

*Boca de lobo, Menino oculto, El Aleph engordado y Meshugá: dinámicas del tiempo en el relato latinoamericano contemporáneo*

Wanderlan Alves

UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA

---

ABSTRACT

---

In this paper we will analyse four narratives: *Boca de lobo* (2000) and by the Argentinean writer Sergio Chejfec, *Menino oculto* (2005) by the Brazilian writer Godofredo de Oliveira Neto, *El Aleph engordado* (2009) by the Argentinean writer Pablo Katchadjian, and *Meshugá* by the Brazilian writer Jacques Fux. The aim is to understand the dynamics and fragments of time which would constitute an understanding of the present time. These elements allow us to map the thematic and formal expressions of the present time in contemporary Latin American narrative.

**Keywords:** time, dispersion, contemporary narrative, anachronisms, Latin American Narrative.

En este artículo, analizamos cuatro textos particulares: *Boca de lobo* (2000) del argentino Sergio Chejfec, *Menino oculto* (2005) del brasileño Godofredo de Oliveira Neto, *El Aleph engordado* (2009) del también argentino Pablo Katchadjian, y *Meshugá* (2016) de Jacques Fux, brasileño. Luego, buscamos comprender las dinámicas y los fragmentos temporales que hoy formarían una comprensión del presente y nos permiten cartografiar la temática y las formas del *tiempo presente* en la literatura latinoamericana actual.

**Palabras claves:** tiempo, dispersión, narrativa contemporánea, anacronismos, narrativa latinoamericana.

---

una certeza espontánea, infantil, siempre verificada,  
según la cual *el tiempo es incluso la materia de las cosas*  
(Didi-Huberman, 2011, p. 160) \*

Una de las cuestiones del arte contemporáneo sigue siendo una cuestión del tiempo, o más bien, de tiempos. Las formas requieren, para existir, cierta ubicación o tensión en el/del tiempo: un ritmo, un periodo, una extensión, o lo mínimo necesario para que se las perciba en su forma sensible. Su existencia estaría circunscrita a una mezcla de tiempos, y, según la sugerencia de Deleuze (2005), nos tocaría investigar qué elementos de cada segmento de tiempo o de cada polo temporal alcanzan alguna prominencia o, al contrario, debilitan el territorio.

No es algo que se pueda generalizar fácilmente. En este estudio, nos interesa analizar ciertas tensiones temporales – en la “configuración” y, en algunos casos, en la “refiguración” (Ricoeur, 2010a; 2010b) – que hace que algunos relatos de la literatura latinoamericana reciente desborden las territorializaciones o lleven la descodificación de los territorios temporales a sus límites, produciendo temporalidades múltiples, en dispersión o, por lo menos, en tensión con las temporalidades y los flujos del mercado y de ciertos discursos institucionalizados en torno a lo literario o a la historia. Investigamos, pues, qué imágenes del tiempo se forjan en *Boca de lobo*, *Menino oculto*, *El Aleph engordado* y *Meshugá*. En seguida, a manera de conclusión, emprendemos unas breves consideraciones sobre el tiempo en el relato contemporáneo en América Latina.

### Superposiciones en *Boca de lobo*

Publicada en el año 2000, *Boca de lobo* es lo que a primera vista se podría tildar de una novela anacrónica. En *Boca de lobo* se movilizan temporalidades que, aun cuando son las del presente, interpelan a otras tradiciones que, en cierto universo del discurso literario y económico, se suele considerar superadas. Chejfec la escribe desde una presunta clave social-realista que parece regresar a los años 1960 y a los problemas del universo obrero y la exploración en las

---

\* Presentado originalmente en el panel “Supervivencias, anacronismos, actualizaciones: temporalidades híbridas en la literatura latinoamericana actual”, en el que participamos con Mariana Catalin (UNR), Cristián Molina (UNR), Patricio Fontana (UBA) y Joaquín Correa (UFSC), en el marco del *II Simposio de la Sección de Estudios del Cono Sur*, de LASA (Latin American Studies Association), en Montevideo los días 19 a 22 de julio de 2017.

fábricas.

Pero el presunto realismo social y fechado de Chejfec es el efecto, en verdad, de cierta lectura que busque una concordancia de tiempos en la novela, y no de sus propios lineamientos internos. Lo que instituye una tensión temporal en la narrativa es cierta *distancia* que se produce entre los eventos narrados (vividos por el narrador, un hombre mayor, en un pasado indeterminado, y la joven Delia, obrera de una fábrica) y la narración de los eventos, una suerte de tensión entre la enunciación ficcionalizada desde un presente carente de referencias, y enunciados que apuntan a un pasado también indefinido (el de la ocurrencia de los hechos), que se determinan tan sólo por un antes y un después, o un ahora y un entonces. El relato se convierte en una deambulación permanente que recoge y recorre temporalidades con las que el narrador arrastra un tiempo retrasado que no acaba de llegar al presente.

Delia, el personaje obrero en torno al que se construye la historia de la relación vivida y luego recordada por el narrador, es un emblema de este tiempo anacrónico. El propio narrador la presenta como alguien que nunca acababa de llegar, ubicándose siempre a destiempo (antes o después), nunca en el momento preciso. Así que Delia figura en el relato como un cuerpo que flota entre tiempos y espacios que no se terminan de cerrar – en la memoria del narrador, en las deambulaciones con él, en el pasado de ambos, o en la figuración del obrero anónimo y periférico.

En *Boca de lobo* se añora un tiempo duradero. El recuerdo funciona como un proceso de excavación, por el que el narrador recobra los eventos y los lleva a su propio presente ficcional. En este sentido, *Boca de lobo* está constituida de una temporalidad que anhela un origen, “torbellino de tiempos fracturados y superpuestos” (Berg, 2007, p. 3). Y en medio del anhelo de un origen, sobresalen los restos de un tiempo aristocrático cuya tensión con el tiempo regulado y burgués de la fábrica simbólica parece quitarle a Delia (personaje y sinécdoque) el tiempo individual. Hay que recordar que toda la historia narrada está controlada por este narrador que no le permite a nadie hablar nunca, no se sabe si por su propio egoísmo – como sugiere Eltit (2000) – o si porque a estos anónimos de la(s) fábrica(s) ya se les ha quitado todo, incluso la palabra (Berg, 2007). En juego está el tiempo de las primordiales e injustas relaciones fabriles (Thomaz, 2014).

Hablar de un tiempo aristocrático enfrentado a un tiempo burgués en la narrativa de Chejfec no supone que *Boca de lobo* sea una novela social-realista, sino que sus anclajes provienen de tiempos donde lo aristocrático y la dominación sujetan a la dinámica narrativa. Es esta supervivencia que Diamela Eltit (2000) identifica al vampirismo y a Drácula en la novela, que, según ella, “cubre con su vuelo contaminante tanto las relaciones amorosas como el

convulsionado espectáculo de las fuerzas productivas” (*ivi*, p. 1). No sería descabellado leer en esto cierta expresión imaginaria del tiempo en sincro, para emplear el término sugerido por Ludmer, donde “en el trabajo de hoy están todas las experiencias-trabajo de la historia” (Ludmer, 2010, p. 1).

