imediato ao mediado na tradição de Georg Wilhelm Friedrich Hegel.

No ensaio “Sumas críticas del americano”, José Lezama Lima formula essa operação a partir de uma inflexão decisiva: ao invés de inscrever a América em uma temporalidade histórica regida pelo progresso do Espírito, como no modelo hegeliano, propõe uma inversão em que o *espaço* (e não o tempo) se torna o eixo organizador da experiência cultural. Como observa Fernando Coronil (1998, p. 135), o esquema hegeliano exclui a América ao subordiná-la a uma lógica em que a espacialidade é absorvida pela temporalização do “Velho Mundo”.

Lezama Lima (1988) responde a essa exclusão por meio da noção de “espaço gnóstico”, que desloca o problema: não se trata mais de participar da marcha do Espírito no tempo, mas de reconhecer, no espaço americano, uma potência própria de elaboração simbólica. Nesse contexto, elementos como a vastidão territorial, a exuberância natural e a intensidade luminosa, já tematizados desde os cronistas como signos do “lugar abundante”, deixam de ser obstáculos à forma e passam a constituir sua condição de possibilidade. Como observa Irlemar Chiampi (1988, p. 12), trata-se de atribuir ao espaço uma função ativa, capaz de receber e redistribuir o influxo do Espírito. Há uma imagem que ilustra essa inversão:

[...] oferecemos, em nossas selvas, o turbilhão do espírito, que novamente encrespa as águas e deixa-se distribuir apaziguadoramente pelo espaço gnóstico, por uma natureza que interpreta e reconhece, que prefigura e sente saudades (LEZAMA LIMA, 1988, p. 13).

Vale a pena comparar com este trecho do livro de Hegel *Lectures on the Philosophy of World History* (edição inglesa de 1975 [1830]):

Temos informações relativas à América e à sua cultura, especialmente a que se desenvolveu no México e no Peru, apenas no sentido de que se tratava de uma cultura puramente natural que tinha de parecer assim que o Espírito se aproximou dela. A América sempre se mostrou física e espiritualmente impotente, e ainda hoje continua assim. Pois depois de os europeus lá terem desembarcado, os nativos foram gradualmente destruídos pelo sopro da atividade Europeia. (HEGEL, 1975, p. 163. minha trad.)

Esse “disparo dialético”, como observa Chiampi (CHIAMPI in LEZAMA LIMA, 1988, p. 5), rearticula os termos de Natureza e Espírito para reinscrever a América na história — não mais como atraso ou exterioridade, mas como espaço de produção de sentido.

É nesse horizonte que o projeto de Julio Ortega pode ser situado. Ao propor uma antologia orientada por uma “visão calibanesca” da cultura, Ortega parece operar uma transposição dessa lógica, já que a reunião de textos configura uma *paisagem de ficções* na qual o sujeito latino-americano emerge de forma descontínua, como efeito da tensão entre o discurso da abundância e o da carência.

Mais do que representar uma identidade, essa paisagem funciona como dispositivo de leitura. Tal como no “espaço gnóstico”, trata-se de um campo de trocas e intercâmbios (um espaço transatlântico) em que o excesso não é eliminado, mas convertido em princípio organizador. A antologia, nesse sentido, não apenas recolhe o disperso, ela o dispõe, tornando legível uma experiência que, em sua origem, se apresenta como fluxo.

Assim, o projeto antológico de Julio Ortega pode ser compreendido como a construção de uma paisagem de ficções na qual o sujeito latino-americano emerge de modo descontínuo, como efeito da assimetria entre o discurso da abundância e o da carência — traço constitutivo de uma visão calibanesca da cultura.

Nesse sentido, sua proposta crítica aproxima-se da inflexão de José Lezama Lima: ao invés de se ancorar em uma entidade geocultural estável, o saber se constitui em um espaço fecundo de trocas e intercâmbios, de caráter transatlântico. Trata-se, em termos lezamianos, de um espaço gnóstico — não como metáfora, mas como princípio organizador que permite converter a dispersão das formas em uma configuração legível. A antologia, assim, não representa uma identidade, ela a produz como efeito de leitura.

4.4 PARATEXTOS E A CONSTRUÇÃO DE UMA IMAGEM TRANSATLÂNTICA

A leitura dos paratextos editoriais da antologia organizada por Julio Ortega (1997a) permite identificar uma constelação semântica estruturada em torno de três eixos (temporalidade, estética-ideologia e movimento) que, longe de constituírem categorias isoladas, articulam-se na produção de uma imagem transatlântica de *América Latina*.

No eixo da temporalidade, a recorrência de formulações como *persuasión de futuro*, *memoria del futuro* e *destiempo* aponta para a centralidade da futuridade como operador crítico. Trata-se de uma inflexão que se contrapõe à linearidade histórica associada ao *Archivo-modernista*, deslocando o horizonte de leitura para uma temporalidade instável e projetiva, em consonância com a visão calibanesca da cultura.

Já no plano estético-ideológico, termos como *sensibilidad fin de siglo*, *horizonte de virtualidad* e *mercado darwiniano* evidenciam uma tensão entre produção simbólica e lógica de mercado. A ênfase no “novo” não se reduz a um valor estético, mas funciona como crítica às dinâmicas editoriais que regulam a visibilidade literária, especialmente no que diz respeito à circulação de escritores emergentes.

Por fim, o eixo do movimento — expresso em categorias como *fuerza descentradora*, *transfronteriza*, *espacio de intersecciones* e *sujeto trashumante* — inscreve a proposta de Ortega em uma matriz teórica afinada com a herança de Gilles Deleuze e Félix Guattari, na qual a mobilidade, a errância e o entrecruzamento de fronteiras operam como contraponto às formas fixas de identidade e às narrativas estabilizadoras do poder.

A articulação desses três eixos não apenas organiza o discurso crítico da antologia, mas produz uma imagem específica de *América Latina* como um espaço dinâmico, atravessado por fluxos, projeções e disputas simbólicas. Nesse processo, a antologia se distancia do paradigma do boom (entendido como instância de fixação e monumentalização) ao mesmo tempo que o reinscreve como condição de possibilidade de sua própria enunciação.

Retomando a análise do prefácio à antologia de Julio Ortega (1997a, p. 11), após descrever os traços comuns aos contos selecionados, o autor situa a “*sensibilidad fin de siglo*” como expressão de uma nova configuração subjetiva:

Así, la nueva subjetividad contextualiza a una cultura que funciona como reserva de recursos, que alimentan las respuestas del sujeto. Y aun el rango de lo objetivo es puesto en crisis por la fuerza del deseo proyectivo y del diálogo convocativo que urden las rutas de lo nuevo (ORTEGA, 1997a, p. 15).

A relação proposta entre cultura (concebida como “reserva de recursos”) e desejo (entendido como força projetiva) pode ser produtivamente aproximada, ainda que em outro registro, da dinâmica entre fluxo e corte formulada por Gilles Deleuze e Félix Guattari no conceito de “máquinas desejanter”. Como sugerem os autores, o desejo não se organiza como falta, mas como produção: ele “faz correr, flui e corta”, articulando continuamente processos de emissão e interrupção (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 16).

Essa aproximação não implica uma filiação direta, mas permite esclarecer o funcionamento da ideia de “cultura” no texto de Ortega. Se, por um lado, ela se apresenta como repositório de codificações, i. e., como instância de sedimentação e interrupção dos fluxos; por outro, constitui o campo a partir do qual o desejo opera seleções, conexões e rearticulações. A cultura, nesse sentido, não bloqueia o fluxo, ela o disponibiliza sob a forma de matéria a ser trabalhada.

É nesse ponto que a formulação de Ortega (1997a, p. 15) ganha densidade: ao afirmar que “*estos cuentos ensayan distintas articulaciones*”, ele sugere que a escrita literária opera precisamente como prática de corte e redistribuição — uma intervenção sobre os fluxos culturais em resposta a um contexto de “*política desarticulante*”. A articulação, assim, não é apenas temática, mas formal. Trata-se de produzir conexões onde há dispersão, reorganizando os materiais disponíveis em novas configurações de sentido.

4.5 RECEPÇÃO CRÍTICA E RECONFIGURAÇÃO DO CAMPO LITERÁRIO

A seguir, incorporo notas de imprensa e resenhas publicadas à época das antologias-irmãs de Ortega, com o objetivo de colocar esse discurso em relação com outras formas de leitura e avaliação, situando-o no contexto cultural latino-americano de fim de século XX.

Na resenha “Porvenir de la memoria”, publicada em *El Mercurio* (1998), Rodrigo Cánovas destaca um aspecto central das antologias organizadas por Julio Ortega: elas não operam segundo uma lógica de exclusão (“*el cuerpo perfecto, el árbol genealógico ortopédico*”), mas segundo uma “*suma americana*”, na qual o que se agrega não é o lugar-comum, mas vozes dispersas e heterogêneas. A imagem do “*porvenir de la memoria*”, que “*nos integra en el libre flujo del tiempo*”, reforça a leitura de uma temporalidade não linear, já identificada nos paratextos da antologia, e sugere uma articulação entre memória e projeção que se aproxima da noção de *futuridad* mobilizada por Ortega.

Essa perspectiva encontra ressonância nas declarações do próprio Ortega, em entrevista concedida a Beatriz Berger na mesma edição do *El Mercurio*, na seção do suplemento cultural. Ao enfatizar a emergência de uma “nova subjetividade”, marcada pela mobilidade entre “*identidades funcionales u opcionales*”, o crítico (ORTEGA in BERGER, 1998, p. 3-4) desloca o eixo da identidade de uma base social estável para um regime mais flexível e transitório. Tal deslocamento se articula à crise das disciplinas sociais como instâncias de produção de verdade: diante de uma realidade “*más ilegible*”, a ficção passa a ocupar o lugar antes reservado ao saber objetivo, funcionando como meio privilegiado de acesso à experiência.

No plano formal, essa reconfiguração se traduz em uma série de inflexões: a adoção de uma linguagem mais direta e lacônica, o deslocamento do “eu” para o “tu”, a renúncia às grandes narrativas explicativas e a proliferação de formas breves, como o microrrelato (ORTEGA in BERGER, 1998, p. 3-4). Paralelamente, observa-se uma recusa do enquadramento nacional, em favor de uma abertura transfronteiriça e plurilinguística, que redefine o horizonte de circulação da literatura latino-americana.

Tomadas em conjunto, essas formulações permitem compreender o projeto de Ortega (1997a, 1997b) como parte de uma transformação mais ampla no regime de mediação cultural no fim do século XX. A antologia deixa de funcionar como instrumento de canonização (baseado na seleção e hierarquização) para operar como dispositivo de articulação de fluxos: ela agrega, redistribui e projeta, produzindo uma imagem da literatura latino-americana fundada na mobilidade, na heterogeneidade e na abertura ao porvir (ORTEGA in BERGER, 1998, p. 3-4).

Chama a atenção a comparação implícita entre o panorama literário do final do século XX e aquele associado ao boom dos anos 1960. As transformações no conceito de identidade, nos temas e nos procedimentos formais apontam para uma mudança de paradigma tanto na literatura quanto na crítica. Nesse quadro, o boom não desaparece: ele persiste como uma espécie de negativo estrutural, em relação ao qual o novo se define por contraste. Sua presença é menos a de um modelo a ser seguido do que a de um horizonte a ser deslocado.

A própria ideia de um projeto antológico orientado para o futuro pode ser compreendida como resposta a essa condição. Ao mobilizar uma “memória do porvir”, Julio Ortega não apenas se afasta do legado do boom, mas reinscreve-o como mediação; nesta perspectiva, é precisamente porque o século XX foi marcado por esse paradigma que se torna necessário produzir uma forma de memória capaz de escapar à sua lógica de monumentalização.

Nesse contexto, a noção de “nação” mobilizada por Ortega assume um caráter crítico. Ela aparece vinculada à sua dimensão mais problemática: a de dispositivo institucional de unificação, responsável por produzir identidades socializadas e por excluir aquilo que não se ajusta ao princípio do Mesmo. O nacional, assim, deixa de ser fundamento e passa a ser entendido como efeito histórico — um rastro que tende à autorreprodução.

Essa inflexão pode ser situada no horizonte das transformações políticas do continente. Como observa Hugo Achugar (1989), em países como o Uruguai, os processos de redemocratização coincidem com a recepção de discursos pós-modernos, criando um ambiente em que as grandes narrativas identitárias passam a ser questionadas. É nesse cruzamento que se torna possível pensar a posição de Ortega, onde sua recusa do enquadramento nacional não implica

a negação da história, mas a busca por formas alternativas de mediação cultural, mais adequadas a um contexto marcado pela fragmentação, pela mobilidade e pela pluralização das experiências.

Nesse sentido, a antologia não apenas responde a uma mudança de época, mas participa ativamente da redefinição dos modos de representação de *América Latina*, deslocando o eixo do nacional para um espaço de articulações transversais.

No Uruguai, o horizonte de recepção dos debates sobre a pós-modernidade se articula diretamente ao processo de redemocratização iniciado em 1985 e intensificado ao final da década. Em “Postmodernidad y postdictadura: fin de siglo en Uruguay”, Hugo Achugar (1989) identifica o fim do século como um momento de balanço do ciclo militarista anterior, no qual se entrecruzam disputas políticas, econômicas e simbólicas, bem como diferentes posicionamentos diante da memória recente — entre a exigência de justiça, o impulso de esquecimento e a necessidade de projetar o futuro.

Nesse contexto, a emergência do debate sobre a pós-modernidade não pode ser dissociada dessas tensões. Segundo Achugar (1989, p. 65), trata-se de um fenômeno que, ao mesmo tempo em que dissolve as fronteiras entre cultura erudita e popular, também desestabiliza os limites nacionais, inserindo as produções culturais latino-americanas em um circuito mais amplo, marcado por trocas desiguais e por uma condição estrutural de dependência tecnológica e econômica. Como observa o crítico (ACHUGAR, 1989, p. 66), em sociedades como a uruguaia — e, por extensão, as outras latino-americanas —, as discussões culturais adquirem uma dinâmica própria, determinada tanto por sua realidade interna quanto por sua inserção em um mundo no qual o isolamento já não é possível.

É nesse horizonte que se torna mais legível a posição de Julio Ortega. Sua recusa das categorias nacionais e sua ênfase em formas transfronteiriças de articulação literária não constituem apenas uma escolha estética ou teórica, mas respondem a um contexto em que as noções de identidade, memória e pertencimento se encontram em disputa. A antologia, nesse sentido, pode ser compreendida como uma intervenção nesse campo: ao privilegiar a mobilidade, a heterogeneidade e o porvir, ela se inscreve em um regime cultural que já não

se organiza a partir de totalidades nacionais, mas de fluxos, interseções e deslocamentos.

A aposta de Julio Ortega em um futuro transnacional articula-se diretamente à forma antológica, fundada na ideia de *América Latina* como instância cultural. Nesse enquadramento, o literário aparece como produtor de um espaço de virtualidades no qual as fronteiras nacionais perdem centralidade — seja no plano do enredo, da construção de personagens ou das formas de circulação simbólica.

Essa perspectiva, no entanto, pode ser tensionada à luz da reflexão de Raul Antelo (2010), para quem o nacional não se confunde com uma tradição contínua e estável, mas deve ser compreendido como uma operação de tradução, i. e., como um processo descontínuo, marcado por deslocamentos, negociações e rearticulações. Nessa chave, tanto a literatura quanto a nação escapam a definições essencialistas, constituindo-se como campos de indeterminação e sobredeterminação histórica.

As conhecidas ideias sobre matéria do “instinto de nacionalidade” mostram um momento de maturidade crítica: a tradição da modernidade latino-americana confunde-se com a constituição de literaturas nacionais entendidas como sistemas fechados e autônomos [...].