Pero son algunos recursos propiamente escriturales que conforman este pasado que se arrastra al presente enunciativo en la narrativa. La deambulación del narrador protagonista (con Delia) en el tiempo de la intriga, así como la lentitud en el avance del propio relato por el uso del pretérito imperfecto, hacen que la narrativa quede “detenida” en un tiempo que no es el apresurado de nuestro presente ni el seriado de las fábricas.

El narrador camina por la ciudad, por la periferia, por los senderos de una geografía de la gran ciudad moderna arquetípica, pues dispone de un tiempo que Delia, por ejemplo, no posee, aunque ella también camina mucho. Mientras ella camina porque a veces no puede pagar un colectivo, él camina para pasar el tiempo o contemplar el paisaje, sean las calles de los arrabales, los pobres hogares de los obreros o el frente de la fábrica donde trabaja Delia y él la contempla en sus ratos de descanso. El narrador asume la actitud de un *flâneur* que se niega a ubicarse en el tiempo de los demás personajes, o aparece mucho antes de ellos – en un pasado como el del *flâneur* baudelairiano que se abocaba a explorar las bellezas del submundo de la periferia –, o mucho después de ellos – en tanto narrador que, sin nada que hacer, recuerda y recrea el pasado en su presente. El suyo es un tiempo ocioso, perezoso, lleno de “un tedio propio de las viejas aristocracias” (Eltit, 2000, p. 3).

El movimiento hacia atrás y hacia adelante a partir del núcleo generador de la realidad obrera condensado en Delia, constituye, junto con la deambulación del narrador, una forma de “extender los posibles narrativos” (Berg, 2007) de la novela, así como de garantizarle al narrador un tiempo en el que pueda sobrevivir, puesto que en su universo desreferencializado la vida depende integralmente de la capacidad de extender el discurso en el que se forjan su narrativa y su existencia. No sólo se trata de un tiempo de ocio, sino de un tiempo parásito, permanentemente dependiente de los demás tiempos que se aúnan en el relato.

Entre tantos tiempos, también se convocan el tiempo de lectura y el del lector, de un “desocupado lector” que ya ha leído muchas novelas y trata de rescatar las cosas que ha visto en ellas para desplegar o ensanchar los límites de su relato. No es una casualidad que decenas de veces el narrador afirme “He leído muchas novelas donde...”, frase que no sólo marca un ritmo diegético anclado en la repetición, que le confiere al relato cierta apariencia circular, sino señala el tiempo del recuerdo como expansión residual de la literatura y de los textos que se van hilvanando en la memoria del narrador, abriendo el relato a otros relatos y a las digresiones, que van emergiendo involuntariamente a partir

de sus recuerdos de Delia y producen lo que Berg ha llamado “el tiempo que proyecta un aplazamiento” (Berg, 2007), quizá alcanzado en base a la errancia, en la narrativa de Chejfec.

Este apelo a la memoria apunta un rasgo más del tiempo en *Boca de lobo*. La superposición de tiempos y espacios en o por la memoria del narrador promueve una suerte de “*dialéctica del lugar*: próximo con lejano” (Didi-Huberman, 2011, p. 367), que, relacionada con su aislamiento casi melancólico, produce una inflexión aurática y, por lo tanto, temporal. En su orfandad aislada, el narrador de *Boca de lobo* libera su mirada de lo inmediato para recordarse de sus experiencias con Delia, en un pasado que nunca aparece determinado en la narrativa, en la que Delia llega a asemejarse, a veces, a la Cenicienta del relato homónimo, anhelada por el príncipe que la perdió “después de la fiesta”, pero que en este caso no volverá a alcanzarla. Este sentido flotante del tiempo no es otra cosa que una percepción aurática del pasado por el narrador y protagonista que, tras abandonarla y quedar abandonado (en la calle de los Huérfanos), sufre “la inquietante extrañeza de lo que le vuelve como un aura, como aparición alterante” (*ivi*, p. 348) de su propio tiempo y de sí mismo.

En cuanto al proceso creativo, todo esto corresponde al giro personal que Chejfec da al tiempo en el relato, no algo subsumido al culto, sino producto del trabajo personal (y manual) del propio artista que, de este modo, hace de su ausencia material (Sergio Chejfec, empíricamente, no está en el relato) un sentido que se reviste de presencia en tanto forma alcanzada, es decir, el empleo del lenguaje, estas inflexiones del tiempo y del espacio, inscriben al propio Chejfec en el relato, dotándolo de un repliegue aurático (Hullot-Kentor, 2009). En fin, Chejfec produce una imagen de sí *in absentia*, en el sentido de una huella autoral que, como lo sugiere Berg (2007), involucra no sólo ésta, sino otras de sus novelas.

### **Malicias del tiempo en *Menino oculto***

En *Menino oculto* se despliega lo que podríamos llamar un *conflicto del tiempo o de tiempos*. La temática y los procedimientos creativos de esta novela están orientados por el tiempo en tanto categoría capaz de ordenar o desordenar el mundo de los personajes o, quizás, del lector. Se trata de la historia de un falsificador de lienzos (el título de la novela se refiere al lienzo homónimo de Cândido Portinari), que también se dice escritor y director de orquesta. Tras los problemas que ha tenido con dos bandas rivales con las que comerciaba ilegalmente, y tras haber sido víctima de un intento de asesinato y ser rescatado medio loco, el protagonista y narrador Aimoré Seixas le cuenta al profesor Albano una serie de restos de vivencias que conforman la historia de su vida, y

que, de la grabación que hace el profesor, se va a convertir en una novela que se publicará bajo demanda en una editorial virtual, en Internet.

Tema muy contemporáneo: el mercado ilegal de arte, el escritor que trata de hacer espectáculo con la obra que está escribiendo, el tema de la originalidad y de la autoría, etc. Sobre el tiempo la novela aporta una cuestión especial: pone de manifiesto tan explícitamente cierta concepción contemporánea del tiempo en tanto esquizofrenia, palabra que aparece repetidas veces en el relato y relacionada con el protagonista, que nos induce a una lectura en clave: el relato como expresión de la condición esquizofrénica de nuestra época, como lo observa Franco Junior (2011), que, quizá, nos exhorta a reducir la dispersión narrada a la condición posiblemente esquizofrénica del narrador protagonista (quien parece estar en una clínica psiquiátrica, en el relato). Este hecho reordenaría y territorializaría el desorden narrativo y la apariencia de locura y mentira de lo que cuenta Aimoré. O, por otra parte, aún según el mismo crítico (Franco Junior, 2011), la esquizofrenia apuntaría al malestar a que la condición fragmentada y desconectada de nuestra época nos expone, impidiendo perspectivas que nos presenten un sentido de seguridad y completitud de/en la vida.

La esquizofrenia no sólo como diagnóstico clínico, sino como diagnóstico de nuestra época, decenas de veces repetida en la novela, se vuelve tan evidente, que cabría desconfiar de la narrativa de *Menino oculto*. Si bien está claro que la esquizofrenia en tanto metáfora de lo contemporáneo, así como del escritor y del artista en general (que miente, inventa, trastoca, cambia y mueve las piezas de su relato), son temas sobresalientes en la novela, dicha metáfora le asignaría un sentido quizás demasiado transparente a un texto que se constituye precisamente en base a cambios, robos y alteraciones azarosas o deliberadas, como el de Godofredo de Oliveira Neto, a tal punto que, como señala Franco Junior (2011), apenas logramos saber si es el narrador quien conduce lo que narra o si, a la inversa, es la narrativa que lo controla a él.

La duda sobre los límites de la mentira emerge de la inverosimilitud de la historia narrada – historias que se repiten idénticas protagonizadas por otros personajes, eventos que tienen lugar en sitios diferentes simultáneamente, la necesidad del propio protagonista de salvarse de las amenazas de ambas bandas con las que tenía negocios, hecho que configura un casi-*thriller*, etc. –. Dicho rasgo llama la atención a lo artificioso en el texto. Lo declara el propio Aimoré, cuando dice: “A lógica e o tempo são inventados, por isso eu construo a minha lógica e o meu tempo” (Oliveira Neto, 2005, p. 183). Esto debilita cualquier apuesta por la correspondencia entre el tiempo de la narrativa de la novela y nuestro tiempo contemporáneo, pese a la amplia crítica ya dedicada a observar que el nuestro es un tiempo esquizofrénico – de Deleuze (2005) a Jameson (1996).

Formalmente dicha configuración se alcanza a través de la mezcla de diferentes sentidos del tiempo en el relato: a) tiempo automático o enajenado: expresa la vivencia en lo cotidiano según los flujos del tiempo controlado por el mercado, el trabajo y las instituciones en general, y un sentido de orden que sujeta al individuo. En la novela suele aparecer referido a personajes secundarios, que son observados por el narrador protagonista desde una mirada crítica; b) tiempo de contemplación: expresa una necesidad de distancia del orden y del ritmo de la vida ordinaria, el dejarse llevar por el tiempo no regulado. Aparece generalmente asociado al universo del arte, y pone en duda precisamente la idea de copia o de la *mismidad* de obras y tiempos en la novela; c) tiempo de la singularidad desconectada: un sentido del tiempo desconectado no sólo del pasado sino del futuro, una suerte de presente total o “presente del presente”; d) presente simultáneo o superpuesto: tiempo que se siente como emblemático de nuestra época espectacularizada por los *media* y conectada en red, época de la globalización; y e) tiempo del comentario o presente enunciativo: este tiempo cumple una función metalingüística y meta-artística de comentario en el relato. Aparece relacionado con los razonamientos del narrador protagonista o de algún otro personaje (cuando también se adhiere a una suerte de autor implícito) sobre el arte en general, la literatura, la pintura y la música en particular o, incluso, sobre su propio relato. Es esta mezcla temporal produce cierto efecto esquizofrénico de tiempos desarticulados o cuyas relaciones no se establecen con base en una lógica causal, que a veces se alternan con otros tiempos en un mismo párrafo o en un mismo discurso directo, en la novela.

Así se produce en *Menino oculto* un tiempo devenido en malicia, que “es ante todo invertir el punto de vista” (Didi-Huberman, 2011, p. 154-155) que se ha consensuado sobre el tiempo y sobre el presente. Aquello que suena tan claro en el discurso de la posmodernidad, de la psicología o aun de la posautonomía, cuando enfrentado con nuestra “experiencia del mundo cotidiano”, resulta asombroso, pues parece inscribirnos en senderos tan desregulados que nos impiden formar cualquier sentido más o menos estable que potencie la comunicación o aun el sentido de lo sensible en el campo del arte, y tal vez nos impida vivir.

¿No sería, quizás, el caso de leer entonces en *Menino oculto* una suerte de “malicia del tiempo” (Didi-Huberman, 2011) que al enfrentarnos con un potente modelo epistémico-temporal de nuestra época se burla de este modelo, señalando, por una parte, su configuración ficcional y discursiva, como cualquier otra expresión narrativa del tiempo, para decirlo con Ricoeur (2010a), y por otra parte, el malestar que las temporalidades que se muestran “irracionales” provocan todavía hoy en nuestro sentido del tiempo, lo cual acusaría la influencia que el *ethos* moderno, anclado en una temporalidad causal, lineal y

teleológica, sigue ejerciendo sobre lo literario, sobre nosotros mismos y sobre cierto concepto que aún nos forjamos de la ficción narrativa?

Si la novela de Godofredo de Oliveira Neto constituye “una estética del exceso de presente (aquí y ahora)” (Lessa, 2011, p. 12) en su textualidad, lo que más profundamente ella comunica es la no coincidencia de tiempos, la negación de una eucronía posible entre el tiempo de los eventos y el de la constitución del relato, entre el tiempo de la intriga y el de la narrativa, entre el tiempo de la obra y el de su lectura o, incluso, entre el tiempo particular o exclusivo de la novela y el tiempo que la acoge en la forma del libro que tenemos a mano. El niño oculto en el lienzo falsificado de Portinari no sólo denuncia que ya no se trata de la obra de Portinari, en la historia narrada, como lo recuerda Lessa (2011), sino que el tiempo del relato/en el relato ya es otro – el de los plagios literarios, el de la esquizofrenia histórica, o el tiempo de enfrentarnos con un malestar mayor: la nuestra es una época vaciada de cualquier sentido del tiempo que potencie una formación/*bildung* (de sujeto, de obra, de certidumbres), y su carácter no pulsado (Deleuze, 2005) insostenible nos impulsa a territorializarlo a través de metáforas o alegorías que nos aporten el mínimo cuerpo capaz de instituir un sentido (para la lectura, para la existencia de la obra misma, para el diálogo en literatura)<sup>1</sup>.

Si el loco, así como el esquizofrénico, son verdaderamente “hombres de los flujos descodificados” (*ivi*, p. 42), pero de los flujos descodificados no se puede extraer nada (Deleuze, 2005), no habría otra salida salvo apelar a la recodificación o reterritorialización de la locura y de la esquizofrenia, convirtiéndolas en comportamientos ampliamente conocidos que podamos encasillar, dominar y dirigir a un sentido soportable del tiempo, aunque posiblemente enajenado; o entonces queda la opción de reírnos de nuestras propias explicaciones del tiempo, reconocer sus quiebres y emprender un ejercicio de excavación del presente en busca de los lineamientos múltiples que, a su modo, nos interpelan hoy.