Existe o nacional como dimensão peculiar e semovente do mundo simbólico. E a oficialização do nacional que confunde, assim, nacional e natural e, em última análise, nacional e real quando, na verdade, deveríamos entender que o nacional não pressupõe um dado espontâneo mas uma identidade socialmente construída. O nacional é uma representação ou, em outras palavras, o nacional é uma tradução, daí que longe de ser contínua, a transmissão do nacional aja por intermitência e por descontinuidades. (ANTELO, 2010, p. 19-20)

A aproximação entre essas duas perspectivas permite refinar o problema. Se, por um lado, Ortega parece deslocar o nacional ao privilegiar um espaço transatlântico de trocas e ao projetar um futuro “não nacional”, por outro, sua concepção ainda se ancora na ideia de uma tradição cultural latino-americana como horizonte de inteligibilidade. É precisamente nesse ponto que a leitura de Antelo introduz uma inflexão crítica: ao substituir a lógica da tradição pela da tradução, ela impede que o transnacional seja compreendido como simples superação do nacional, recolocando-o como processo instável e reiteradamente reconstruído.

Nesse sentido, a afirmação de Ortega (1997a) de que “*el futuro no será nacional*” deve ser lida menos como ruptura do que como reconfiguração. A crise do paradigma modernista — associada ao arquivo, ao cânone e à origem — não elimina o problema do nacional, mas o reinscreve em novas condições de leitura, marcadas pelo entrecruzamento de fronteiras, pela fratura dos códigos e pela mobilidade dos fluxos culturais. Como o próprio Ortega (2003, p. 112) sugere, trata-se de devolver os textos à “*fuerza procesal de su presente indeterminado*”, deslocando-os do “*museo del canon*” para um campo aberto de articulações.

Retomando notas e resenhas publicadas à época, nos acervos digitais da imprensa mexicana, não foram encontradas referências diretas às antologias-irmãs organizadas por Julio Ortega. Essa ausência pode estar relacionada tanto ao ritmo intenso de publicação do autor — que, à altura, já havia organizado diversas coletâneas — quanto à própria dispersão de sua atuação no campo cultural.

Ainda assim, o nome de Ortega aparece com frequência na imprensa mexicana, associado a eventos e intervenções intelectuais, como lançamentos no Salão Literário da FIL de Guadalajara, atividades acadêmicas na Universidad de Guadalajara e resenhas de obras anteriores. Esse conjunto de aparições sugere que sua recepção não se organiza prioritariamente em torno de obras específicas, mas de sua figura como mediador e formulador de propostas críticas.

Mais do que uma distinção metodológica, essa oposição condensa o próprio gesto crítico de Ortega: ao privilegiar a leitura processual, ele desloca o literário de uma lógica de origem e filiação para um regime de abertura e indeterminação, no qual o texto se define menos pelo que herda do que pelo que projeta.

[...] Ortega en este libro propone dos modos de lectura, la genealógica, que consiste en rastrear los modos de nombrar del escritor, sus fuentes, el reconocimiento de otros libros, el sustrato del texto, su génesis, los escritores y el segundo modelo de lectura propuesta es el procesal, leer hacia adelante para buscar los signos de lo nuevo (EL INFORMADOR, 1998, p.5-D).

Como já mencionado, o modelo de leitura processual proposto por Julio Ortega fundamenta-se na noção de “*futuridad*”, entendida como a possibilidade

de tornar legível o futuro a partir da projeção de um objeto em um cenário que articula não apenas sua realidade, mas também sua virtualidade, seus desejos e suas potências.

Essa formulação ganha maior precisão nas intervenções públicas do autor à época, especialmente em declarações à imprensa mexicana por ocasião do curso “Cultura, Posmodernidad y Futuridad en *América Latina*”, ministrado na Universidad de Guadalajara.⁶⁹ Nelas, Ortega (ORTEGA in EL INFORMADOR, 1998, p. 1) explicita a oposição entre dois regimes de leitura: de um lado, o modelo do arquivo, orientado pela reconstrução das origens e pelo peso do passado; de outro, o modelo processual, que busca apreender o texto pela força que o projeta “*hacia adelante*”, para além dos códigos estabelecidos.

Ao caracterizar a leitura arquivística como “melancólica” e marcada por um “fetichismo do passado”, Ortega (in EL INFORMADOR, 1998, p. 1) não apenas descreve um método, mas intervém criticamente em uma tradição de leitura que, segundo ele, teria predominado na cultura latino-americana. Em contraposição, a leitura processual se definiria por operações de contextualização provisória e de articulação, capazes de acompanhar objetos culturais concebidos como instáveis, transitórios e orientados ao devir.

⁶⁹ “Los migrantes son los primeros habitantes del siglo XXI”, 21 maio 1998, *El Informador*, Sección D – ARTES, p. 1. Destaco alguns trechos: “*Los migrantes son personas nómadas, no son como nosotros, que viven arraigados a un sentido de pertenencia, a un espacio de identidad reconocible, migrantes tienen todo provisorio, se desplazan entre espacios precarios y provisorios, tienen una enorme creatividad, que es otra de sus características, por lo tanto son libres, pensamos que eran víctimas y nos damos cuentas que son libres [...]*” “[...] Lo que ocurre es que hay dos modos de leer, un modo de leer es lo que puede llamarse el archivo, cualquier objeto cultural, artístico y entonces lo lees a partir de su origen, que quiere decir que haces su historia, lo lees hacia atrás, cualquier dato de saber, arqueológicamente tienen una serie de procesos y capas de formación, para entenderlo hay que desentrañar ese proceso de origen y eso es muy típico de la cultura occidental y debo decir que lamentablemente es muy típico de la cultura latinoamericana donde casi todo se ha leído a partir del peso del pasado, el pasado pesa demasiado en América Latina y muchas veces el pasado es obsoleto, el pasado a veces quiere asumir el rol de la memoria, pero a veces lo mejor es olvidarlo, es más curativo olvidar el pasado a veces que perpetuarlo. Yo creo que ha habido una especie de fetichismo del pasado y hay una especie de autoridad en el pasado, se cree que en el pasado está la verdad, que en el futuro la incertidumbre nada más. El modo de leer a partir del archivo es melancólico, porque te obliga a retrasar los orígenes de las fuentes [...]” “El modelo que empieza a aparecer y es más interesante es el modelo de lectura procesal, que es leer un objeto por la fuerza que lo mueve hacia adelante, hacia afuera de los códigos, claro, es difícil leer, ¿cómo leer los objetos que están cargados de futuridad?, hay dos posibilidades metodológicas, una es tratar de crear un escenario, una contextualidad, donde el objeto aparece, para poder leerlo en relación a su contexto, sabiendo que es un objeto que va a abandonar el escenario por otro pronto; la otra posibilidad es articular ese objeto nuevo a otras cosas, o sea que hay un movimiento de contextualización y otro de articulación” (ORTEGA in EL INFORMADOR, 1998, p. 1).

Esse mesmo conjunto de pressupostos reaparece no prefácio de *Las horas y las hordas*, onde a noção de *futuridad* orienta a seleção dos contos e legitima a aposta em uma literatura que se quer desvinculada das formas consolidadas de consagração. Nesse sentido, o discurso de Ortega mobiliza uma retórica de deslocamento que pode ser aproximada do rechaço ao boom presente em outras antologias dos anos 1990: ao recusar o primado do arquivo, do cânone e da origem, sua proposta crítica desloca o eixo de legitimidade do passado consagrado para a abertura de futuros possíveis.

Na capa da antologia, chama a atenção o subtítulo “*las horas y las hordas*”, cuja opacidade inicial (ao dizer pouco sobre o conteúdo da obra) pode ser compreendida, nos termos de Gérard Genette (2009, p. 86), como um recurso de sedução paratextual.⁷⁰ No entanto, mais do que um ornamento estilístico baseado em jogos fônicos (aliteração e paronomásia), o subtítulo condensa, em forma sintética, uma tensão central do projeto crítico de Julio Ortega.

Essa tensão se explicita no prefácio, quando o autor incorpora o subtítulo a uma articulação em dois eixos: “*las horas y las hordas, de la historia y la utopía, de la memoria y lo visionario*”. A formulação sugere uma organização dual na qual, de um lado, “horas”, “história” e “memória” remetem a uma temporalidade legível, vinculada ao arquivo e à duração; de outro, “hordas”, “utopia” e “visionário” apontam para uma dimensão de indeterminação, marcada pela irrupção do novo e pela abertura ao possível.

Essa articulação ganha sentido à luz da reflexão anterior de Ortega (1989, p. 12), segundo a qual a crise da temporalidade, expressa na perda de legibilidade do futuro em termos estatísticos, é reapropriada pelas novas sensibilidades, produzindo espaços de virtualidade nos quais categorias tradicionalmente opostas passam a coexistir. Nesse enquadramento, o subtítulo deixa de ser um elemento periférico para funcionar como operador conceitual: ele nomeia, em chave figurada, o regime temporal que sustenta a leitura processual, fundada na coexistência tensa entre memória e projeção, história e utopia.

⁷⁰ Vale destacar que Genette (2009) hesita em definir conceitualmente a função de sedução e o título do tópico onde aborda o tema reflete isso: “Sedução?”; em todo caso, o autor indica que a ambiguidade ou obscuridade são relacionadas a esse tipo de função.

4.6 CIDADE, EXPERIÊNCIA E CRISE DA TEMPORALIDADE

Conforme a leitura dos contos da antologia avança, torna-se evidente que o argumento de Julio Ortega se apoia, entre outros elementos, em figurações específicas da cidade. Em narrativas como “De la novela, iniciando”, de Armando Luigi Castañeda, e “Tomahawk”, de José María Brindisi, o espaço urbano aparece como lugar de tensão entre temporalidades e formas de subjetivação.

No primeiro caso, Caracas é definida como “*el único lugar donde se puede estar al mismo tiempo tan al día y tan desfasado*” (CASTAÑEDA in ORTEGA, 1997a, p. 22), condensando uma experiência de descompasso temporal que incide diretamente sobre o sujeito. Já em “Tomahawk”, Berlim⁷¹ é construída como uma cidade paradoxal: simultaneamente centro do mundo e espaço de errância, integração e perda de identidade, fascínio e vazio.

Pero cualquiera que haya estado en esa ciudad [Berlim] más de dos días conoce todo el mundo [...] se irá de Berlín sin saber absolutamente nada.

[...] apenas la vi [Berlim], supe que era el centro del mundo. Supe que allí sucedía todo y todo se decidía. [...] la extraña belleza que me atraía con locura, al mismo tiempo, era lo que me desgarraba y me producía esa furiosa sensación de vacío [...].

En Berlín nadie es extranjero, o al menos nadie se siente como un turista. Mezclás tus colores automáticamente con las suyos, perdés tu identidad para encontrarla en cualquier momento y volver a lanzarla, furioso, contra alguna oscura pared. [...]

Me había dejado fascinar, sin duda, por un lugar que nunca se podría terminar de recorrer o comprender con certeza alguna.

(BRINDISI in ORTEGA, 1997a, p. 31, 32 e 33).

A experiência do protagonista é marcada por uma oscilação contínua entre pertencimento e desorientação, que se traduz em práticas erráticas, como a inscrição de frases em espaços públicos, e culmina na atribuição de um sentido ritualístico ao suicídio da mulher com quem se envolve.

⁷¹ José María Brindisi publicaria alguns anos depois o romance *Berlín* (2001, Sudamericana), onde o protagonista é submetido a um itinerário transformador que “[...] *lo obligará a regresar una y otra vez al conflicto central de la ficción: la relación con su padre*” (retirado do *release*, localizado na quarta capa do livro).

Nesse contexto, a cidade deixa de ser mero cenário para funcionar como operador simbólico de uma experiência temporal instável, na qual memória e presente se entrecruzam de modo não linear. Isso se explicita na cena em que o protagonista se confronta com a torre de televisão Berliner Fernsehturm, cuja imagem, rememorada a partir de uma fotografia, desencadeia uma reação corporal e afetiva que suspende a percepção do tempo:

Tengo frente a mí la foto de la *Fernsehturm*. La veo y recuerdo todo. El tiempo no ha pasado, porque con sólo mirarla mi cuerpo se estremece. Después del estremecimiento viene el miedo, y luego el aumento de los latidos, como si esa torre fantasmal simbolizara todos mis temores. Todavía siento el frío en la garganta [...].
[...] aquella primera mañana me crucé con la torre. No me crucé, sino más bien choqué con ella. Me produjo una enorme tristeza, y de alguna forma insólita la asocié con la guerra. De hecho, no tenía nada que ver; era la torre de televisión, y había sido construida a fines de los '60. Pero me dije que quizá toda la ciudad estaba poblada y abatida por ese clima, por esa espesa niebla que ya a primera vista percibía sobre las cabezas y los corazones de su gente (BRINDISI in ORTEGA, 1997a, p. 31-32).

A torre, construída no final dos anos 1960, introduz na narrativa uma camada temporal que excede a experiência imediata do personagem, funcionando como índice de uma historicidade que se impõe de forma difusa, quase fantasmática. Nesse sentido, pode-se sugerir que esse encontro encena, em chave deslocada, a relação problemática entre o presente narrativo e formas de legado que persistem como presença inquietante — não plenamente assimilada, mas tampouco superada.

Retornando ao conto de Armando Luigi Castañeda, destaca-se o uso de lugares-comuns como princípio estruturador da narrativa, bem como a mobilização de diferentes registros textuais — do verbete ao roteiro, da escrita em versos à prosa —, que produzem deslocamentos contínuos na forma do texto. Entre esses lugares-comuns, a expressão “perder tempo” é reiteradamente desdobrada, adquirindo densidade reflexiva ao longo do conto.

Y pérdida de tiempo cualquiera que está buscando algo en una obra de arte, porque, como dije, nunca se encuentra lo buscado, y menos, en las obras de arte. De cualquier forma, el tiempo se pierde de cualquier forma, unas más felices que otras, pero se pierde igual... al final, sólo importa el tiempo que se pierde, y no cómo se ha perdido... (CASTAÑEDA in ORTEGA, 1997a, p. 21)

Nessas formulações, o tempo aparece vinculado a uma lógica de cálculo e mensuração que remete ao imaginário urbano-industrial, no qual a experiência temporal se organiza em função da produtividade. Nesse sentido, a recorrência de expressões associadas à perda e ao ganho de tempo pode ser lida à luz da crítica da economia política formulada por Karl Marx, para quem o tempo de trabalho constitui a medida fundamental da produção de valor. Mais do que uma referência direta, trata-se aqui de um horizonte implícito: o tempo, no conto, surge como algo que se perde inevitavelmente, esvaziando a lógica utilitária que o associa ao lucro e à eficiência.

A partir desse deslocamento, a narrativa tensiona o próprio regime de inteligibilidade da experiência urbana. Em articulação com o que se observa em “Tomahawk”, a cidade figura como um espaço incapaz de integrar a diferença em um modo compartilhado de vida: os sujeitos participam da dinâmica social, mas permanecem desencontrados em seus modos de perceber, sentir e narrar. A diferença, nesse contexto, não se resolve — ela persiste como resto, como algo que não pode ser plenamente assimilado nem rejeitado.

Esse impasse se intensifica no horizonte das transformações culturais associadas à globalização nos anos 1990. Conforme observa Jesús Martín-Barbero (2000), a consolidação da sociedade de mercado como princípio organizador da vida social reconfigura as formas de experiência e mediação, projetando um futuro marcado pela virtualização e pela centralidade das redes. Nesse cenário, a cidade — longe de operar como espaço de síntese — torna-se o lugar onde essas tensões se tornam visíveis, i. e., um espaço de circulação ampliada que, paradoxalmente, não garante um horizonte compartilhado de experiência.

Vale lembrar que o modo desviado e descentrado de participação da *América Latina* na modernidade, conforme argumenta Jesús Martín-Barbero (MARTÍN BARBERO, 2000, p. 21), produziu situações paradoxais, nas quais formas tradicionais de socialidade (como o espaço rural, a centralidade da igreja e a vida comunitária) foram progressivamente substituídas por estilos de vida mediados pela publicidade e pelo consumo. Esse processo implicou uma massificação do social que não se apoiou plenamente nem nas doutrinas

ilustradas nem nas estéticas letradas, gerando uma experiência cultural marcada pela sobreposição de temporalidades.

Nesse sentido, a modernidade latino-americana se configura como um campo heterogêneo, atravessado simultaneamente por componentes pré-modernos e por deslocamentos de caráter pós-moderno. Como observa o autor (MARTÍN BARBERO, 2000, p. 26), trata-se de um cenário em que se produzem hibridações entre o culto, o popular e o massivo, bem como entre categorias como vanguarda e *kitsch*, ou o autóctone e o estrangeiro (distinções que se mostram insuficientes para dar conta da complexidade do movimento cultural contemporâneo).