Godofredo de Oliveira Neto actúa como un recolector de fragmentos del arte moderno (literatura, pintura y música, especialmente), insertándolos en su propia escritura, un depósito de tiempos que están retenidos en el presente de su escritura (citas, referencias, écfasis, etc.) y en nuestro tiempo. Frente a la imposibilidad de alcanzar una formación o un aprendizaje en el sentido del *bildung*, el autor se aboca al desmontaje y al montaje, y apuesta a otras vías que potencien una mirada crítica del presente, produce “aperturas de tiempos por todos los lados” (Didi-Huberman, 2011, p. 168), hace que el tiempo de la narrativa sea, en cierto grado, siempre un tiempo en devenir o una apertura del/al

---

<sup>1</sup> En esto radica la noción de corte-flujo de Deleuze: “la noción de corte-flujo se presenta doble puesto que es a la vez corte-extracción sobre el flujo y corte-separación sobre el código” (*ivi*, p. 40).

tiempo “de los trucos y de la magia del arte” (*ivi*, p. 180).

### Tiempo del retorno (o al revés) en el *Aleph engordado*

Al publicar los 300 ejemplares de la versión “engordada” del famoso relato de Borges en 2009, Katchadjian promovió una aproximación infranqueable de tiempos o, aún mejor, apuntó al síntoma de una *crisis de tiempo* (expresión de Didi-Huberman) que fuerza a la deconstrucción de las miradas causales respecto de la narrativa actual. Él pone de manifiesto algo como una presencia fantasmática u ominosa, familiar, del propio Borges, a la vez que este ejercicio de reescritura replantea un conjunto de ideas borgeanas, que la empresa de Katchadjian sigue, no sin provocar alguna corrosión que pone al tiempo y al espacio (de la literatura argentina) de patas para arriba.

Katchadjian parece irrumpir como una idiosincrasia borgeana y, entonces, como una suerte de precursor de Borges, en una torsión del tiempo que tal vez sólo sea posible en las artes. Katchadjian invierte el tiempo en cuanto hace burla de ciertos valores modernos e históricos respecto de la literatura, como originalidad y autor, así como cuando juega con la noción de semejanza. En el sentido más simple, en que el precursor es alguien de quien un escritor saca sus influencias, intentando alcanzar una forma depurada de lo anterior – concepción algo positivista del arte en tanto proceso evolutivo –, *El aleph engordado* figuraría no como “lo después” respecto de Borges, sino como lo anterior a Borges. Como si “El aleph” de pronto apareciera como la forma depurada y acabada del relato de Katchadjian. Incluso la elección del adjetivo “engordado” sugiere tal interpretación, connotando lo deforme de la versión (¿o subversión?). Borges le habría quitado los excesos y dado forma a las desproporciones de Katchadjian, tras un ejercicio de depuración.

Los casi 70 años que apartan los dos relatos argentinos en cuanto a sus fechas de publicación, constituyen un *signo del tiempo* a través de una relación espacial (el engordamiento o el adelgazamiento, según el sentido en que se mire el proceso), tiempo necesario para que “El aleph” engordara, si leemos el texto de Katchadjian como heredero del de Borges, caso en el que el curso de la reescritura se asemejaría a la acción de “una suerte de virus o parásito” que va contaminando todo el relato, imagen del experimento de Katchadjian (Caballero, 2012). O, a la inversa, el tiempo necesario para que el texto de Katchadjian adelgazara y llegara a la “forma perfecta”, en el relato de Borges.

Si se entiende que, en cualquier caso, está implicado un *corpus* (o un cuerpo) que cambia, la analogía fisiológica y anatómica no resultará desproporcionada. Según el caso, será la reivindicación de lo bello o de lo feo por o para la literatura. Hay, además, una correspondencia entre dicha analogía y la

extensión, que es más que el doble en el texto de Katchadjian, que sostendría dicha idea. Al movilizar un relato publicado en 1943 que, por sinécdoque, es una suerte de equivalente material o literario del propio Borges en el sistema literario y de sus ideas en torno al tiempo, Katchadjian revuelve un *corpus* devenido en *corpse*, es decir, en cadáver, quizá otorgándole nuevamente la vida, poniéndolo en circulación junto con relatos recién escritos o recién publicados en la literatura argentina de los 2000.

Al mismo tiempo, Katchadjian se burlaría de Borges al intensificar en el relato el cariz erótico, aspecto que cobra un sentido más irónico si no abandonamos esta lectura fisiológica. Si se recuerda que *El aleph engordado* ha sido motivo de actos públicos de apoyo al autor, y objeto de debates académicos, periodísticos y judiciales en cuanto a sus “deformaciones”, la lectura del relato en relación con un antes y un después – convocada en su composición – expresaría el desnudamiento a que este *corpus*, cuerpo gordo o ya convertido en cadáver, sería sometido, “una lucha, un conflicto de formas contra formas, de experiencias ópticas, de ‘espacios inventados’ y de fulguraciones siempre refiguradas” (Didi-Huberman, 2011, p. 248).

Esto desvelaría, asimismo, el guiño de Katchadjian al “performar el juego y sus permutaciones en la historia de las contaminaciones literarias para el público argentino de la alta literatura, reconociendo el plagio y las infiltraciones textuales” (Caballero, 2012, p. 1) de un Borges fundador, o un burlador burlado, por lo menos en la lectura contextual sugerida desde que María Kodama Schweizer movió un proceso en contra de Katchadjian, cuando ella fue a juicio a reivindicar el *corpus*, cuerpo o cadáver (“El aleph”) del marido.

La reivindicación de Kodama, además de los intereses económicos que supone, apunta al otro modo de relación con el tiempo involucrado en el experimento de Katchadjian que sugerimos más arriba: el tiempo-matriz, anclado en una relación de semejanza (Didi-Huberman, 2011). La permutación mataría a la semejanza por falseamiento – y la semejanza de esta idea con la de pastiche, en Jameson (1996; 2015), por otra parte, es otro anacronismo que apenas logramos soslayar acá –. En cuanto a *El aleph engordado*, la relación de semejanza denuncia un origen que ya no existe, la no coincidencia de tiempos, el crimen sobreseído por falta de acuerdo en los fundamentos.

Si el experimento que es *El aleph engordado* ha desfigurado al relato de Borges, el artificio también fue responsable de la aparición del propio Katchadjian en su relato, de las inflexiones que él le ha dado al cuento borgeano y que, vistas en relación con otras recreaciones llevadas a cabo por él (en 2007 el autor ya había cometido una trampa semejante con su *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente*), expresarían sus huellas, aquello que se le asemejaría en tanto escritor, lo que se adhiere a su propia marca de autor, por lo cual, lo bio-gráfico

se ha inscrito en su gesto y su práctica de la repetición.

En “La tradición y el talento individual”, Eliot (2000) crea el concepto de despersonalización en tanto equivalencia necesaria a la superación de lo personal y lo factual y biográficamente comprobable de la vida del escritor en la conformación de la obra literaria, aun si se trata de un texto que surge de una experiencia marcadamente personal. Él supone, pues, que este artificio le permite al escritor trasladar sus experiencias individuales a lo literario sin dejar a un lado el legado cultural que el pasado le ofrece – la tradición –, puesto que el procedimiento correspondería a un modo de darle relieve al medio – lo literario –, lo cual potenciaría infinitas conexiones temporales entre un texto y los demás existentes que, de este modo, expresarían una actualidad sincrónica en relación con la nueva creación.

A su vez, en “Autobiografía como desfiguración” (1979), Paul De Man discute el estatuto y la conformación de lo autobiográfico en la literatura, no desde una concepción que lo reduce a un género ni tampoco desde la oposición entre realidad y ficción, sino como representación cuyo carácter indecible recae en los modos por los cuales un texto (autobiográfico) se vuelve inteligible y legible, o a través de la figuración, la configuración y la desfiguración.

En cierto sentido, se produce la articulación de ambas concepciones (de Eliot y De Man) en la conformación del experimento de Katchadjian: *El aleph engordado* no sólo es la puesta en escena de una sincronía con “El aleph” de Borges, sino que también es una desfiguración del relato borgeano. Todo el proceso se colma de cierta teatralidad que produce frecuentes des-figuraciones en el/del relato en cuestión, en cuanto a la figura del escritor, a las tensiones sobre el valor, a las continuidades y discontinuidades de lo contemporáneo y lo moderno y, por supuesto, al tiempo.

### **En medio de la basura del tiempo: *Meshugá***

Jacques Fux ha publicado cuatro libros hasta la fecha: *Autoterapias*, novela de 2012, *Brochadas* (2015), *Meshugá* (2016) y *Nobel* (2018). En *Meshugá* el autor se aboca a tratar, en una narrativa fragmentada en que se mezclan el ensayo ficcional, la biografía y la invención libre, de la presunta “locura de los judíos” (es ésta la traducción literal del título de su tercer libro). Obviamente, hay en esto una tensión provocada por la oscilación entre cierta idea de la locura asociada a los judíos (por los no judíos) y aquello que sería una visión judía de sus propias “locuras” (*meshugá*), lo cual sugiere que si alguien se les acerca demasiado a los locos, a lo mejor se encuentra a sí mismo (O Paraná, 2016).

La novela de Fux se adscribe a cierta tendencia de la literatura latinoamericana contemporánea, que es la de recorrer otras cartografías,

inclusive la alemana, la judía y la asiática. Héctor Hoyos (2015) identifica esta tendencia en la obra de Roberto Bolaño, por ejemplo, adjudicándola a lo que él llama la narrativa latinoamericana global. También Susanne Klengel (2017) sostiene que las historias de familias judías narradas por la tercera generación (post-Auschwitz) es uno de los temas frecuentes en el relato contemporáneo en América Latina. Lo cierto es que en la Literatura de Jacques Fux la cuestión judía incursiona en lo personal, así como en lo académico y en lo literario.

En *Meshugá* Fux también explora el tema del tiempo. El libro está constituido de la recreación ficcional de ocho fragmentos biográficos sobre judíos famosos por diferentes razones (Sarah Kofman, Woody Allen, Ron Jeremy, Otto Weininger, Grisha Perelman, Daniel Burros, Bobby Fischer y Zabbatai Zevi), que han sido o son vistos como locos o por lo menos raros, por su vida personal, aun cuando muchos sean geniales en otros dominios (la filosofía, las matemáticas, el ajedrez, el cine, etc.). Estos fragmentos se alternan con una serie de breves textos ensayísticos, en los que Fux repasa teorías presuntamente científicas que, en diferentes momentos de la historia, les han asignado a los judíos la locura como un rasgo propio, que los distinguiría de los demás pueblos.

Fux no hace un simple collage de personajes históricos ni crea un pastiche sin conexiones con la historia, como si se tratara de un producto del *pop* arte o del arte posmoderno que hubiese parodiado la historia y la cultura judías, sino que en su escritura intervienen múltiples tiempos en relación con un presente que es el nuestro y, suponiendo un quiebre, es el suyo, es decir, de un judío brasileño en el siglo XXI, quien vive lo que él mismo califica como “el tiempo de la no aceptación de nada” (Gabriel, 2016). Fux actúa como el traperero, para apelar a una figura tan importante en el pensamiento de Walter Benjamin, no sólo porque mezcla personajes de diferentes universos, épocas e importancia en la historia de la filosofía, del cine, de las ciencias, etc., sino porque recoge fragmentos de vidas que “han vivido en un limbo que, aunque parezca consagrado a un sólo pueblo, es el limbo en el que vive todo aquél que está en busca de pertenecer” (O Paraná, 2016). Así que, pese al sentido del humor presente en todo el libro, al recoger fragmentos de o desde la “basura de la historia” (de los vencedores o, quizás, del universo de los propios judíos – piénsese en Ron Jeremy o en Daniel Burros, por ejemplo) –, Fux actúa desde una perspectiva constelar del tiempo, quizás porque lo que mueve le es un deseo más íntimo de redención.

Se puede, pues, leer *Meshugá* a partir de una proposición de Benjamin en sus *Tesis de la filosofía de la historia*: “El pasado lleva en sí un secreto índice que lo remite a la redención” (Benjamin, 2011, p. 19). Los personajes recreados por Fux son también individuos que lo han atrapado a tal punto, que poco a poco se han ido volviendo indistinguibles del autor en la escritura. Por una parte, se produjo un apelo al pasado judío de estos “locos famosos” para que Fux se hiciera

escritor – en todas sus novelas su origen judío cobra importancia en la narrativa – , por otra el autor ha apelado a su propio pasado, no sólo aunando diferentes épocas, historias y acontecimientos asociados al pueblo judío, sino ubicándolos en una temporalidad basada en la coexistencia, o si se quiere, “en fusión” y “en sincro”, para emplear términos de Ludmer (2010), con lo que se sugiere, en la conformación del libro, que en cada judío post-Auschwitz están todos los judíos y toda la historia de los judíos. Su apertura a diversos tiempos de exterminio, prejuicio y persecución no deja de generar una torsión en la propia historia y en el pensamiento intelectual, también contaminados por el positivismo que ha sido uno de los responsables de la barbarie que fue el Holocausto.

Queda sugerido en el libro que, por su condición judía, a Fux le resulta imposible escaparse a tantas idiosincrasias históricas. El único modo de enfrentarse a dicha “carga” es a través de la escritura, que, sin embargo, lo sorprende al fin de la narrativa, “ao descobrir que a escrita afervorou suas quimeras. Ele não foi salvo pelas suas palavras” (Fux, 2016, p. 180).

Así que en *Meshugá* actúan procesos simultáneos de territorialización y reterritorialización, o si se quiere, de tiempo pulsado y tiempo no pulsado (Deleuze, 2005), que producen el movimiento y el dinamismo capaces de negar tanto como de reivindicar para sí estos miles de “tiempos judíos” que el trapero Fux recoge del olvido de la historia, a veces acercándoseles y otras apartándose de ellos, para, en cada corte, producir tiempos “colmados de ahora” (Benjamin, 2011), quizás capaces de actuar en busca de la redención a que se aferra el autor en su último capítulo.

Juegan en este proceso el tiempo fragmentado de los relatos yuxtapuestos, así como nuestro propio tiempo fragmentado y “esquizofrénico” (Deleuze, 2005; Jameson, 1991; 2015), que provocan suposiciones de tiempo, inflexiones que sintetizan y abren la historia judía en la escritura de la novela. En su ejercicio de excavación del tiempo (lejano o reciente), Jacques Fux, un poco como el ángel de la historia identificado por Benjamin en el lienzo de Paul Klee (*Angelus Novus*) en su novena tesis, mira al pasado y se queda admirado y horrorizado, a la vez.