Essa chave de leitura permite compreender com maior precisão as figurações urbanas presentes nos contos analisados. A cidade, nesses textos, aparece como espaço onde essas camadas heterogêneas não se integram plenamente, mas coexistem de forma tensionada, produzindo experiências marcadas pelo descompasso e pela instabilidade. É nesse contexto que a noção de “*sensorium latinoamericano*”, proposta por Martín-Barbero (2000, p. 27), se torna produtiva: ela designa justamente a emergência de novos modos de perceber, sentir e se relacionar com o tempo e o espaço, configurados por essas hibridações.

Um tema recorrente nas antologias do *corpus* é o da violência, seja no espaço urbano, seja em contextos transfronteiriços. As diversas manifestações da violência social (que envolvem agentes como forças policiais, migrações forçadas, sicários e redes do tráfico) não são tratadas de modo unívoco, mas incorporadas a um repertório formal marcado por procedimentos associados ao pensamento pós-moderno, como a fragmentação, a ironia, o simulacro e o ceticismo (ORTEGA, 1997a, p. 15-16)

Nesse sentido, a violência deixa de aparecer apenas como conteúdo temático para se inscrever na própria forma dos textos, configurando um modo de percepção marcado pela instabilidade e pela desarticulação. É nesse ponto que a leitura proposta por Julio Ortega se torna particularmente elucidativa: ao interpretar esses contos como respostas à “política desarticulante” da chamada década perdida, o antologista identifica neles um esforço de recomposição por meio de “articulações” que buscam reinscrever a experiência em um horizonte de legibilidade.

Essas articulações (“*el concierto de las horas y las hordas, de la historia y la utopía, de la memoria y lo visionario*”) apontam para uma reorganização da experiência temporal em que o passado já não se impõe como fundamento estável, e o futuro se apresenta como campo de possibilidades. Sob essa “persuasão de futuro”, como afirma Ortega (1997a), toda verdade suposta se torna relativa.

O conto “El muro de la historia”, de Adolfo Castañón, explicita de forma exemplar essa disposição. A narrativa se constrói a partir da metáfora de um muro que um sujeito coletivo, enunciado na primeira pessoa do plural, tenta escalar, como se ainda fosse possível alcançar uma posição histórica definida. No entanto, ao final, a constatação de que “*el muro no era tal*” (CASTAÑÓN In ORTEGA, 1997a, p. 384) desfaz retroativamente a própria premissa da narrativa.

A dissolução do muro não apenas frustra a expectativa de ascensão, mas desestabiliza a própria ideia de história como estrutura sólida e orientadora. Nesse sentido, a imagem pode ser lida como figuração da crise de noções totalizantes que, até a década de 1980, sustentaram discursos sobre a cultura e a modernidade — uma espécie de desmaterialização das formas que organizavam o horizonte de sentido, evocando, ainda que de modo deslocado, a imagem marxiana de que “tudo que é sólido desmancha no ar”.⁷²

É nesse quadro que categorias como *América Latina*, “literatura latino-americana” e, finalmente, “latino-americano” deixam de operar como referências estáveis e passam a ser atravessadas por processos de deslocamento e rearticulação. Longe de designarem identidades fixas, tais categorias tornam-se, elas próprias, objetos de disputa, cuja inteligibilidade depende das condições históricas e dos regimes de leitura que as produzem.

A ação antologista de Julio Ortega pode ser lida como resposta às transformações político-econômicas associadas à reconfiguração neoliberal das economias latino-americanas a partir da década de 1980. No entanto, essa resposta não se dá por meio de uma tematização direta dessas condições, mas antes por um deslocamento significativo: as determinações econômicas, embora

⁷² Referência a já tão citada frase de Karl Marx e Friedrich Engels em *Manifesto comunista* (1848): “Tudo o que era sólido se desmancha no ar, tudo o que era sagrado é profanado, e as pessoas são finalmente forçadas a encarar com serenidade sua posição social e suas relações recíprocas”. Marshall Berman, em 1982, tornou célebre a frase com seu livro “Tudo o que é sólido desmancha no ar”.

decisivas, são relegadas ao pano de fundo, enquanto a ênfase recai sobre a cultura como espaço privilegiado de leitura e intervenção.

Esse deslocamento torna-se visível no peritexto *release*, localizado na quarta capa e que comenta algo sobre o texto, geralmente de modo elogioso, lemos o seguinte:

He aquí una antología insólita. Cuando uno tiene entre sus manos una antología —cualquiera que sea el género, época o país referido— lo primero que suele hacerse es leer el índice y encontrar en él, no siempre en actitud inocente, una lista de escritores bien conocidos. En ocasiones, el antologador añade al final dos o tres nombres de escritores muy jóvenes, poco conocidos, como una apuesta con la que pretende señalar el rumbo por el cual, según su vaticinio, marcharán las cosas en un cercano futuro. Entre los muchos riesgos que una antología presupone, este último es obviamente el mayor. Pues bien, Julio Ortega, eminente estudioso de la literatura latinoamericana, ha invertido los términos y nos ofrece en este volumen una antología futura. *Es decir, en el paso lleno de incertidumbre del siglo XX al XXI, Ortega antologa el género cuentístico latinoamericano del siglo entrante y apuesta por estos cuentistas y por sus respectivos cuentos, no como promesa sino como realidad contante y sonante.* El más joven tiene 27 años, la mitad de ellos menos de 40. Nadie busque en este “almanaque del porvenir” o en esta “memoria del futuro” -que de las dos maneras lo define su autor- una jerarquía de naciones: América Latina es una, y sus cuentistas definen una “nueva internacionalidad” y un “mapa de migraciones”. *Tampoco se busquen tendencias políticas: en este libro se convierten en tendencias culturales.* Stendhal decía que él escribía para alcanzar el éxito al cabo de 80 años. Julio Ortega nos brinda la seductora posibilidad de verificar, en plazo considerablemente menor, la manera en que se va cumpliendo su arriesgada profecía.

Julio Ortega ha estudiado los movimientos de innovación desde su primer libro dedicado a la nueva novela hispanoamericana, *La contemplación y la fiesta* (1969), hasta sus recientes análisis de las vanguardias, *Arte de innovar* (México, unam y El Equilibrista, 1995), y de la posmodernidad, *El principio radical del nuevo* (Fondo de Cultura Económica,). También ha documentado las rutas de lo nuevo, desde *Convergencias/Divergencias/Incidencias* (Tusquets, 1973) y *Palabra de escándalo* (Tusquets, 1974) hasta su *Antología de la poesía latinoamericana actual* (Siglo XXI, 1988) y *El muro y la intemperie, Nuevo cuento latinoamericano* (NORTE, 1991). Con su *Antología del cuento latinoamericano del siglo XXI: Las horas y las hordas* y *Antología de la poesía latinoamericana del siglo XXI: El turno y la transición* (ambas en Siglo XXI), propone ahora los escenarios donde empezar a leer la literatura venidera. Almanagues de una actualidad que excede el presente y se proyecta al porvenir, estos libros quieren ser “intervenciones” crítica en el paisaje cultural de este fin de siglo (ORTEGA, 1997a, s.p., meu itálico).

Nesse peritexto, seu autor substitui referências a conflitos estruturais por noções como “*nueva internacionalidad*” e “*mapa de migraciones*”, operando uma reconfiguração simbólica do espaço latino-americano. Em vez de hierarquias

nacionais ou alinhamentos políticos, o que se propõe é uma cartografia cultural marcada pela mobilidade, pela heterogeneidade e pela projeção de um tempo por vir.

Nesse sentido, a antologia não apenas reflete um contexto histórico, mas intervém nele ao propor um modo específico de inteligibilidade, no qual a ideia de *América Latina* é reinscrita menos como unidade econômica ou política e mais como campo de articulações culturais. Tal operação implica, por sua vez, uma tomada de posição crítica em relação ao paradigma do desenvolvimento, ao deslocar seu eixo explicativo e ao reconfigurar os termos em que o pertencimento latino-americano pode ser pensado.

O percurso analítico desenvolvido neste capítulo permite compreender que a chamada *visão calibanesca*, tal como mobilizada por Julio Ortega, não se limita a descrever uma condição histórica ou cultural, mas opera como princípio de organização da leitura. Ao converter a tensão entre abundância e carência em critério de inteligibilidade, seu projeto antológico reinscreve a heterogeneidade latino-americana em uma nova configuração de sentido. Nesse movimento, aquilo que se apresentava como experiência de deslocamento, excesso e despossessão é parcialmente reordenado sob a forma de um conjunto legível, evidenciando uma tensão constitutiva entre descentramento e totalização. A antologia, longe de apenas refletir uma realidade cultural fragmentada, intervém ativamente na produção dessa realidade como objeto de conhecimento, rearticulando o significante *América Latina* como horizonte simbólico capaz de integrar diferenças sem, contudo, resolvê-las. É precisamente nessa ambivalência — entre abertura e ordenamento — que se inscreve sua eficácia crítica e seus limites, os quais serão retomados no próximo capítulo, ao abordar o problema do arquivo e das genealogias no contexto do pós-boom.

5. ENTRE FANTASMAS E GENEALOGIAS (CONSIDERAÇÕES FINAIS)

Ao tratar do conceito de arquivo, Jacques Derrida (2001, p. 47) sugere que a segurança de um conceito depende da suposição de uma herança fechada. No caso das antologias latino-americanas contemporâneas, contudo, o boom é menos mobilizado como centro organizador do que como ponto de partida para a seleção e a leitura. Ao mesmo tempo em que é rechaçado como modelo, ele permanece como memória operante, a partir da qual se torna possível falar *sobre e a partir da América Latina*.

Nesse sentido, os antologistas convertem o boom em uma memória dirigida ao futuro, que articula o passado (marcado pela cornucópia editorial) ao presente, atravessado pela crise da representação identitária. Entre origem e projeção, estabelece-se um intervalo que não pode ser plenamente controlado, mas que orienta, ainda assim, as formas de leitura e organização do campo literário.

A atuação do antologista pode ser compreendida como a de um arconte, responsável por consignar e organizar uma memória que, no entanto, não se apresenta como origem estável, mas como algo diferido. Assim, o distanciamento em relação ao boom não implica sua superação, mas sua reinscrição como ponto de partida para a leitura.

Como procurei demonstrar ao longo da tese, consignar a memória do boom na forma antológica permite ao antologista falar *sobre e a partir da América Latina*, produzindo, desta forma, efeitos de filiação e pertencimento que configuram verdadeiras políticas da memória no discurso literário ao final do século XX. Mas é possível falar de uma literatura latino-americana? Como abordar essa produção sem recorrer a um arquivo necessariamente instável, fundado em bases movediças e continuamente revisitado?

Afirmar que os antologistas são interpelados pelo fantasma do boom não implica que seus projetos visem “acertar contas” com o passado. Trata-se, antes, de uma condição própria à organização do discurso antológico no contexto de fim de século, marcado, como observa Hugo Achugar (2006a [1997], p. 54) pela centralidade de noções como posicionalidade, localização e memória.

Nesse cenário, atravessado pela convergência de múltiplos “pós” (colonial, moderno, ditatorial, histórico, memória,⁷³ nacional), categorias como memória, tradição e herança são reconfiguradas de modo a sustentar formas de pertencimento que não anulam a heterogeneidade cultural. É nesse horizonte que se tornam legíveis as revisões de genealogias latino-americanas, como aquelas que mobilizam as figuras de Caliban, Ariel e Próspero, reinscritas em diferentes narrativas sobre a *América Latina*.⁷⁴

Na perspectiva de Hugo Achugar (2006b, p. 33), as genealogias estabelecem formas de herança que podem ser tanto apropriadas quanto transformadas ou mesmo recusadas. Diante disso, a atuação dos antologistas-arquivistas pode ser compreendida como um gesto de reinscrição, por meio do qual a memória do boom é reorganizada e projetada como continuidade possível da literatura latino-americana.

A literatura posterior ao boom assume, portanto, a forma de um testamento, o que “supõe a existência de um sujeito — individual ou coletivo — que o enuncie e, também, a existência de um herdeiro — individual ou coletivo — que aceite ser interpelado” (ACHUGAR, 2006b, p. 33). As genealogias, nesse contexto, configuram-se como espaços de disputa, nos quais se decide não apenas o que deve ser lembrado, mas também quem pode reivindicar essa herança.

Mais de cinquenta anos após sua emergência, o boom mantém sua capacidade de interpelação: ele persiste em matérias jornalísticas, estudos acadêmicos e, de modo particularmente significativo, em antologias que o reinscrevem como memória operante, incorporando novos herdeiros à sua genealogia. Desse modo, o boom permanece menos como origem estável do que como memória ativa que, ao ser reinscrita pelas antologias, continua a interpelar e a reconfigurar o campo literário latino-americano.

⁷³ Conforme Mónica Szurmuk (2009, p. 224), “*Posmemoria es un neologismo con una historia brevísima en los estudios culturales y más breve aún en el entorno latinoamericano. Se ha establecido, sin embargo, como eje de análisis en el estudio de producciones culturales en Estados Unidos y Europa y ha creado ya una polémica importante en los debates sobre el pasado reciente, la memoria y la creación de sitios de memoria en el Cono Sur*”.

⁷⁴ Conforme o autor: “Algumas [genealogias] incluem Heródoto, Xenofonte, Arriano, Colombo, Cabral, Shakespeare, Montaigne, Renan, como elos de uma complexa trama que, na América Latina, chega até finais do século XX. Entre muitos outros, essa trama incorpora Domingo F Sarmiento, José Enrique Rodó, Aníbal Ponce e Roberto Fernández Retamar.” (ACHUGAR, 2006b, p. 31)

5.1 AMÉRICA LATINA COMO EFEITO GENEALÓGICO SEM ORIGEM

Num texto recente para o *La Nación*, Fabiana Scherer propõe a ideia de um “novo boom latino-americano” para caracterizar a produção contemporânea de escritoras que alcançam ampla circulação internacional (SCHERER, 2021).⁷⁵ O critério mobilizado (vendas, prêmios e visibilidade) retoma, sob novos termos, a associação entre literatura e mercado que marcou o boom original.

A formulação, no entanto, é tensionada pelas próprias autoras,⁷⁶ que recusam o rótulo ao apontar seu caráter redutor e sua vinculação a uma lógica de marketing editorial responsável por construir uma imagem vendável de *América Latina*:

Los riesgos de enmarcar en una etiqueta lo que sucede en el universo literario despierta debates y análisis como el que propone la escritora ecuatoriana María Fernanda Ampuero (Pelea de gallos, Sacrificios humanos), quien no duda en que le parece “tremendamente injusto comparar lo que está pasando ahora con ese fenómeno de marketing editorial (en el que no necesariamente primaba el valor de las obras, sino otra cosa: crear una imagen de América Latina que fuera vendible) que fue el llamado boom latinoamericano.” [...] [Ariana Harwicz] “Hablar de boom latinoamericano femenino tiene el peso de ser una etiqueta, encerrada en una entidad que termina limitándola. Y con eso hay que tener cuidado”. (SCHERER, 2021, s.p.)

O debate evidencia não apenas os limites da categoria, mas também sua persistência como operador crítico e midiático. Destarte, a recorrência do termo “boom” no presente confirma sua capacidade de reorganizar a leitura da produção latino-americana, reinscrevendo, sob novas condições, as tensões entre circulação, valor literário e construção de imagens culturais.

⁷⁵ Segue a lista das escritoras citadas ao longo da matéria (por ordem de aparição): Gabriela Saldon (1961-); Samanta Schweblin (1978-); Mariana Enríquez (1973-); Fernanda Melchor (1982-); María Fernanda Ampuero (1976-); Guadalupe Nettel (1973-); Mónica Ojeda (1984-); Dolores Reyes (1978-); Camila Sosa Villada (1982-); Margarita García Robayo (1980-); Gabriela Cabezón Cámara (1968-); Tamara Tenenbaum (1989-); Virginia Higa (1983-); Vera Giaconi (1974-); Katya Adaui (1977-); Ariana Harwicz (1977-); Camila Fabbri (1989-).