Y no es otra cosa lo que hace Fux en el montaje de su libro de fragmentos, en su constitución formal. Sin embargo, el tiempo no para, no se detiene ni se interrumpe en la propia escritura del libro – que avanza, crece, se alarga y lo arrastra al autor siempre hacia adelante, aunque cada vez más él le vuelva las espaldas a este presente del relato o del tiempo histórico, hurgando en los pasados que, en el ahora de su enunciación ficcionalizada, lo atraviesan sin cesar: “El vendaval le empuja imparable hacia el futuro al que él vuelve la espalda, mientras el cúmulo de ruinas ante él crece hacia el cielo” (Benjamin, 2011, p. 23).

Que el autor (ficcional o real, cómo saberlo) se queje en el último capítulo de haber sufrido físicamente, a lo largo de la escritura del libro, los síntomas de

una enfermedad insospechada y jamás diagnosticada, constituye un dato singular acorde con la idea de que su tiempo, su presente, su historia personal, se han visto atravesados por los tiempos e historias que ha narrado, todo lo cual le provocó una ansiedad tal que no es otra cosa que una experiencia insostenible del tiempo, o una fulguración, si se quiere, que él ha podido probar y ha cambiado su vida (de autor, de personaje, quizá de escritor), pero a la cual él no puede estrecharse, pues su carácter no pulsado la vuelve incompatible con la propia vida. Dice el narrador, ya casi al final del relato:

Ao chegar ao fim dessa jornada quase psicografada pela agonia, o recalque que tanto temia resolve emergir. Todo amor ressurgue assombrosamente. Agora sem o objeto amado. Terrível. Ele se deprime como jamais imaginou. Ele enlouquece mais que os personagens. Tenta buscar as raízes, causas e motivos para sua insanidade momentânea. Atribui ao judaísmo. Ao olhar do inimigo. Ao preconceito. A Auschwitz. Não sabe mais de nada e torce para que isso acabe logo (Fux, 2016, p. 189).

La experiencia insospechada e insoportable requiere un alejamiento, que expresa el sentido más contemporáneo del tiempo en *Meshugá*: su relación singular de adhesión y de distancia con el tiempo y las tinieblas que él le trae a quien se le enfrenta (Agamben, 2009). En la apertura de *Meshugá* el narrador/Fux dice que se imaginaba que escribiría un relato divertido. Pero, al fin de la narrativa, ya no se trata de jugar con la locura y los tiempos de la historia de los judíos, sino de descubrirse parte de ella y su víctima potencial. Frente a la ausencia de vínculos que logran superar el sentimiento de no pertenencia que lo ha atrapado y que, en cuanto a esto, se le ha acercado a los personajes de su relato – “Passa a ter certeza de que Auschwitz é o único marco que hoje congrega os judeus” (Fux, 2016, p. 190) –, le queda un tiempo abierto, que nunca acaba de cerrarse.

¿Sería esta condición errante, el conflicto permanente de los judíos tal como aparece presentado por Jacques Fux en *Meshugá*, el equivalente de un “tiempo no pulsado” (Deleuze, 2005) y de su característica fundamental, que es volver imposible la vida? Si se recuerda que, como ha dicho Benjamin (2011) en su séptima tesis, los bienes culturales están colmados de barbarie y ya no se los puede mirar sin quedarse horrorizado, y que en la historia de los genios del arte están inscritos los fragmentos de tiempo y de historia de sus propios contemporáneos anónimos, ¿cómo hacer vida con el proyecto de un *corpus* que articula cuerpos y cadáveres que, cada vez que vienen a colación, parecen acordarnos de los tiempos insalvables que el tiempo/la historia nos/les legó?

Benjamin, una vez más, dice: “Como es sabido, a los judíos les estaba prohibido escrutar el futuro. La *Torá* y la plegaria, por el contrario, les instruyen

en la rememoración” (Benjamin, 2011, p. 31). Entre otras cosas, *Meshugá* es un intento de respuesta a tales interrogantes sobre el futuro, a partir de una mirada al pasado, de la rememoración y las reminiscencias. Ante la prohibición de investigar el futuro, Fux revuelve el pasado en busca de porvenires posibles y, quizás, mejores.

### Dinámicas del tiempo y relato contemporáneo

En “La singularidad estética”, Fredric Jameson presenta un juicio nada animador sobre el presente: “Es un mundo que no requiere un efecto de distanciamiento brechtiano, puesto que ya está objetivamente enajenado” (Jameson, 2015, p. 109). Según él, a partir de los años 1980, “la posmodernidad se convertía entonces en una especie de nueva cultura global acorde con la globalización” (*ivi*, p. 113). Jameson no está equivocado, pero insiste en este ensayo la concepción lineal y teleológica de la historia y del tiempo que, al fin y al cabo, lo lleva a formular una respuesta algo espejista en torno al presente, puesto que, en síntesis, él defiende que la producción filosófica, artística y literaria actuales constituye el equivalente discursivo de estos cambios que otras disciplinas han identificado con la etapa más reciente de la globalización, o el capitalismo financiero. Su planteamiento equivale a la búsqueda de una “concordancia de tiempos” o a aquello que Didi-Huberman (2011) llama eucronía.

Su estudio describe (o apuesta por) un *presentismo* que caracterizaría nuestra época, en la que en lugar de las relaciones causales y los tiempos en profundidad, figuran momentos explosivos o la yuxtaposición de puntos o tiempos culminantes que impiden cualquier relación consecuente con el pasado o atisbos de futuro. La paradoja radicaría en que la desconexión, la fragmentación y los acontecimientos únicos e irrepetibles típicos de esta singularidad que es el presente, forman una universalidad que atrapa todo y a todos, y que llamamos globalización. Dicha comprensión del tiempo apenas supone pausas, cortes, desvíos o interrupciones, pese a cierta noción de “modernidad residual” o de “heterogeneidad” que a veces aparece en el ensayo, por lo que sólo quedan un camino y un sentido teleológicos que culminan, por una parte, con la total indiferenciación de las artes – aspecto que nos permitiría algunos acercamientos a los debates en torno al concepto de posautonomía en la literatura – y, por otra, con la condena a vivir sin perspectivas de cambio, en una suerte de presente perpetuo e intrascendente paradójicamente fragmentado.

Esta concepción pervive en cierta vertiente de la literatura actual, aunque no es el eje fundamental de los relatos analizados arriba – piénsese en *Eles eram muitos cavalos* (2001) de Luiz Ruffato, *La ansiedad* (2004) de Daniel Link, *Divórcio*

(2013) de Ricardo Lísias, ciertos relatos de *Os anões* (2010) de Verônica Stigger, *Reprodução* (2013) de Bernardo Carvalho, etc., que se acercan a una comprensión de lo literario como expresión de la condición fragmentada y esquizofrénica de nuestra época –.

Pero la oposición entre una temporalidad teleológica y otras temporalidades residuales, anacrónicas, dialécticas o irregulares, puede sintetizar las principales discusiones respecto del tiempo en nuestra época, y apunta una suerte de “universo mental” contemporáneo respecto del tiempo, del que los artistas tanto como los críticos apenas logramos escapar. El relato *El Aleph engordado* juega precisamente con dicha tensión.

Claire Bishop (2013) propone el concepto de contemporaneidad dialéctica, entendiendo lo contemporáneo como “un método dialéctico y un proyecto politizado con una comprensión más radical de la temporalidad” (*ivi*, p. 6) que ofrecería un entendimiento del tiempo liberado de una historia autoritaria, fija o lineal. Además del mapeo de temporalidades múltiples y de la consideración de la producción artística fuera de los límites de la nación y de los modelos disciplinarios, su perspectiva crítica logra escaparse a la opción de una “inclusividad global que inserta todo en una misma narrativa” (*ivi*, p. 56), como, quizás, hace Jameson (2015) en su análisis. Bishop parece señalar, someramente, que hay una contemporaneidad hegemónica que tiende a la homogeneidad, pero que también hay otras. Este planteamiento resulta fundamental para la reflexión sobre el tiempo en la literatura actual en América Latina, y tiene que ver con la casi inexistencia de concordancia de los tiempos y con el hecho de que “el anacronismo atraviesa todas las contemporaneidades” (Didi-Huberman, 2011, p. 38).

Desde dicha perspectiva, procesos de fusión y sincronía, y quizás sincronización, irrumpen en lo literario y en la crítica. Pasa lo mismo respecto de otros universos vivenciales: la vida en grandes ciudades, el universo mediático y las comunicaciones virtuales, la desconexión entre los individuos a pesar de su inserción en los mismos lugares o las mismas tareas, las marginalidades, etc. Esto justificaría, incluso, la dificultad de liberar la mirada sobre la literatura de cierto anclaje en lo real, tan frecuente hoy en la ficción tanto como en la crítica latinoamericanas (ver Horne; Voionmaa, 2009; Jaguaribe, 2007). Godofredo de Oliveira Neto explora dicha posibilidad de manejo del tiempo en *Menino oculto*, como hemos visto. Se puede leer el tiempo en fusión: “la ficción cambia de estatuto porque abarca la realidad hasta confundirse con ella” (Ludmer, 2010, p. 1). O se lo puede leer *en sincro*: “lo sucesivo se yuxtapone y el pasado está en el presente” (*ibidem*). Es también el sendero que se toma Jacques Fux al tratar del tema del judaísmo en *Meshugá*, por ejemplo. La contribución crítica de Ludmer, en cuanto a esto, está en la apuesta por un presente potente, que se resistiría (en

lo posible) a la cosificación o a la desconexión con el pasado, potenciando algunos atisbos de futuro. La condición errante y *a la deriva* de estas temporalidades inciertas deviene, pues, en potencia, salto hacia la disonancia que es el presente.

Aunque hay diferencias y desplazamientos particulares en cada una de estas concepciones del presente y de lo contemporáneo – desplazamiento del tiempo por el espacio en Jameson (2015); multiplicidades dialécticas en Bishop (2013); síntesis-aperturas en Didi-Huberman (2011); o fusión y sincro en Ludmer (2010) –, todas ellas comparten la idea de que se es contemporáneo a determinados textos y tiempos. En esto parecen acercarse a la concepción de Agamben (2009), para quien la contemporaneidad supone una relación singular de adhesión o distancia con el tiempo. Es también una relación de acercamiento y distanciamiento la que establece Sergio Chejfec con el tiempo en la configuración del relato de *Boca de lobo*.

En la clase dictada el 3 de agosto de 1977, Gilles Deleuze trata de dos conceptos que aportan cierta sistematización a esta tensión: el tiempo pulsado y el tiempo no pulsado. No obligatoriamente regular, el tiempo pulsado es siempre territorializado, es lo que marcaría los límites de un territorio (lo podemos pensar en términos de anatomía, espacio, época, o arte, entre otros). Deleuze entiende que es esta forma de tiempo que “marca la temporalidad de una forma en desarrollo” (Deleuze, 2005, p. 352), la cual se asocia, asimismo, a la formación de un sujeto. La formación y el aprendizaje en el sentido del *bildung* se enmarcarían en un tiempo pulsado, según el filósofo.

A su vez, el tiempo no pulsado es el tiempo desterritorializado, el tiempo de las revoluciones, del desorden, de las conquistas, el tiempo que hay que arrancar a los flujos del tiempo pulsado. Pero, puesto que las formas en general – de la morfología de las plantas al movimiento de los astros o lo sensible implicado en la conformación de cada forma de arte – suelen inscribirse en sistemas de regularidad, el tiempo no pulsado se constituye algo que se anhela tanto como se teme. Esto tiene que ver con su potencia destructiva. Dice Deleuze: “No creo que nadie [ni nada, agregamos] pueda vivir en un tiempo no pulsado, por la simple razón de que, literalmente, moriría. [...] Entonces, si no somos retenidos y reterritorializados en alguna parte, reventamos” (*ivi*, p. 354). La tensión entre el tiempo pulsado y el tiempo no pulsado tiene mucho que ver con las oposiciones entre un adentro y un afuera del arte, esta tensión presente en la inmanencia de gran parte del arte moderno, por ejemplo, sus límites y las territorializaciones mínimas necesarias para que un determinado objeto o una idea se perciban como artísticos o estéticos. Es, quizá, por eso que en teorizaciones y especulaciones recientes en torno a la posautonomía (Ludmer, 2007; 2010) o a la inespecificidad (Garramuño, 2014) se suelen divisar elementos

centrales a la idea de autonomía, aun si aparecen para ser negados (nociones como autor, originalidad, especificidad, pertenencia, género, estilo, época, etc.). ¿No es ésta *una* o *la* gran cuestión en torno al arte, en distintos grados, en los últimos doscientos años, por lo menos?

En este sentido, al intentar sintetizar los lineamientos de nuestra discusión en este estudio, se hace evidente la ausencia de un tiempo exclusivo o dominante en el relato latinoamericano a partir de los años 2000, así como queda claro que el tiempo del mito y el de la historia ya no constituyen la ley dominante de los relatos (sin haber desaparecido, por supuesto). Por otra parte, cada vez más cobran relieve las ficciones que especulan y ponen en tela de juicio el sentido teleológico de la historia y del tiempo, a la vez que no resulta fácil sustituirlo por nociones temporales consonantes con nuestra época, salvo si se admite que, en cualquier caso, el tiempo depende de una realización narrativa que lo dote de sentido (Ricoeur, 2010a). En cuanto a las cuatro narrativas que hemos analizado brevemente más arriba, subrayaríamos tres aspectos, con los que terminamos este texto:

- en cada una de ellas (*Boca de lobo*, *Menino oculto*, *El aleph engordado* y *Meshugá*), el tratamiento del tiempo por los escritores se asocia a la búsqueda de una huella escritural propia;
- los sentidos del tiempo que irrumpen en esas narrativas no están encerrados en la cuestión de la fragmentación formal de los relatos, aunque todas son fragmentadas, pues en ellas el tiempo plantea interrogantes más allá de la cuestión del fragmento como alegoría de nuestra época; y
- las expresiones del tiempo en ellas son el producto de un diálogo crítico con mucha literatura anterior, con la que los textos se vinculan a través de citas, referencias, personajes que son lectores, alteraciones, *mise-en-abyme*, etc., que hacen del trabajo con el tiempo en los relatos una suerte de síntesis-apertura (Didi-Huberman, 2011) narrativa y temporal muy al tanto de nuestra época y de la literatura contemporánea.