⁷⁶ De forma irônica, as escritoras que são agrupadas pela mídia a partir da etiqueta “*el boom femenino*” ou “*el nuevo boom*” são as primeiras a contestar a validade desse rótulo. Cf. a conversa entre as escritoras Mariana Enríquez, Liliana Colanzi, Clara Obligado e María Fernanda Ampuero sobre esse suposto boom que, para elas, não existe. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oQFz6JbANtU>. Acesso em: 03 fev. 2023.

Partindo de uma leitura retrospectiva do fenômeno, Carlos Cortés (1999) propõe compreender a *América Latina* como um “efeito de leitura” consolidado a partir da década de 1960, quando a narrativa do boom passou a funcionar como espelho e princípio aglutinador de uma imagem supranacional.

Ao explorar a tensão entre o local e o global, Cortés (1999, p. 59) argumenta que o boom projetou “a” literatura latino-americana no cenário internacional, ao mesmo tempo em que contribuiu para apagar “as” literaturas latino-americanas no plural, fixando uma tradição canônica de leitura do continente.

Ainda que radical, essa posição é produtiva para pensar o discurso dos antologistas ao final do século XX, na medida em que evidencia o caráter construído (e disputado) das imagens de *América Latina*. Por conseguinte, a presença do boom não é apenas residual, mas constitutiva: ele opera como referência inevitável para qualquer discurso que busque organizar e interpretar a literatura latino-americana.

No âmbito da pesquisa e da divulgação acadêmica, o termo boom também passa a funcionar como um rótulo expansivo, mobilizado para conferir visibilidade a novos fenômenos editoriais. É o caso do artigo “¿Un nuevo boom latino-americano?: La explosión de las editoriales cartoneras”, de Jesús Canos Reyes (2011), que propõe a ideia de um “novo boom latino-americano” ao analisar o surgimento das editoras cartoneiras.⁷⁷

Nesse contexto, a comparação com o boom opera menos como descrição rigorosa do fenômeno e mais como estratégia discursiva de legitimação. Ao aproximar as editoras cartoneiras de formas populares como os *pliegos* de cordel, o autor desloca o debate para o campo da circulação, da materialidade e do acesso, enfatizando seu caráter coletivo e artesanal.

⁷⁷ Sobre as cartoneiras, Cláudia Alves destaca que: “No início dos anos 2000, em Buenos Aires, na Argentina, surgiu a cooperativa Eloísa Cartonera com o objetivo de encontrar alternativas à crise econômica que ocorria no país e, ao mesmo tempo, tornar a literatura mais acessível para a população. Foi assim que se concretizou a ideia de utilizar papelão, recolhido nas ruas da cidade por catadoras e catadores de papel, para criar livros costurados e pintados à mão individualmente. O papelão, que a princípio seria descartado como lixo, ganha novo significado e se transforma em capas coloridas e únicas para livros impressos a um custo reduzido. Dessa forma, tal processo de confecção possibilita, além da reutilização de materiais recicláveis, a comercialização de livros por preços mais baixos. Não é à toa que, em pouco tempo, o projeto adquiriu importância e reconhecimento e publicou, além de escritoras e escritores estreantes, nomes renomados da literatura argentina, como Ricardo Piglia e César Aira.” (ALVES, 2019, s.p.)

No entanto, mais do que continuidade, o fenômeno cartoneiro evidencia uma forma de resistência às lógicas editoriais associadas ao boom, tensionando seus pressupostos de mercado, canonização e representação. Assim, a mobilização do termo revela, mais uma vez, sua força como operador crítico capaz de enquadrar, ainda que de modo impreciso, diferentes práticas literárias no espaço latino-americano.

Como contraponto à expansão indiscriminada do termo boom, André Trouche, num texto de 2010, propõe sua apropriação como conceito vinculado aos Estudos Culturais Latino-Americanos. Para o autor (TROUCHE, 2010, p. 89), trata-se de reconhecer que, em determinado momento, a produção narrativa do continente adquiriu tal especificidade que exige uma designação crítica própria.

Por isso, ao retomar contribuições de críticos como Rodríguez Monegal, Donoso e Rama, Trouche (2010, p. 96) argumenta que o termo, inicialmente associado a um fenômeno de circulação e recepção, passou por um processo de ampliação semântica, vindo a designar não apenas um momento histórico, mas também uma proposta estética e um quadro interpretativo da narrativa latino-americana.

É a partir dessa inflexão conceitual que investiguei a apropriação do termo boom em antologias do conto latino-americano publicadas na década de 1990, buscando identificar, nos paratextos editoriais, os recursos discursivos mobilizados pelos antologistas para reconfigurar — mais do que simplesmente rejeitar — a presença do boom como referência estruturante na organização de um discurso sobre o literário na *América Latina*.

5.2 A PERSISTÊNCIA DO NOME ENTRE RETORNO E REPETIÇÃO

O boom tornou-se uma referência histórico-cultural incontornável, cuja presença continua a interpelar os discursos sobre a produção literária latino-americana posterior aos seus “anos dourados”. Essa permanência se manifesta, entre outros aspectos, na proliferação de termos derivados — “pós-boom”, “mini-boom”, “boomerang”, “boom feminino” — que indicam não apenas tentativas de periodização, mas também a dificuldade de escapar a uma matriz interpretativa que segue organizando o campo literário do continente.

Como observa Wanderlan Alves (2019), mesmo quando se propõe uma abordagem do pós-boom desvinculada do sucesso do boom, a crítica permanece marcada pela comparação, de modo que a própria denominação “pós-boom” revela sua dependência em relação ao fenômeno que pretende superar.

Essa persistência evidencia o modo como o boom continua a operar como referência estruturante, sobretudo no que diz respeito à circulação e à difusão das obras literárias, reiterando sua centralidade na organização do campo.

Ao mesmo tempo, como sugerem Eduardo Becerra (1999) e outros críticos, a distinção entre boom e pós-boom torna-se mais produtiva como classificação de autores do que como chave explicativa do fenômeno literário mais amplo, frequentemente associado à chamada Nova Narrativa latino-americana.⁷⁸ Nessa perspectiva, o boom pode ser compreendido como um epifenômeno de transformações mais profundas na teoria e na prática narrativa do continente.

Um dos aspectos centrais da chamada Nova Narrativa latino-americana é sua orientação antirrealista que, conforme Earl E. Fitz (2022, p. 116), compreende a literatura como uma estrutura autorreferencial de signos, cuja verossimilhança não depende de uma realidade externa. Essa estética do

⁷⁸ Aqui vale lembrar o argumento de Earl Fitz (2022): segundo o autor, houve duas variantes da Nova Narrativa latino-americana, a brasileira (inaugurada na década de 1930 e atrelada a Machado de Assis) e a hispano-americana (que aparece meio século depois com Borges). Nas palavras de Fitz (2022, p. 119): “a ‘Nova Narrativa’ da América Latina moderna tem, na verdade, duas grandes vertentes, cada qual resumindo o tipo de escrita associado com as duas teorias literárias dominantes no século XX, estruturalismo e pós-estruturalismo”.

artifício, frequentemente associada à obra de Jorge Luis Borges, constitui um horizonte formal anterior ao boom e do qual se beneficiam autores como Gabriel García Márquez, Alejo Carpentier e Elena Garro.

Logo, categorias como realismo mágico e real-maravilhoso podem ser compreendidas menos como marcas exclusivas do boom e mais como desdobramentos de uma transformação estética mais ampla, o que contribui para relativizar a centralidade do próprio boom como princípio organizador da narrativa latino-americana.

À luz dessas considerações, o boom deixa de se configurar apenas como um fenômeno histórico circunscrito aos “anos dourados” da narrativa latino-americana para se afirmar como uma matriz discursiva persistente, que organiza não só sua própria memória, mas também as tentativas de superação, reconfiguração ou deslocamento de seus sentidos. Seja na proliferação de categorias derivadas, na resistência a sua lógica de mercado, na sua apropriação conceitual ou na relativização de sua centralidade frente à Nova Narrativa, o boom permanece como referência incontornável, apesar de instável e disputada. Nesse contexto, mais do que um marco temporal ou um rótulo crítico, ele opera como um dispositivo de leitura que estrutura a inteligibilidade da literatura latino-americana, tensionando continuamente as relações entre forma, circulação e representação. É precisamente nesse espaço de tensão que se inscrevem as antologias analisadas, cujos paratextos revelam estratégias de distanciamento e modos específicos de reinscrição do boom como horizonte interpretativo do literário no continente.

5.3 AS CONDIÇÕES DE OPERAÇÃO DO CONCEITO ENTRE NOMEAÇÃO E AUSÊNCIA

Como já mencionado, uma questão recorrente nas antologias que formam o corpus desta tese é a busca por *novas miradas* sobre a literatura latino-americana que, não raro, se desdobra na tentativa de reinscrever a própria *América Latina* como categoria em disputa. Nesse contexto, as antologias não apenas organizam um conjunto de textos, mas também produzem imagens do continente: ora como categoria-chave para a crítica das normatividades eurocêntricas da modernidade, ora como construção discursiva que delimita os próprios termos a partir dos quais se pode falar da *América Latina*.

As imagens mobilizadas — novas poéticas, novas subjetividades — evidenciam o vínculo entre o discurso literário e uma crítica às formas estabilizadas de representação, tensionando modelos interpretativos baseados em oposições já cristalizadas, como centro e periferia ou civilização e barbárie. Portanto, mais do que responder a tais impasses, as antologias os reinscrevem, colocando em questão a possibilidade de uma história literária não teleológica e de uma abordagem das identidades culturais que não recaia em sistemas fixos de diferenciação.

Como indicam Mónica Szurmuk e Robert McKee Irwin (2009, p. 11), após a Revolução Cubana e os movimentos políticos das décadas de 1960 e 1970, a produção simbólica latino-americana passa a se estruturar a partir de um vínculo estreito entre política e cultura,⁷⁹ consolidando uma narrativa continental que imagina a *América Latina* como unidade. Essa formulação encontra ressonância em diversas antologias publicadas a partir dos anos 1980, que, ao mobilizar determinados campos metafóricos, procuram dar forma a essa unidade, projetando imagens específicas do continente por meio da organização de seus repertórios literários.

⁷⁹ Vale lembrar que a contribuição das antologias para a produção de discursos unificadores sobre o/partes do continente americano (americanismo, hispano-americanismo, latino americanismo), conforme Rosalba Campra (2015, p. 71), estaria presente desde as primeiras antologias hispano-americanas (publicadas a partir de 1846), posto que apresentavam certa pretensão à totalidade a partir de uma atitude estético-patriótica, onde o destino político (irmandade das nações americanas) aparecia vinculado às expressões culturais (a produção literária do continente).

Nesse horizonte, a *América Latina* se afirma como um projeto coletivo em disputa, cuja inteligibilidade depende das formas de mediação que a tornam visível. Mais do que resolver esse impasse, as antologias o performam, ao propor diferentes modos de olhar que tensionam a ideia de unidade e as alternativas teóricas que buscam explicá-la, como os processos de transculturação ou hibridação. Portanto, o que está em jogo não é apenas a definição da identidade latino-americana, mas as condições discursivas que tornam possível enunciá-la.

Rosalba Campa (CAMPRA, 2015, p. 25) problematiza a abordagem de textos que, retroativamente, foram vinculados a uma crítica hispano-americana, ao destacar como certas dicotomias (unidade/fragmentação, civilização/barbárie, identidade/diferença) estruturam o debate sobre a imagem de *América Latina*. Para a autora (CAMPRA, 2015, p. 27), o ponto de partida da crítica não é uma realidade literária pré-existente, mas a relação que o sujeito estabelece com os textos, sendo essa mirada responsável por constituí-los como sistema e, portanto, como literatura.

Nessa perspectiva, a ideia de uma “literatura latino-americana” como macrotexto não antecede sua interpretação, mas se forma a partir das operações discursivas que a organizam. Longe de comprometer a atividade crítica, esse deslocamento evidencia seu caráter produtivo, permitindo compreender práticas como a antologia não apenas como reunião de textos, mas como instâncias de construção de sentido que definem, simultaneamente, seus objetos e seus modos de leitura.

A perspectiva decolonial, a partir dos anos 1990, colocou em questão a dependência epistemológica que as práticas intelectuais latino-americanas pareciam nutrir de algumas categorias analíticas produzidas fora do continente, apontando a necessidade de um pensamento próprio “*libre de la razón occidental y sus métodos de acercamiento a la realidad*” (CRESPO; PARRA, 2017, p. 20); dentre eles a dialética hegeliana que, vez ou outra, ainda reverbera nos discursos sobre a *América Latina*.

America is therefore the country of the future, and its world-historical importance has yet to be revealed in the ages which lie ahead – perhaps in a conflict between North and South America. It is a land of desire for all those who are weary of the historical arsenal of old Europe [...] What has taken place there up to now is but an echo of the Old World and the expression of an alien life; and as a country of the future,

it is of no interest to us here, for prophecy is not the business of the philosopher. (HEGEL, 1981, p. 171).

Este famoso prognóstico de Hegel sobre a América foi elegido por muitos intelectuais como o ponto de partida para *hablar desde y sobre la América Latina*.⁸⁰ Isso porque o trecho ilustraria um discurso centrado na ideia de Europa enquanto categoria-chave para a apreensão do “Outro”: a filosofia da história hegeliana,⁸¹ grosso modo, fundamenta-se numa dialética que, segundo Ernesto Laclau (in ALEMÁN, 2010, p. 97) opera a afirmação de uma identidade a partir da exclusão de algo distinto, de modo que o momento dessa exclusão também é um momento de inclusão. Tal exclusão, conforme já discutido no tópico sobre a antologia de Ortega (1997a), desloca a América para um lugar não-ocidental, para além do autodesenvolvimento do Espírito em progresso (a História):⁸² a espacialidade fica submetida à temporalização e o “Velho Mundo” dita o ritmo.

É nesse quadro que as antologias podem ser compreendidas como práticas de mediação que, ao organizar repertórios literários, tanto reproduzem quanto tensionam essas formas de enquadramento, participando ativamente da disputa pelas imagens possíveis de *América Latina*.

Retomando a crítica dos Estudos Culturais Latino-Americanos às categorias hegelianas, não se trata de mera oposição à Razão, mas de um trabalho contínuo de identificação de seus limites em um plano epistemológico indissociável das relações de poder e das práticas culturais. Daí a insistência na revisão constante do olhar (ou da mirada) sobre aquilo que se pretende analisar. Por isso, o reajuste fenomenológico do olhar, na perspectiva de Mabel Moraña (2000, p. 9), implicaria reconhecer o caráter parcial e provisório das análises temáticas dos Estudos Culturais Latino-Americanos.⁸³

⁸⁰ Conforme Crespo e Parra (2017, p. 64) sobre os *Estudios culturales latinoamericanos*, “la diferencia entre hablar *desde* y hablar *sobre* representa la adopción de una postura no sólo académica, sino también político-ideológica”.

⁸¹ Susan Buck-Morss (2011, p. 154) argumenta que “a filosofia da história de Hegel ofereceu por dois séculos uma justificativa para as mais complacentes formas de eurocentrismo” (“Hegel e o Haiti”. *Novos Estudos*, n. 90, 2011, pp. 130-171, disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0101-33002011000200010>>. Acesso em: 9 Jan. 2022).

⁸² Conforme Enrique Dussel (1994, p. 14): “En la ontología hegeliana el concepto de ‘desarrollo’ (*Entwicklung*) juega un papel central. Es el que determina el movimiento mismo del ‘Concepto’ (*Begriff*) hasta culminar en la ‘Idea’ (desde el Ser indeterminado hasta el Saber Absoluto de la Lógica)”.

⁸³ Vale notar o aspecto antológico de tal desafio quando Mabel Moraña, organizadora da obra *Nuevas perspectivas sobre/desde la América Latina* (2000, Ed. Cuarto Propio) — que reúne

Contudo, tal precaução epistemológica não significa abdicar de uma crítica à lógica do capitalismo tardio, que, como destaca a autora (MORAÑA, 2000, p. 10), ainda exige algum grau de universalismo estratégico e um sentido operativo de totalidade, capaz de sustentar posições de enfrentamento às novas formas de hegemonia.

Desse modo, a crítica epistemológica latino-americana articula-se a uma leitura da conjuntura político-econômico-cultural marcada por processos de modernização tardia, nos quais o neoliberalismo e as políticas nacionais operam uma constante tentativa de homogeneização do múltiplo, reiterando discursos hegemônicos sobre a identidade sob o signo do *desarrollo*.⁸⁴

Se a *América Latina* foi reiteradamente pensada como promessa (“país do porvir”, “terceiro mundo”, “em desenvolvimento”), também é possível lê-la a partir dos sinais de esgotamento que atravessam sua história política e social: democracias instáveis, recorrência de regimes autoritários e persistência de desigualdades estruturais vinculadas a processos históricos de silenciamento. Nesse enquadramento, trabalhar o signo do esgotamento implica, sobretudo, sustentar uma mirada crítica.

É nesse contexto que se inscrevem as antologias do *corpus*, cujos critérios de inclusão respondem, em primeiro lugar, aos marcos históricos mobilizados; em segundo, às imagens de *América Latina* que projetam; e, por fim, aos conceitos de história literária que pressupõem. Em alguns casos, busca-se dar visibilidade a autores posteriores a determinados ciclos históricos; em outros, trazer à luz produções marginalizadas pela crítica; há ainda antologias voltadas à antecipação de novas subjetividades ou à constituição de redes literárias supranacionais.

vários enfoques críticos distintos —, argumenta que “*lo más productivo del conjunto [de perspectivas] se desprende de las luchas internas que se alojan en el cuerpo mismo de la textualidad crítica*” (MORAÑA, 2000, p. 10).

⁸⁴ Sobre isso, Enrique Dussel argumenta que: “Se trata de una posición ontológica por la que se piensa que el ‘desarrollo’ (=desarrollismo) que siguió Europa deberá ser seguido unilinealmente por toda otra cultura. Por ello, la ‘falacia del desarrollo’ (=falacia desarrollista) no es ya una categoría sociológica o económica, sino una categoría filosófica fundamental. Es el ‘movimiento necesario’ del Ser, para Hegel; su ‘desarrollo’ inevitable. El ‘eurocentrismo’ cae en la ‘falacia desarrollista’ --son dos aspectos de ‘lo Mismo’” (DUSSEL, 1994, p. 13).

O que atravessa esses projetos é a íntima relação da forma antológica com a temporalidade do presente, manifestada no recorrente “apelo ao novo”, frequentemente explicitado nos paratextos como recorte geracional.

Logo, falar do boom implica pressupor uma *América Latina* como realidade prévia — operação que se revela central para os Estudos Culturais Latino-Americanos ao mobilizar categorias como identidade, alteridade e posicionalidade do sujeito. A hipótese desta tese, portanto, é a de que determinados antologistas fazem da forma antológica uma verdadeira mesa de montagem, confrontando o fantasma do boom a partir de novas miradas *sobre e desde a América Latina*. Destarte, as antologias não apenas organizam repertórios, mas se constituem como modos de leitura da produção simbólica do continente, articulando cultura e política por meio da criação de redes literárias supranacionais e da subordinação do eixo temporal ao espaço da montagem heteróclita.

5.4 DE UM FANTASMA A OUTRO

A incorporação do legado do boom no discurso das antologias contemporâneas não constitui apenas um gesto retrospectivo, mas um recurso de legitimação que possibilita a construção de novos espaços de enunciação para a literatura latino-americana ao final do século XX. Nesse sentido, mais do que um marco histórico, o boom passa a operar como um fantasma discursivo cuja recorrência sinaliza transformações nos modos de organização do campo literário e nas formas de pensar os latino-americanismos no presente.

Para Jorge Fornet (2005, p. 1), o âmbito literário das últimas décadas teria exibido um processo de “balcanização”⁸⁵ que contrasta com a vontade integradora associada ao período do boom ao final dos anos 1960. No interior desse processo, Claudia Macías de Yoon (2012) chama a atenção para a chamada “febre das antologias” e seu papel na projeção de novos narradores na *América Latina*. Segundo a autora (MACÍAS, 2012, p. 442), muitas das

⁸⁵ Conforme o *Dicionário de Política* de Bobbio, Matteucci e Pasquino: “Balcanização é uma expressão política que significa a divisão de uma entidade continental, sub-continental ou regional em unidades politicamente separadas ou hostis entre si” (BOBBIO; MATTEUCCI; PASQUINO, 1998, p. 105).

antologias publicadas a partir da década de 1990 compartilham critérios de seleção semelhantes, notadamente a ênfase em jovens escritores reunidos sob o signo das “novas gerações”, ainda que esses autores muitas vezes compartilhem pouco além da língua, da idade e da publicação inicial.

Nesse panorama, a crítica identifica também um processo de internacionalização temática que, em grande medida, responde mais às inquietações do final do milênio e a projetos individuais do que às tradições literárias nacionais (MACÍAS, 2012, p. 442). Ao final do século XX, configura-se, assim, um paradoxo no campo literário latino-americano: enquanto a indústria editorial investe na construção de agrupamentos geracionais como estratégia de legitimação e circulação, muitos escritores recusam a identificação com tais coletivos, esvaziando a noção de pertencimento que historicamente sustentou movimentos literários anteriores.

Essa condição paradoxal também atravessa o discurso dos antologistas. No caso de Alberto Fuguet e Sergio Gómez (1996), o rótulo *nueva narrativa chilena* indicava, no campo cultural da época, uma homologia entre *polis* e *poiesis* que parecia atribuir aos novos narradores a tarefa de representar o “novo Chile” pós-ditadura, como observa Araya (2005, p. 183). Os organizadores de *McOndo*, no entanto, recusam a pertinência desse enquadramento, ao mesmo tempo em que defendem a existência de uma geração de jovens escritores negligenciada por um mercado editorial ainda marcado pelo fascínio do realismo mágico. Já no caso de Julio Ortega (1997a; 1997b), o recorte etário se articula ao contexto pós-teórico do final do século XX, atravessado pelos debates em torno do pós-moderno na *América Latina*. Nessa perspectiva, o conjunto de autores selecionados compartilharia não apenas temas recorrentes, mas uma sensibilidade estética que o antologista entende como decisiva para pensar a literatura latino-americana do século XXI.

Desta forma, se o boom operava como fantasma de unidade e integração continental, as antologias passam a lidar com outro tipo de fantasma: o da geração e da pertença coletiva, continuamente afirmado e, ao mesmo tempo, colocado em questão. Entre a evocação de um passado integrador e a fragmentação do presente, a forma antológica se consolida como um dispositivo privilegiado para negociar essas tensões, evidenciando as transformações do

campo literário e os impasses que atravessam a construção de novas miradas sobre a *América Latina*.

Aqui se explicita outro desdobramento decisivo da questão: a própria noção de uma literatura latino-americana, entendida como sistema relativamente coeso, consciente de si e orientado por um projeto aglutinador, passa a ser sistematicamente colocada em xeque, tanto por escritores quanto por críticos. Essa desconfiança não é recente. Já na década de 1970, Rubem Fonseca ironizava a própria possibilidade de tal unidade ao colocar na boca de um de seus personagens a pergunta “Existe uma literatura latino-americana?” (FONSECA, 2000, s.p.), prontamente respondida com ceticismo: não haveria sequer uma literatura brasileira unificada, mas apenas indivíduos escrevendo em uma mesma língua, sem partilha efetiva de projeto estético ou horizonte comum.

Esse gesto de recusa, que desloca o foco da ideia de sistema para a experiência fragmentária da escrita, reaparece com outras inflexões em autores contemporâneos. Para Jorge Volpi, escritor que assinou o manifesto e o pós-manifesto do *Crack* (1996; 2016), o último dos escritores latino-americanos teria sido Roberto Bolaño e a literatura latino-americana, em sua visão, seria “um cadáver embalsamado que somente alguns acadêmicos nostálgicos se empenham em preservar” (2006, p. 90, minha trad.). Além disso, Volpi (2009) endossa a ideia defendida por Bolaño (2004, p. 20) de que as tentativas de “preservar” a literatura latino-americana acabam formando agrupamentos artificiais sem sustento, daí seu caráter de enteléquia.

O que se delineia, portanto, é a passagem de um fantasma a outro: se, por um lado, o boom ainda assombra o presente como imagem de unidade e projeção internacional, por outro, a própria ideia de “literatura latino-americana” persiste como uma espécie de enteléquia — continuamente evocada, mas reiteradamente desmentida pelas dinâmicas do campo literário. Com isso, as antologias assumem um papel ambivalente: ao mesmo tempo em que reativam esse imaginário de conjunto, também expõem suas fraturas, tornando visível a tensão entre o desejo de totalidade e a experiência concreta da dispersão.

Aqui é preciso enfatizar que *América Latina* funciona como um significante ambíguo, cuja sobredeterminação impede sua fixação estável, mas que conserva forte capacidade de interpelação, sobretudo em um contexto pós-neoliberal no qual os mitos fundadores e os projetos unificadores já não operam

com a mesma eficácia, deixando de constituir comunidades imaginadas (ANDERSON, 1983). Nesse cenário, como observa Jesús Martín-Barbero (2002, p. 222), a cultura e a comunicação tornam-se campos privilegiados de disputa, exigindo da política a recuperação de sua dimensão simbólica e de sua capacidade de produzir pertencimento.

Mais do que um termo definidor — seja territorial, histórico ou estético —, *América Latina* opera, assim, como um recurso discursivo que funda uma instância de enunciação ao mesmo tempo em que busca se desvincular de qualquer origem fixa. Por isso, ao final do século XX, multiplicam-se iniciativas voltadas à reinterpretação dessa imagem, como o *Simpósio Internacional Calibán* (Sassari, 1992) e o colóquio *Las culturas de fin de siglo en América Latina* (New Haven, 1994), que propõem a leitura crítica das representações do continente enquanto construções discursivas.

Tal gesto implica compreender a *América Latina* como um texto a ser decifrado, operação que desloca o problema da definição para o da legibilidade. Não se trata, portanto, de apreender conceitualmente uma essência, mas de analisar os regimes de leitura que tornam possível sua significação. Como sugere Ernesto Laclau (2011, p. 73), toda significação se organiza num sistema de diferenças nos quais a ideia de totalidade só se torna representável por meio de significantes esvaziados de seu conteúdo particular, os chamados *significantes vazios*.

É nesse horizonte que o discurso dos antologistas pode ser relido. O boom, nesse contexto, não é apenas uma herança literária, mas um modelo de funcionamento do próprio pensamento latino-americanista. Sua persistência espectral indica como *o arquivo se confunde com o nome*: falar do boom é reinscrever a *América Latina* como campo de legibilidade, produzindo o continente como efeito de leitura. Assim, o fantasma do boom não se esgota na história literária; ele se desloca para o plano conceitual, tornando-se o paradigma de um outro fantasma mais abrangente, aquele que habita o próprio nome *América Latina*.

É esse fantasma conceitual, simultaneamente ausente e operante, que orienta a análise a seguir, quando o foco se desloca do arquivo ao significante, da genealogia à metáfora.

5.5 AMÉRICA LATINA COMO FANTASMA CONCEITUAL

Ao longo desta tese, *América Latina* revelou-se menos como uma categoria estável do que como um campo de significação em permanente disputa, reconfigurado pelos discursos que buscam nomeá-lo. A análise das antologias mostrou que é precisamente essa instabilidade que sustenta sua operatividade, permitindo que a *América Latina* (também o latino-americano e categorias correlatas) continue a funcionar como campo simbólico mesmo quando seu fundamento se encontra em crise. Nesta seção, em que esta tese começa a enunciar suas considerações finais, retomamos as implicações teóricas dessa constatação, articulando a falta constitutiva do conceito com as estratégias críticas e ficcionais que procuram, reiteradamente, estabilizá-lo.

O uso polissêmico de *América Latina* nos discursos dos antologistas evidencia que o termo não designa um referente fixo, mas opera como uma metáfora articuladora em disputa. A cada reinscrição (crítica, histórica ou literária), seus limites são deslocados, sem que jamais se estabilizem definitivamente. Por conseguinte, a polissemia não constitui um problema a ser resolvido, mas o próprio modo de funcionamento do discurso latino-americanista. O foco desloca-se, assim, da definição para as operações que tornam o conceito provisoriamente utilizável.

Essa perspectiva se articula ao eixo argumentativo que orientou a análise: *o projeto antológico como prática de espacialização da dimensão simbólica do literário na América Latina*. Ao selecionar, agrupar e hierarquizar textos, as antologias não apenas refletem um campo previamente dado, mas o produzem, instituindo recortes que definem pertencimentos, exclusões e critérios de legibilidade.

Desse modo, a *América Latina* emerge como uma metáfora em constante reinvenção: ora invocada como herança, ora problematizada como construção. Nas antologias, esse movimento se torna particularmente visível, pois cada gesto de seleção redefine o que conta como literatura latino-americana e, por extensão, quem pode ser reconhecido como “latino-americano”.

As antologias funcionam, assim, como dispositivos de estabilização provisória de um campo intrinsecamente instável; verdadeiras “máquinas” de

produção de sentido que operam sobre um conceito que não se fixa. É nesse ponto que se explicita sua dimensão fantasmática, pois a *América Latina* persiste não como essência, mas como efeito, i.e., um nome que continua a organizar discursos, práticas e leituras justamente porque não pode ser plenamente preenchido.

Nesta tese, *América Latina* aparece grafada em itálico como um recurso de suspensão de seu campo de significados móveis e da cadeia de significantes que mobiliza. Tal escolha implica tratá-la como um “ponto de ancoragem”, isto é, como um operador de estabilização provisória do sentido — ainda que o próprio conceito permaneça intrinsecamente instável.

A noção de “ponto de ancoragem” traduz o *point de capiton*, mobilizado por Jacques Lacan (1998) para designar os significantes que fixam, ainda que momentaneamente, o deslizamento da cadeia significante.⁸⁶ Sem esses pontos, o sentido permaneceria indefinidamente à deriva; é por meio deles que se estabelece uma articulação possível entre significante e significado, não como resolução definitiva, mas como contenção do movimento.

Nesse horizonte, o desafio lacaniano, na expressão de Gilson Iannini (2012, s.p.), é o de um “pensamento do significante”: trata-se de pensar os conceitos não como entidades estáveis, mas como materiais linguísticos em operação, atravessados por deslocamentos e impossibilitados de se sustentar a partir de uma posição metalinguística privilegiada. O conceito, assim, não precede o movimento do sentido, mas se constitui nele.

Essa perspectiva encontra ressonância na imagem do pensamento como desnudamento, tal como elaborada por Jean-Luc Nancy (2015) a partir de Georges Bataille: pensar não é alcançar uma forma final, mas expor-se a um processo de abertura que nunca se completa.⁸⁷ O desnudamento não conduz a

⁸⁶ Em “Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano”, Lacan mostra como o Eu torna-se o ponto de ancoragem no estágio do espelho, onde “[...] o eu só se completa ao ser articulado não como [Eu] do discurso, mas como metonímia de sua significação [...]” (1998, p. 824), e que: “A promoção da consciência como essencial ao sujeito, na consequência história do cogito cartesiano, é para nós a acentuação enganosa da transparência do [Eu] como ato, à custa da opacidade do significante que o determina [...]” (LACAN, 1998, p. 824).

⁸⁷ Cito o trecho: “Comparando seu pensamento a uma moça que se desnuda, Bataille desloca duas vezes a postura que se espera do pensamento: uma vez por uma transexualidade filosófica que desalinha as figuras convencionadas da atividade e da passividade, portanto do pensamento como maestria, inteligência, ou, ao contrário, como sensibilidade, prova, e uma segunda vez identificando seu pensamento a uma maneira de apresentar-se ou oferecer-se nua a um desejo, de ser o desejo de um desejo mais do que o desejo de um fim -- do mesmo modo que a nudez

um término, mas à manutenção de uma relação com o infinito, condição mesma de possibilidade do pensamento.

Assim, a abertura constitutiva do conceito não impede sua operação; ao contrário, é o que torna possíveis suas estabilizações provisórias. O paradoxo pode ser descrito da seguinte forma: é precisamente o caráter inacabado do conceito que permite seu funcionamento no discurso.

Assim, *América Latina*, enquanto significante, não se define por um núcleo estável, mas por sua capacidade de reinscrição. Entre a necessidade de um ponto de ancoragem e a abertura infinita do sentido, o conceito opera como um elemento de fixação precária em um campo flutuante, permitindo que os discursos, em especial os antológicos, produzam formas compartilhadas de legibilidade sem jamais esgotar aquilo que pretendem nomear.

As tentativas, reiteradamente frustradas, de (re)articular o significante *América Latina* a um referente estável evidenciam o esvaziamento constitutivo do conceito. Suas dimensões (geográfica, histórica e sociocultural) foram progressivamente tensionadas a partir de meados do século XX, contribuindo para a perda de sua capacidade de designação unívoca.

Ao pensarmos o conceito, somos conduzidos a uma cadeia de equivalências (Américas Latinas, Indo-América, Ibero-América, Pan-América, América ibérica, América espanhola e portuguesa, América ameríndia, Afro-latino-américa, entre outras) cuja lógica diferencial se estrutura sempre por oposição. Como observa Dilma Diniz (2002, p. 131)⁸⁸, trata-se de um termo que não é inteiramente cultural nem estritamente geográfico, existindo sobretudo em contraposição a outros significantes, como o de América Anglo-saxônica.

Essa instabilidade revela uma falta constitutiva. Como a própria autora (DINIZ, 2002) aponta, a noção de latinidade não remete a uma realidade tangível, mas a um conjunto de generalizações frágeis que dependem de uma dimensão suplementar para operar. Nessa mesma direção, Alain Rouquié (apud

nunca é um fim, uma conclusão, mas, ao contrário, o acesso a um infinito" (NANCY, 2015, p. 14).

⁸⁸ A perspectiva da autora é informada pelos trabalhos de Alain Rouquié (*Amérique latine: introduction à l'Extrême-Occident*. Paris: Seuil, 1998) e de Guy Martinière (L'invention d'un concept opératoire: la latinité de l'Amérique. In: _____ *Aspects de la coopération franco-brésilienne*. Grenoble; Paris: Ed. De la Maison des Sciences de l'Homme, 1982, p. 25-38); o que é evidenciado pelo subtítulo de seu texto "O conceito de América Latina: *uma visão francesa*".

DINIZ, 2002, p. 132) sustenta que a categoria “latino-americanos” não designa uma realidade empírica consistente, mas um efeito de discurso sustentado por extrapolações.

A dimensão geográfica, frequentemente associada ao espaço “abaixo do Rio Grande”, mostra-se igualmente insuficiente diante da presença de enclaves não-românicos no continente (como Jamaica, Guiana e Suriname) bem como de zonas de forte presença linguística românica fora desse recorte, como Quebec e o sul dos Estados Unidos. Do mesmo modo, a dimensão histórica, ancorada no passado colonial, foi amplamente questionada pela crítica decolonial, que a identifica como um dispositivo de reprodução de hierarquias herdadas. Já a dimensão sociocultural tampouco se sustenta como critério unificador, uma vez que o nome não dá conta da heterogeneidade das formações culturais que procura abranger.

O diagnóstico é conhecido: o conceito falha em sua pretensão referencial. No entanto, é precisamente nesse ponto que se impõe uma inflexão. Concordar com a crítica ao esvaziamento não implica aderir às tentativas de substituição ou superação do termo. Ao contrário, é possível sustentar que sua insuficiência não o invalida, mas constitui a condição mesma de sua operatividade.

É justamente porque não se fixa que *América Latina* continua a funcionar, não como designação de uma totalidade coerente, mas como significante capaz de articular diferenças sob uma forma sempre provisória. Nesse sentido, seu esvaziamento não é um defeito a ser corrigido, mas o mecanismo que permite sua reinscrição contínua no discurso crítico.

Um caso paradigmático para pensarmos *América Latina* como ponto de ancoragem do discurso é o compósito “Abya Yala/Afro/Latino-América”, proposto por Arturo Escobar na VII Conferencia de la CLACSO (Medellín, Noviembre 10-14, 2015). Ao justificar o abandono do nome *América Latina*, o autor o associa à memória da conquista colonial e da escravidão, defendendo que a renomeação do continente seria condição para uma “política do real e do possível” (ESCOBAR, 2020, p.7, minha trad.).

Mais do que uma simples substituição terminológica, essa proposta revela um impasse: como nomear aquilo que resiste à nomeação sem reinscrever, no próprio gesto de nomear, os limites que se busca superar? A estratégia de Escobar (2020) (assim como outras redefinições contemporâneas) consiste na

justaposição de marcadores heterogêneos (indígena, afro, latino), formando um arranjo discursivo que visa incluir sujeitos historicamente marginalizados. No entanto, tais formulações não estabilizam o conceito; antes, evidenciam sua impossibilidade de fechamento.

Destarte, a renomeação não supera a insuficiência de *América Latina*, mas a reinscreve sob novas formas. O que está em jogo não é a substituição de um nome inadequado por outro mais preciso, mas a tentativa recorrente de preencher uma falta constitutiva que nenhuma nomeação consegue saturar.

É precisamente nesse ponto que se delineia a posição desta tese. Em vez de buscar resolver o problema no nível da nomeação, seja pela substituição do termo, seja pela multiplicação de designações, propõe-se assumir a instabilidade de *América Latina* como condição de sua operatividade. Não se trata de um conceito a ser corrigido, mas de um significante cuja força reside na impossibilidade de fixação.

Essa dinâmica torna-se particularmente visível no campo das antologias. Mesmo diante da crise do nome e da crítica às suas dimensões geográfica, histórica e sociocultural, os antologistas continuam a mobilizar *América Latina* como operador discursivo capaz de conferir unidade a conjuntos heterogêneos. Nesse gesto, reproduzem a ambivalência observada em Escobar (2020): criticam o conceito, mas não prescindem dele, recorrendo a estabilizações sempre provisórias.

As antologias funcionam, assim, como espaços privilegiados de observação desse processo e, longe de refletirem uma totalidade pré-existente, elas inventam discursivamente uma *América Latina* possível, articulando textos, autores e tradições sob uma forma simbólica instável. O continente emerge, então, não como dado, mas como efeito de organização, resultado de operações que buscam tornar legível um campo marcado pela heterogeneidade.

Ao assumir *América Latina* como metáfora em disputa, e não como nome próprio, esta tese desloca o problema de sua definição para o de seu funcionamento. O que está em jogo não é determinar o que a *América Latina* é, mas compreender como ela opera nos discursos que a convocam.

Ao fim deste percurso, torna-se possível precisar o estatuto daquilo que esteve em jogo desde o início, que a *América Latina* não opera apenas como metáfora ou significante vazio, mas como uma catacrese, i. e., como o uso

necessário de um nome para aquilo que não admite nomeação própria. Longe de designar uma totalidade pré-existente, o termo funciona como expediente discursivo que supre uma ausência estrutural, permitindo a articulação provisória de um campo heterogêneo que, de outro modo, permaneceria ilegível. É nesse sentido que as antologias analisadas podem ser compreendidas como *dispositivos catacréticos* que, ao mobilizarem *América Latina* como princípio de ordenação, não resolvem sua instabilidade, mas a operacionalizam, convertendo a impossibilidade de fixação em condição de legibilidade.

Assim, mais do que um conceito a ser definido ou superado, *América Latina* revela-se como operação, cuja eficácia reside precisamente na inadequação constitutiva que a sustenta. Logo, *América Latina* persiste menos como referência do que como exigência: um significante que, ao não se deixar fixar, continua a mobilizar tentativas de inscrição, organizando, justamente por sua insuficiência, o campo do pensamento latino-americanista.

REFERÊNCIAS

Corpus de pesquisa (antologias)

BECERRA, Eduardo (Ed.). **Líneas Aéreas**. Madrid: Ediciones Lengua de trapo, 1999.

FUGUET, Alberto; GÓMEZ, Sergio (Ed.). **McOndo**. Barcelona: Mondadori, 1996.

ORTEGA, Julio (Ed.). **El muro y la intemperie**: el nuevo cuento latinoamericano. Hanover: Ed. del Norte, 1989.

_____. **Antología del cuento latinoamericano del siglo XXI**: las horas y las hordas. México D.F.: Siglo xxi Ed., 1997a.

RAMA, Ángel (Ed.). **Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha**. México D.F.: Marcha Editores, 1981a.

Outras antologias

BECERRA, Eduardo (Ed.). **El arquero inmóvil**. Madrid: Editorial Páginas de Espuma, 2006.

BOLAÑO, Roberto. et. al. **Palabra de América**. Barcelona: Ed. Seix Barral, 2004.

ETEROVIC, Ramón Díaz; VALENZUELA, Diego Muñoz. **Contando el Cuento**. Santiago: Sinfronteras, 1986.

MONTELEONE, Jorge. Prólogo. In:_____. [Ed.] **200 años de poesía argentina**. Buenos Aires: Alfaguara Ed., 2006, p. 5-23.

ORTEGA, Julio. **Los Cien Grandes Poemas de España Y América**. México D.F.: Siglo XXI, 2000.

_____. **Antología de la poesía latinoamericana actual**: el turno y la transición. México D.F.: Siglo xxi Ed., 1997b.

ROMAGOSA, Carlos. **Joyas poéticas americanas**. Córdoba: La Minerva de Alfonso Aveta, 1897.

Notas e resenhas de jornais impressos e digitais

AGUILAR, Milton. McOndo. **Las Últimas Noticias** (Santiago, Chile), oct. 26, 1996, p. 20.

BEDEZCO, Leo. Cuentos de primera para jóvenes y no tan jóvenes. **El Sur** (Concepción, Chile), 1993 p. 12.

BERGER, Beatriz. Julio Ortega, explorador del futuro. **El Mercurio** (Santiago, Chile), septiembre 26, 1998, páginas 2-3 (suplemento) .

CÁNOVAS, Rodrigo. Porvenir de la memoria. **El Mercurio** (Santiago, 26 set. 1998).

CAREAGA, Roberto C. Sergio Gómez: “Es mejor alejarse del mundo mafioso de la literatura”. **La Tercera**, (Santiago, Chile) mayo 21, 2008, p. 56.

_____. Fuguet prepara antología de Andrés Caicedo, el primer enemigo de Macondo. **La Tercera** (Santiago, Chile), fev. 23, 2008, p. 59.

COELHO, Helena Wöhl. “Sem material de arquivo, ninguém acreditaria”, diz Padilha. **Deutsche Welle** (DW), 2015. Disponível em: <<https://www.dw.com/pt-br/sem-material-de-arquivo-ninguém-iria-acreditar-diz-josé-padilha/a-18681580>>. Acesso em: 29 de Mar. 2022.

CONTRERAS, Gonzalo. La apología de la mediocridad. **Qué Pasa**, n. 1209, 1994, p. 94.

EL CENTRO. Mercado recibió historias de McOndo. **El Centro**, sept. 25, 1996, p. 26.

EL INFORMADOR. Los migrantes son los primeros habitantes del siglo XXI, **El Informador**, 21 Maio 1998, Sección D – ARTES, p. 1.

_____. Guía del nuevo siglo: una vista al futuro. **El Informador**, 3 dez. 1998, p. 5-D

ESPINOZA, Luis. Buena onda “Mala onda”. **El Hualquino** (Hualqui, Chile), jun. 1997, p. 18.

FUGUET, Alberto. “Llegaron los bárbaros”. **Santiago** (Santiago, Chile), no. 5, julio 2018, p. 111-113.

_____. Magical Neoliberalism. **Foreign Policy**, n. 125, Jul. - Aug. 2001, p. 66-73. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3183328>>. Acesso em: 14 maio 2023.

GÓMEZ, Andrés. Andrés Caicedo el hermano mayor de McOndo. **La Tercera** (Santiago, Chile), nov. 1, 2008, p. 4-5.

GÓMEZ, Sergio. SMB 6533 Sergio Gómez. **Vértice**, (Antofagasta, Chile), no. 5, dic. 2000, p. V4-5.

HERNANDEZ CABALLERO, Ency. Cuentos con walkman. **El Trueno**, 30 jan. 1994.

ITURRA, Carlos. ¿Nueva Generación?. **El País**, 16 dez. 1993. Disponível em Biblioteca Nacional Digital de Chile

<<http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-321637.html>>. Acesso em: 12/06/2023.

LA ÉPOCA. “Aparece ‘McOndo’, antología de autores jóvenes hispanoamericanos”. **La Época**, sept. 12, 1996, p. 25.

MORAES, Camila. Wagner Moura: “‘Narcos’ também fala de mim, como latino-americano”. **El país**, 2015. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2015/09/02/cultura/1441201128_881453.html>. Acesso em: 04 Abril 2022.

_____. Sobre ‘Narcos’, Wagner Moura em espanhol e o espírito panamericano. **El país**, 2015. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2015/09/04/cultura/1441385477_394470.html>. Acesso em: 04 Abril 2022.

NEW YORK TIMES. Opinion. **New York Times** (Nova York, Estados Unidos), 01 março 1988. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/1988/03/01/opinion/for-drugs-a-monroe-doctrine.html?searchResultPosition=3>>. Acesso em: 21 mai 2023.

NICHOLS, Tom. Mueller report: Donald Trump failed us as commander in chief. **USA Today** [digital ed.], s.p. Disponível em: <<https://www.usatoday.com/story/opinion/2019/04/19/mueller-report-trump-commander-in-chief-russia-oath-column/3506216002/>>. Acesso em: 12 maio 2023.

PAZ SOLDÁN, Edmundo. McOndo y después. **La Tercera** (Santiago, Chile), jul. 29, 2006, p. 96.

ROJAS GÓMEZ, A. Alberto Fuguet. **Las Últimas Noticias**, 31 ago. 1990, p. 9.

ROJAS VALDEBENITO, W. Cuentista del siglo veintiuno. **La Tribuna**, 6 abr., 1994, p. 3.

SCHERER, Fabiana. “El nuevo boom latinoamericano: las escritoras marcan el rumbo”. **La Nación** [online], 12 jun de 2021. Disponível em: <<https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/el-nuevo-boom-latinoamericano-las-escritoras-marcan-el-rumbo-nid12062021/>>. Acesso em: 01 Fev 2023.

TAYLOR, Stuart Jr. A Revival in Washington for the Monroe Doctrine. **New York Times**, November 13, 1984, Section A, Page 8. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/1984/11/13/world/a-revival-in-washington-for-the-monroe-doctrine.html?searchResultPosition=1>>. Acesso em: 23 maio 2023.

Bibliografia teórica e metodológica

ACHUGAR, Hugo. “Leões, caçadores e historiadores: a propósito das políticas da memória e do conhecimento”. In: _____. **Planetas sem boca**: escritos

efêmeros sobre arte, cultura e literatura. Trad.: Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006a, p. 53-64.

_____. “Sobre o 'balbucio teórico' latino-americano”. In: _____. **Planetas sem boca**: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura. Trad.: Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006b, p. 27-52.

_____. “El poder de la antología / la antología del poder”. **Cuadernos de Marcha**, n. 46, ano V, agosto 1989, p. 55-63.

_____. Postmodernidad y postdictadura: fin de siglo en Uruguay. **Cuadernos de Marcha**, ano V, nº 48, out.1989, p. 65-74.

ALVES, Cláudia. “Cartoneras: a publicação de livros como instrumentos de resistência”. **Marca Páginas**. Um blog sobre estudos literários, 2019. Disponível em: <<https://www.blogs.unicamp.br/marcapaginas/2019/04/22/cartoneras-a-publicacao-de-livros-como-instrumentos-de-resistencia/>>. Acesso em: 01 fev 2023.

ALVES, Wanderlan. “Às voltas com o pós-boom: uma escolha operacional e os limites do conceito”. In: _____. **O melodrama e outras drogas**. Uma estética do paradoxo no pós-boom latino-americano. Campina Grande: EDUEPB, 2019, p. 23-51.

ANTELO, Raúl. La mesa de montaje. In: _____. **Archifilologías latinoamericanas**. Lecturas tras el agotamiento. Villa María: Euvim, 2015, p. 39-112.

_____. “Nação: noções”. In: _____. **Algaravia**: discursos de nação. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2010, p. 17-20.

_____. “El crítico inter es”. In: _____. **Crítica acéfala**. Buenos Aires: Grumo, 2008, p. 11.

_____. “Lindes, Limites, Limiares”. **Boletim NELIC**, ed. especial v. 1, 2008, p. 4-27. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/1984-784x.2008nesp1p4>. Acesso em: 12 set 2023.

ANTHOLOGIE. In: **DICTIONNAIRE** online Ortolang do CNRTL (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales). Nancy: 2012. Disponível em: <https://www.cnrtl.fr/etymologie/anthologie>. Acesso em: 02 set 2023.

ANTOLOGIA. In: **DICIONÁRIO** Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 239.

ANTOLOGIA. In: **E-DICIONÁRIO** de Termos Literários de Carlos Ceia (EDTL), coord. de Carlos Ceia. Lisboa: 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/antologia>. Acesso em: 02 set 2023.

ANTOLOGÍA. In: **DECEL - DICCIONARIO** Etimológico Castellano En Línea. Santiago: DECEL, 2001. Disponível em: <https://etimologias.dechile.net/?antologi.a>. Acesso em: 21 jan 2023.

AGUILAR MORA, et. al. **Más allá del boom**: literatura y mercado. México D.F.: Marcha Editores, 1981.

AIRA, César. “Los simulacros literarios del ‘boom’”. **Creación**. La revista argentina para el nuevo siglo, año 1, n° 2, julio de 1986, p. 80-81. Buenos Aires.

ALONSO, Carlos. Fin de siglo y felicidad. In: ALONSO, C.; et. al. **Las culturas de fin de siglo en América Latina**: Coloquio en Yale, 8 y 9 de Abril de 1994, p. 187-197.

_____. **The Burden of Modernity**: the rhetoric of cultural discourse in Spanish America. New York: Oxford University Press, 1998.

ANDERSON, Benedict. **Imagined communities**: Reflections on the origin and spread of nationalism. London: Verso, 1983.

ARAYA, Stéphanie Decante. “Del valor material al valor simbólico: tensiones y negociaciones con el horizonte de expectativas en el Chile de los 90. El 'caso Fuguet'”. **Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies**, vol. 9, 2005, p. 182-191. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/20641753>>. Acesso em: 13 jul 2021.

ARENDT, Hanna. **A condição humana**. Trad.: Roberto Raposo. - 10. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

BALDERSTON, Daniel. **The Latin American short story**: an annotated guide to anthologies and criticism / compiled by Daniel Balderston. Westport: Greenwood Press, 1992.

BALES; et. al. **El pueblo tiene arte con Allende**. Disponível em: <<https://laporfiadamemoria.blogspot.com/2012/08/el-pueblo-tiene-arte-con-allende.html>> Acesso em: 01 maio 2023.

BARTHES, Roland. O efeito do real. In: _____. **O rumor da língua**. Trad.: Mario Laranjeira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENEDICT, Barbara M. “The Paradox of the Anthology: Collecting and Différence in Eighteenth-Century Britain”. **New Literary History**, Spring, 2003, Vol. 34, No. 2, Theorizing Genres I, p. 231-256. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/20057778>>. Acesso em 04 jun 2022.

BIRMAN, Joel. Arquivo e Mal de Arquivo: Uma leitura de Derrida sobre Freud. **Natureza Humana**, n. 10 (1), p. 105-128, jan.-jun. 2008. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-24302008000100005>. Acesso em: 1 Set. 2022.

BOBBIO, N.; MATTEUCCI, N.; PASQUINO, G. Verbetes “balcanização”. In: _____. **Dicionário de política**. trad.: Carmen C, Varriale et al.; coord. trad. João Ferreira; rev. geral João Ferreira e Luis Guerreiro Pinto Cacaís. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1ª ed., 1998.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. Gênese e estrutura do campo literário. Trad.: Maria Lucia Machado. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

BORGES, Jorge Luis. “Kafka y sus precursores”. In: _____. **Obras Completas 1923-1972**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 710-712.

_____. “Epílogo”. In: “Museo”. **Obras Completas 1923-1972**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 854.

BRAGANÇA, Maurício. Entre o boom e o pós-boom: dilemas de uma historiografia literária latino-americana. **Ipotesi**, v. 12, n. 1, p. 119 - 133, jan./jul. 2008. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/05/11-Entre-o-boom-e-o-pós-boom.pdf>>. Acesso em: 20 Jan. 2022.

BRAVO, Álvaro Fernández. “religación”. In: **Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina** / Gonzalo Aguilar ... [et al.]; coordinación general de Beatriz Colombi. - 1ª ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2021, p. 399-412. Disponível em: <https://www.clacso.org/diccionario-de-terminos-criticos-de-la-literatura-y-la-cultura-en-america-latina-2/>. Acesso em: 15 ago 2023.

BRUNO, Lugene B. “Foreword” In: BRUNO, L. et. al. **The Florilegium Society at Sheffield Botanical Gardens**. Ramsbury: The Crowood Press, 2021, s.p. [e-book].

BRUNNER, José Joaquín. “Entonces, ¿existe o no la modernidad en América Latina?” [1987]. In: _____. **Un espejo trizado**. Ensayos sobre cultura y políticas culturales. Santiago: FLACSO, 1998, p. 241-258.

_____. “Notes on Modernity and Postmodernity in Latin American Culture”. **Boundary 2**, vol. 20, n. 3, 1993, p. 34-54.

_____. “Tradicionalismo y modernidad en la cultura latinoamericana”. **Escritos**, n. 13-14, 1996, p. 301-333.

CABRERA INFANTE, Guillermo. “Cita en Sevilla”. In: BOLAÑO; et. al. **Palabra de América**. Barcelona: Seix Barral, 2004, p. 9-15.

CALAREZO, Bruna Torres; CARDOSO, Cinthia de Cássia. “As políticas culturais no Chile: Os percursos particulares entre o governo da Unidade Popular e a patrimonialização da memória pós ditadura militar”. **Epígrafe**, São Paulo, v. 11, n. 1, p. 183-203, 2022. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/epigrafe/article/view/191283>>. Acesso em: 23 out 2022.

CAMPRA, Rosalba. **Itinerarios en la crítica hispanoamericana**. Villa María: Eduvim, 2015.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6. ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia Ltda, 2000.

CANOS REYES, Jesús. “¿Un nuevo boom latino-americano?: La explosión de las editoriales cartoneras”. **Espéculo**: Revista de Estudios Literarios, ISSN-e 1139-3637, Nº. 47, 2011. Disponível em: <<https://biblioteca.org.ar/libros/152478.pdf>>. Acesso em: 01 Fev 2023.

CÁNOVAS, Rodrigo. **Novela chilena, nuevas generaciones**: el abordaje de los huérfanos. Santiago: PUC-Chile, 1997.

CARO MARTÍN, Adelaida. “**América te lo he dado todo y ahora no soy nada**”: contracultura y cultura pop norteamericanas en la narrativa de Ray Loriga y Alberto Fuguet. Zugl.: Göttingen, Univ., Diss., 2007.

CASTAÑO, Alvaro C. El manatí de la conquista. In: *El Tiempo*. Bogotá: 1992. Disponível em: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-216030>. Acesso em: 23 jul. 2023.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. **Crítica de la razón latinoamericana**. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, COLCIENCIAS, 2011.

_____. “Lugares de la ilustración”. In: **La hybris del punto cero**. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2005, p. 20-65.

CAVALCANTI-SCHIEL, Ricardo. “Para além de terras altas e terras baixas”. **Revista de Antropologia**, Vol. 57, No. 2 (2014), pp. 251-290. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/10.2307/26605477>>. Acesso em: 07/04/2026.

CERVO, Amado Luiz. “Sob o signo neoliberal: as relações internacionais da América Latina”. **Revista Brasileira de Política Internacional**, n 43 (2): p. 5-27, 2000. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0034-73292000000200001>>. Acesso em: 01 Fev 2023.

CHIAMPI, Irlemar. “A histórica tecida pela imagem”. In: LEZAMA LIMA, J. **A expressão americana**. Trad.: Irlemar Chiampi. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 17-45.

_____. A imagem da América. **Língua e Literatura**, n. 6, p. 63-85, 1977.

CORONIL, Fernando. Más allá del occidentalismo: hacia categorías geohistóricas no-imperialistas. In: CASTRO-GÓMEZ, S.; MENDIETTA, E. [Org.]. **Teorías sin disciplina, Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate**. México, D.F.: Ed. Miguel Ángel Porrúa, 1998, p. 121-146.

CORTÉS, Carlos. “La literatura latinoamericana (ya) no existe”. **Cuadernos Hispanoamericanos**, n. 592, oct. 1999, Madrid. P. 59-65.

CRESPI, Maximiliano. “Estudio preliminar”. In: ANTELO, Raúl. **Imágenes de América Latina**. Sáez Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2014, p. 9-62.

CRESPO, Regina; PARRA, Daniela. ¿Estudios culturales latinoamericanos? Reflexiones a partir de algunas antologías. **Revista de Estudios Latinoamericanos**, v. 64, 2017, p. 13-37. Disponível em: <<https://doi.org/10.22201/cialc.24486914e.2017.64.55243>>. Acesso em: 20 Jan. 2023.

DE OLIVEIRA, Renato Bradbury. **Entre a floresta e a roça**: Uma análise sobre o papel do meio ambiente na construção de um território agroecológico em Santa Rosa de Lima – SC. 2014. 65p. TCC (Graduação em Ciências Sociais) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2014.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. As máquinas desejantes. In:_____. **O Anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia. Trad.: Luiz B. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2010, p. 11-72.

DERRIDA, Jacques. The Law of Genre. **Critical Inquiry**, Vol. 7, No. 1, On Narrative (Autumn, 1980), p. 55-81. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1343176>>. Acesso em: 20 Jan. 2023.

_____. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. [Trad.] Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIFERIR. In: **DECEL - DICCIONARIO** Etimológico Castellano En Línea. Santiago: DECEL, 2001. Disponível em: <https://etimologias.dechile.net/?diferir>. Acesso em: 21 jan 2023.

DINIZ, Dilma Castelo B. O conceito de América Latina: uma visão francesa. **Caligrama**, n.12, Belo Horizonte, 2007, p. 129-148.

DONOSO, José. **Historia personal del boom**. Santiago: Aguilar Chilena de Editores, 1998.

DONOSO FRITZ, Karen. “El ‘apagón cultural’ en Chile: políticas culturales y censura en la dictadura de Pinochet 1973-1983”. **Outros Tempos**: Pesquisa Em Foco - História, 10(16). Disponível em: <<https://doi.org/10.18817/ot.v10i16.285>>. Acesso em: 23 out 2022.

DUSSEL, Enrique. Conferencia 1: El “eurocentrismo”. In:_____. **1492 - El encubrimiento del Otro - Hacia el origen del “mito de la Modernidad”**. La Paz: Plural Editores, 1994, p. 13-22.

EISENSTEIN, Sergei. Palavra e imagem. In:_____. **O sentido do filme**. Trad.: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002, p.13-50.

ESCOBAR, Arturo. **Pluriversal Politics**: The Real and the Possible. Trad.: David Frye. Durham & London: Duke University Press, 2020.

BUNZL, Matt. "Prefácio" In: FABIAN, Johannes. **O tempo e o outro**. Petrópolis: Vozes, 2013, p. 9-30.

FIORIN, José L. Figuras de retórica. São Paulo: Contexto, 2014.

FITZ, Earl E. "Borges, Clarice, e o desenvolvimento da 'Nova Narrativa' latino-americana". **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 24, n. 45, p. 112-120, jan./ abr., 2022. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/2596-304x20222445ef>>. Acesso em: 01 fev 2023.

FONSECA, Rubem. "Intestino grosso". In:_____. **Feliz ano novo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010 [E-book].

FORNET, Jorge. "Nuevos paradigmas en la narrativa latinoamericana". **Working Series** (LASC) No. 13, 2005. Disponível em: <<https://silo.tips/download/nuevos-paradigmas-en-la-narrativa-latinoamericana>>. Acesso em: 01 fev 2023.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu, 2017.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Trad.: Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

_____. As regularidades discursivas. In:_____. **A arqueologia do saber**. - 8ed.-, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2019, p. 23-92.

FRANCO, Jean. Bordes, diseminación, postmodernismo: una metáfora latinoamericana de fin de siglo. In: ALONSO, C.; et. al. **Las culturas de fin de siglo en América Latina**. Coloquio en Yale, 8 y 9 de abril de 1994. Rosario: Beatriz Viterbo, 1994, p. 240-249.

FURTADO, Celso. **Em busca de novo modelo**: reflexões sobre a crise contemporânea, São Paulo: Paz e Terra, 2002.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad.: Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

GENETTE, Gérard. Introduction to the Paratext. **New Literary History**, Vol. 22, No. 2, (Spring, 1991), p. 261-272. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/469037>>. Acesso em: 15 Ago. 2022.

_____. Géneros y obras. In:_____. **Figuras V**. Buenos Aires: Siglo xxi editores, 2005, p. 38-125.

_____. Introdução. In: _____. **Paratextos editoriais**. [Trad.] Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009, p. 9-20.

GESTO. In: **DECEL - DICCIONARIO** Etimológico Castellano En Línea. Santiago: DECEL, 2001. Disponível em: <https://etimologias.dechile.net/?gesto>. Acesso em: 21 jan 2023.

GINZBURG, Jaime. Cânone e valor estético em uma teoria autoritária da literatura. **Revista de Letras**, São Paulo, 44 (1): 97 – 111, 2004. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/letras/article/view/243>>. Acesso em: 24 abr 2023.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. The natural context or the geographical basis of world history. In: _____. **Lectures on the philosophy of world history**, introduction. Cambridge: Cambridge University Press, 1981, p. 152-195.

IANNINI, Gilson. **Estilo e verdade em Jacques Lacan**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. [edição digital]

JAMESON, Fredric. Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism. **Social Text**, No. 15 (Autumn, 1986), pp. 65-88. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/466493>>. Acesso em: 12 out 2021.

KUBRICK, S.; SOUTHERN, T. **Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb** [roteiro]. Disponível em: <<http://www.archiviokubrick.it/opere/film/ds/script/ds-script.pdf>>. Acesso em: 20 ago 2021.

LACAN, Jacques. “Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano”. In: _____. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p.807-842.

LACLAU, Ernesto. Debate Ernesto Laclau / Jorge Alemán. In: ALEMÁN, J.. **Para una izquierda lacaniana....** Buenos Aires: Grama Ediciones, 2010, p. 89-111.

_____. Por que os significantes vazios são importantes para a política? In: **Emancipação e diferença**. Cord. e rev.: Alice Casimiro Lopes e Elizabeth Macedo. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011, p. 65-78.

_____; MOUFFE, Chantal. “El fracaso de las utopías políticas”. **Cuadernos de Marcha**, año VI, n 57, julio 1990, p. 9-14.

LEZAMA LIMA, José. Sumas críticas do americano. In: _____. A expressão americana. Trad.: Irlemar Chiampi. São Paulo: Brasiliense, 1988.

LITTLE, Paul E. Territórios sociais e povos tradicionais no Brasil- Por uma antropologia da territorialidade. In: Série Antropologia. n.322, Brasília: 2002, p. 1-32. Disponível em: <https://acervo.socioambiental.org/acervo/documentos/territorios-sociais-e-povos-tradicionais-no-brasil-por-uma-antropologia-da>. Acesso em: 14 abr. 2026.

LOYOLA, Hernán. Introducción. In: **Nuevo texto crítico**, Stanford University, ano V, nos. 9 e 10, Dez-Jan. 1992, p. 5-8.

LUDMER, Josefina. “El Coloquio de Yale: máquinas de leer ‘fin de siglo’”. In: ALONSO, C.; et. al. **Las culturas de fin de siglo en América Latina**. Coloquio en Yale, 8 y 9 de abril de 1994. Rosario: Beatriz Viterbo, 1994, p. 7-26.

MACÍAS, Claudia de Yoon. La fiebre de las antologías: narrativa hispanoamericana en tránsito al siglo XXI. **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana**, Ano 38, No. 75 (2012), p. 441-464. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/23631282>>. Acesso em: 20 Dez. 2022.

MARTÍN BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Trad.: Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

_____. “Globalización y multiculturalidad: notas para una agenda de investigación”. In: MORAÑA, M. [ed.] **Nuevas perspectivas desde / sobre América Latina**: el desafío de los estudios culturales. Santiago: Ed. Cuarto Propio, 2000, p. 17-30.

_____. La contradictoria centralidad de la comunicación In: _____. **Oficio de cartógrafo**. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 218-224.

_____. Investigar las culturas en Latinoamérica. Memorias con algunos trazos generadores de futuro. **ECA**: Estudios Centroamericanos, v. 63, n. 715-716, p. 293-305, 2008. <<https://revistas.uca.edu.sv/index.php/eca/article/download/3537/3533>>.

MOREIRAS, Alberto. **Against Abstraction**: Notes from an Ex–Latin Americanist. Austin: University of Texas Press, 2020.

_____. **The Exhaustion of Difference**: The Politics of Latin American Cultural Studies. Durham & London: Duke University Press, 2001.

MCLUHAN, Marshall. **A galáxia de Gutenberg**; a formação do homem tipográfico. Trad.: Leônidas Gontijo de Carvalho e Anísio Teixeira. São Paulo: Editora Nacional, Editora da USP, 1972.

MIGNOLO, Walter. **La idea de América Latina**. Trad.: Silvia Jawebaum e Julieta Barba. Barcelona: Gedisa, 2007 [2005].

MONSIVÁIS, Carlos. “De los intelectuales en América Latina”. **América Latina Hoy**, 47, 2007, pp. 15-38. Disponível em: https://www.flacsoandes.edu.ec/sites/default/files/agora/files/1265381993.intelectuales_0.pdf. Acesso em: 03 mai 2023.

MORALES MUÑIZ, Dolores Carmen. La fauna exótica en la Península Ibérica: apuntes para el estudio del coleccionismo animal en el Medievo hispánico.

Espacio, Tiempo y Forma, Serie III, H. Medieval, t 13, 2000, págs. 233-270. Disponível em: <https://revistas.uned.es/index.php/ETFI/article/view/5658>. Acesso em: 23 ago 2023.

MORAÑA, Mabel. Introducción. In: _____. **Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: el desafío de los estudios culturales**. Santiago: Cuarto Propio, 2000, p. 9-16.

_____. La indecencia de las imágenes: América y sus rostros occidentales. In: _____. **Inscripciones críticas**. Ensayos sobre cultura latinoamericana. Santiago: Cuarto Propio, 2014, p. 23-51.

_____. Chile: campos de poder y intersección simbólica. In: _____. **Bourdieu en la periferia: capital simbólico y campo cultural en América Latina**. Santiago: Cuarto Propio, 2014, p. 130-151.

_____. Ideología de la transculturación. In: _____ [ed.]. **Ángel Rama y los estudios latinoamericanos**. Pittsburgh: ILI, Serie Críticas, 1997, p. 137-146.

MOREIRAS, Alberto. **Exhaustion of difference**. Durham & Londres: Duke University Press, 2001.

_____. **Against abstraction**. Notes from an ex-latin americanist. Austin: University of Texas Press, 2020.

NANCY, Jean-Luc. "Nudez". In: **O pensamento despojado**. São Paulo: Lumne Ed., 2015, p. 13-28.

ORTEGA, Julio. La narrativa hispanoamericana: para un modelo crítico. In: _____. **Una poética del cambio**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1991, p. 212-219.

_____. Nuevos hispanismos interdisciplinarios y trasatlánticos. Madrid: Iberoamericana, 2010a.

_____. **El sujeto dialógico**. México D.F.: Fondo de cultura económica, 2010b.

_____. Rutas de lo nuevo. In: _____. **La imaginación crítica**. Prácticas de innovación en la narrativa contemporánea. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2010c [e-book].

_____. La literatura latinoamericana en la década de 90. **Revista de literatura hispánica**, vol. 1, n. 32, 1990, p. 167-171. Disponível em: <<https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss32/17>>. Acesso em: 12 jun 2023.

_____. Post-teoría y estudios transatlánticos. **Iberoamericana**, vol. 3, n. 9, 2003, p. 109-117. Disponível: <<https://doi.org/10.18441/ibam.3.2003.9.109-117>>. Acesso em: 12 jun. 2023.

ORTIZ, Fernando. Del fenómeno social de la “transculturación” y de su importancia en Cuba. In: _____. **Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar**. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1983, p. 86-90. Disponível em: <http://www.fundacionfernandoortiz.org/downloads/ortiz/Del_fenomeno_social_d_e_la_transculturacion.pdf>. Acesso em: 20 Jan. 2022.

ORTIZ, Renato. Diversidade cultural e cosmopolitismo. **Lua Nova**: revista de cultura e política, p. 73-89, 1999.

PAS, Hernán. La crítica editada. Juan María Gutiérrez y la América poética. **Orbius Tertius**, 2010, XV (16). Disponível em: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4238/pr.4238.pdf. Acesso em: 21 ago 2023.

PEREIRA, Magnus Roberto de Mello. “Las cosas singulares de piedras, animales, plantas”: La formación y el funcionamiento de la red imperial española de remesas científicas en el Virreinato del Río de la Plata. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo. N. Sér. v.21. n.1. p. 91-138. jan.- jun. 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0101-47142013000100008>. Acesso em: 23 jun 2023.

RAMA, Ángel. **Transculturación narrativa en América Latina**. Montevideo: Fundación Ángel Rama, 1982a.

_____. **La novela latinoamericana**: 1920/1980. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1982b.

_____. La modernización literaria latinoamericana (1870-1910). **Hispanamérica**, vol. 12, no. 36, 1983, pp. 3–19. JSTOR. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/20542089>. Acesso em: 6 ago. 2023.

RETAMAR, Roberto Fernández. José Lezama Lima y su visión calibanesca de la cultura. **Revista de la Casa de las Américas**, n. 296, p. 221-229, 2019.

RICHARD, Nelly. Lo político en el arte: arte, política e instituciones. **E-MISFÉRICA** 6.2 Cultura + Derechos + Instituciones. Disponível em: <<https://hemi.nyu.edu/hemi/es/e-misferica-62/richard>>. Acesso em: 22 out 2022.

_____. “Estéticas de la obliquidad”. **Revista de Crítica Cultural**, n. 1, 1990, p. 6-8.

RINCÓN, Carlos. Modernidad periférica y el desafío de lo postmoderno: perspectivas del arte narrativo latinoamericano. **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana**, vol. 15, no. 29, 1989, pp. 61–104. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/4530421>. Acesso em: 23 jan. 2023.

ROCA, Andrea. Imagens construtoras de nação. Rugendas e seus desenhos sobre indígenas no Brasil e na Argentina. In: **Iluminuras**, Porto Alegre, v. 18, n. 43, p. 29-64, jan/jul, 2017. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/iluminuras/article/viewFile/72875/41209>. Acesso em: 15 ago 2023.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. El boom de la novela hispanoamericana. Caracas: Tiempo Nuevo, 1972.

RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio. "Introducción" (1958). In: Cancionero general: recopilado por Hernando del Castillo [fac-símile digital], p. 7-41. Disponível em: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cancionero-general--0/html/ff8b1982-82b1-11df-acc7-002185ce6064_534.html#I_1. Acesso em: 03 jun 2023.

RODRÍGUEZ ORTIZ, Oscar. "Presentación". In: HUMBOLDT, A. **Breviario del nuevo mundo**. Biblioteca Ayacucho: Caracas, 2019, p. 7-11.

RODRIK, Dani. Goodbye Washington Consensus, Hello Washington Confusion? A Review of the World Bank's Economic Growth in the 1990s: Learning from a Decade of Reform. **Journal of Economic Literature**, Vol. XLIV (December 2006), p. 973-998. Disponível em: <https://drodrik.scholar.harvard.edu/files/dani-rodrik/files/goodbye_washington_consensus_.pdf>. Acesso em: 25 Fev. 2021.

SANDRONI, Paulo. "Boom" In: _____. **Dicionário de economia do século XXI**. 8 ed. Rio de Janeiro: Record, 2016, §8.126 [E-book].

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. **Uma literatura nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 9-26.

SKÁRMETA, Antonio. "Al fin y al cabo, es su propia vida la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar mano". **Texto Crítico**, julio-diciembre 1981, nos. 22-23, p. 72-89. Disponível em: <<https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/6998>>. Acesso em: 23 jan 2023.

SMITH, Daniel W. Flow, Code and Stock: A Note on Deleuze's Political Philosophy. **Deleuze Studies**, v. 5, Dec. 2011, p. 36-55. Disponível em: <<https://www.euppublishing.com/doi/full/10.3366/dls.2011.0036?role=tab>>. Acesso em: 13 abr 2023.

SZURMUK, Mónica; IRWIN, Robert Mckee. Presentación. In: _____. **Diccionario de estudios culturales latinoamericanos**. México: Siglo XXI Editores, 2009, p. 9-42.

THOMAS, Werner; VERBERCKMOES, Johan. "Introduction" In: STOLS, Eddy [org.]. **Naturalia, mirabilia & monstrosa en los imperios ibéricos: siglos XV-XIX**. Leuven: Leuven University Press, 2006, p. v-x.

TOMÁS, Peters. A cincuenta años de las políticas culturales de la Unidad Popular: enseñanzas y derivas críticas para pensar el proceso constituyente en Chile. *Periférica Internacional. Revista Para El análisis De La Cultura Y El Territorio*, (21), p.308-318. Disponível em: <<https://revistas.uca.es/index.php/periferica/article/view/7043>>. Acesso em: 24 out 2022.

TROUCHÉ, André. “Boom e Pós-boom”. In: *Conceitos de Literatura e Cultura* [Org.: Eurídice Figueiredo]. Niterói: EdUFF; Juiz de Fora: EdUFJF, 2010, p. 83-102.

UNESCO. **América Latina em sua literatura**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1979.

VÁSQUEZ, Juan Gabriel. **El arte de la distorsión**. Madrid: Alfaguara, 2010 [E-book].

VOLPI, Jorge. Neocolonialismo editorial. In: _____. **El insomnio de Bolívar**. Cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI. Barcelona: Debate, 2009 [e-book].

_____. La literatura latinoamericana ya no existe más. **Revista de la Universidad de México**, 2006, p. 90-92. Disponível em: <<https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/f11da521-fec8-4cef-b1a6-cfc0b14c1d97/la-literatura-latinoamericana-ya-no-existe>>. Acesso em: 23 abr 2022.

VON DER WALDE, Erna. Realismo mágico y poscolonialismo: construcciones del otro desde la otredad. In: CASTRO-GÓMEZ, S.; MENDIETA, E. **Teorías sin disciplina**. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate. México D.F.: Miguel Ángel Porrúa, University of San Francisco, 1998, p. 207-232.

WALTY, Ivete Lara Camargos. Antologia: arquivo e exclusão. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n.º 25, Brasília, janeiro-junho de 2005, p. 87-94. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4845968.pdf>>. Acesso em: 1 Set. 2022.

YEHYA, Naief. **Drone Visions: A Brief Cyberpunk History of Killing Machines**. [E-book] San Diego: Hyperbole Books, 2020.

YURKIEVICH, Saul. La expresión americana o la fabulación autóctona. **Revista Iberoamericana**, vol 57, n 154, 1991, p. 43-50. Disponível em: <<https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/4854>>. Acesso em: 23 out 2022.

ZANETTI, Susana. Modernidad y religación: una perspectiva continental (1880-1916). In: PIZARRO, A. **América Latina: palavra, literatura e cultura**. Campinas: UNICAMP, 1994, p. 490-534.

APÊNDICE A – CATÁLOGO DE ANTOLOGIAS DE CONTOS DA *AMÉRICA LATINA* PUBLICADAS A PARTIR DA DÉCADA DE 1980

Apresento um catálogo de antologias de contos da *América Latina* publicadas no fim do século XX como um registro de pesquisa que, talvez, possa ter alguma valia para pesquisadores do tema.

O catálogo não pretende ser exaustivo e nem representativo das tantas antologias publicadas ao longo destas quatro décadas. Além disso, há uma disparidade entre a quantidade das obras das décadas de 1980 e 1990 em relação ao restante do período, o que é justificado pelo fato de que estava interessado na manifestação atual daqueles recursos discursivos analisados na tese.

Autores	Título	Ano de publicação	Editora
KĒHÍRI, Tõrāmā	Antes o mundo não existia: Mitologia dos antigos Desana-Kehíripõrā	1980 [1ed]	UNIRT/FOIRN
RAMA, Ángel	Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha	1981	Marcha Editores
LARA, Jesús	La literatura de los Quechuas: ensayo y antología	1985	Librería y Editorial Juventud
BECERRA, Eduardo	Líneas Aéreas	1999	Lengua de trapo
BECERRA, Eduardo	El arquero inmóvil	2006	Páginas de Espuma
FUGUET, Alberto; GÓMEZ, Sergio	McOndo	1996	Mondadori
ORTEGA, Julio	El muro y la intemperie: el nuevo cuento latinoamericano	1989	Ed. del Norte
ORTEGA, Julio	Antología del cuento latinoamericano del siglo XXI: las horas y las hordas	1997/2014	Siglo xxi
ABAD FACIOLINCE, H.; LEÁÑEZ ARISTIMUÑO, C.; ROJO, V	Antología de la novísima narrativa breve hispanoamericana: 2008	2009	Grijalbo
GARCÍA ÁNGEL, Antonio	Bogotá contada	2013	IDARTES
GIARDINELLI, Mempo	Relatos invisibles: antología de cuentos contemporáneos	2005	Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara
APABLAZA, Claudia	Voces -30, Nueva Narrativa Latinoamericana	2014	ebooks Patagonia
LUIS, Salvador	Asamblea portátil: muestrario de narradores iberoamericanos	2009	Casatomada
OVIEDO, José Miguel	Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XX	1992	Alianza

TAMAYO, Guido	B39: antología de cuento latinoamericano	2007	Ed. B
UNIÓN LATINA	Antología de la novísima narrativa breve hispanoamericana	2006	Fundación Editorial El Perro y la Rana
LOPÉZ, Magdalena	Más que islas. Antología de cuentistas del Gran Caribe hispano	2019	La moderna
CAMPOS, Dany	Cada silencio nace una palabra muerta	2018	Letras de Autor
BUSTAMANTE, M.; GUERRA, G.	Los cuentos que Pessoa no escribió	2018	Ediciones Huso
RISCO, Enrique del	El compañero que me atiende	2017	Ed. Hypermedia
FERNÁNDEZ DE JUAN, Laidi	Sombras nada más	2015	Ed. Unión
HORMILLA, Helen Hernández	Palabras sin velo	2013	Ed. Caminos
VALLE, Amir.	Lava Negra (Antología de cuentos policiales iberoamericanos)	2012	Ed. Verbum
	Vargas Llosa De cuyo Nobel quiero acordarme	2011	Inst. Cervantes
BERGUA, Ana García	Sólo cuento - Tomo II	2010	UNAM
REYES, Emmanuel Tornés	Entre los poros y las estrellas	2009	Casa Ed. Abril
ESTEBAN, Ángel	Habaneros de acá, de allá y del medio	2008	
ZANELLA, Jacobo	En tierra de nadie - Memorias y narraciones personales sobre la migración y el exilio	2018	Gris Tormenta
NEGRO, Maurício [org.]	Nós: Uma antologia de literatura indígena	2019	Cia das Letrinhas
MUNDURUKU, Daniel	Contos indígenas brasileiros	2004	Ed. Global
GALERA, Daniel	Acerto de contas: treze hist. de crime & nova lite. latino-americana	2017	Cia das Letras
Teresa López-Pellisa y Ricard Ruiz Garzón	Insólitas Narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España 3ed	2019	Páginas de Espuma
Socorro Venegas y Juan Casamayor	Vindictas. Cuentistas latinoamericanas - 2ed	2020	Páginas de Espuma
FUGUET; PAZ SOLDAN, Edmundo	Se Habla Espanol/spanish Spoken Here: Voces Latinas En USA	2000	
PALLETA, Viviana; IBARRA, J. Saez.	Parientes lejanos: cuentos de animales	2003	Páginas de Espuma
DIACONU, Diana; ALBA, Alejandro García	Antología de cuento latinoamericano	2021	Panamericana
Christian Jiménez Kanahuaty	Bajo la soledad del neón – Antología de cuento contemporáneo de América Latina	2020	Última Erranza