Se trata, pues, de un sentido del tiempo constituido de temporalidades múltiples que expresan una configuración monádica o una constelación temporal en el relato actual, en América Latina. Difiere de las manifestaciones más frecuentes del tiempo en el relato latinoamericano anterior (siglos XIX y XX), especialmente por una inflexión que tiende a evitar lo alegórico (especialmente en los contornos de la nación), aunque insista en historicizar al tiempo (y al tiempo del relato), más allá del tratamiento del tiempo en tanto representación o desde una crítica culturalista.

### Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? (e outros ensaios)*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko, Chapecó, Argos, 2009.
- ARFUCH, Leonor. *El espacio biográfico*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- BENJAMIN, Walter. "Tesis de la filosofía de la historia" in SANZ, José Sánchez, "A propósito de Walter Benjamin: nueva traducción y guía de lectura de las 'Tesis de filosofía de la historia'". *Duererías. Analecta Philosophiae – Revista de Filosofía*, v. 2, n. 2, 2011. (pp. 1-32).
- BERG, Edgardo. "Una poética de la indeterminación: notas sobre Sergio Chejfec". *Crítica cultural*, v. 2, n. 2, 2007. (pp. 1-7).
- BISHOP, Claire. *Radical Museology: What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?*. London, Koenig Books, 2013.
- CABALLERO, Juan. "The Borgesian Monad Contaminated and Buenos Aires Photobombed: Pablo Katchadjian's 'El aleph engordado' and Pola Oloixarac's 'Las teorías salvajes'". *Lucero*, v. 22, n. 1, 2012. (pp. 1-17).
- CHEJFEC, Sergio. *Boca de lobo*. Buenos Aires, Alfaguara, 2000.
- DE MAN, Paul. "Autobiography as De-facement". *Modern Language*, v. 94, n. 5, 1979. (pp. 919-930).
- DELEUZE, Gilles. *Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Trad. Equipo editorial Cactus. Buenos Aires, Cactus, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo en las imágenes*. Trad. Antonio Oviedo. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2011.
- ELIOT, Thomas Stearns. "La tradición y el talento individual" in *Ensayos escogidos*. Traducción de Pura López Clomé. México, UNAM, 2000. (pp. 17-29).
- ELTIT, Diamela. *La noche Boca de lobo*. 2000. (Texto leído en la presentación del libro de Chejfec, en Buenos Aires, en 2000.)
- FRANCO JUNIOR, Arnaldo. "Princípio de incerteza e esquizofrenia como metáfora do contemporâneo em Menino oculto, de Godofredo de Oliveira Neto" in *Anais do XII Congresso Internacional da ABRALIC – Centro, Centros? Ética, Estética*. Curitiba: ABRALIC, 2011. v. 1. (pp. 1-6).
- FUX, Jacques. *Meshugá*. Rio de Janeiro, José Olympio, 2016.
- GABRIEL, Ruan de Sousa. "O escrito mineiro Jacques Fux investiga 'loucura judaica' em novo livro". *Época*. 23 de noviembre de 2016. Disponible en: <http://epoca.globo.com/cultura/noticia/2016/11/o-escritor-mineiro-jacques-fux-investiga-loucura-judaica-em-novo-livro.html>. Consultado el 15 de julio de 2017.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Trad. Carlos Nogué. Rio de Janeiro, Rocco, 2014.
- HORNE, Luz – Daniel Noemi, VOIONMAA. "Notes Toward an Aesthetics of Marginality in Contemporary Latin American Literature". *LASA Forum*, v.

- 40, 2009. (pp. 36-41).
- HOYOS, Héctor. *Beyond Bolaño: The Global Latin American Novel*. New York, Columbia University Press, 2015.
- HULLOT-KENTOR, Robert. "O que é reprodução mecânica?". *Remate de males*, n. 29, v. 1, 2009. (pp. 10-23).
- JAGUARIBE, Beatriz. *O choque do real: estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro, Rocco, 2007.
- JAMESON, Fredric. "La singularidad estética". *New Left Review*, London, n. 92, 2015. (pp. 109-141).
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo, Ática, 1996.
- KATCHADJIAN, Pablo. *El Aleph engordado*. Buenos Aires, IAP, 2009.
- KLENGEL, Susanne. "Literatura: Latinoamérica dejó de ser exótica". *DW - Cultura*, 25 de abril de 2017. Disponible en: <http://www.dw.com/es/literatura-latinoam%C3%A9rica-dej%C3%B3-de-ser-ex%C3%B3tica/a-38588955>. Consultado el 15 de julio de 2017.
- LESSA, Carina Ferreira. *A esquizofrenia do escritor: uma poética da obra de Godofredo de Oliveira Neto*. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas – Literatura Brasileira), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.
- LUDMER, Josefina. "Literaturas posautónomas". *Ciberletras*, n. 17, 2007. Disponible en portugués en: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf>.
- LUDMER, Josefina. Literaturas postautónomas 2.0. *Z cultural: revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea*. 2010. Disponible al siguiente enlace: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/literaturas-postautonomas-2-0-de-josefina-ludmer/>
- O PARANÁ. "Escritor entra na cabeça de loucos históricos". *O Paraná – Cotidiano*, 20 de noviembre de 2016. Disponible al siguiente enlace: <https://www.oparana.com.br/noticia/escritor-mineiro-entra-na-cabeca-de-loucos-historicos>. Consultado el 15 de julio de 2017.
- OLIVEIRA NETO, Godofredo. *Menino oculto*. Rio de Janeiro, Record, 2005.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa 1*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo, Martins Fontes, 2010a.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa 2*. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo, Martins Fontes, 2010b.
- THOMAZ, Paulo César. "A geografia cáustica de Boca de lobo de Sergio Chejfec". *Revista intercâmbio*, 2014, Disponible en línea al siguiente enlace: <http://2014.revistaintercambio.net.br/24h/pessoa/temp/anexo/1003/1329/2141.pdf>, Consultado el 17 de julio de 2017.

**Wanderlan Alves** es doctor en Letras (UNESP/Brasil) y docente de la Universidade Estadual da Paraíba (UEPB/Brasil), donde investiga la literatura, la teoría y la crítica latinoamericanas modernas y contemporáneas.

**Contacto:** alveswanderlan@yahoo.com.br

**Recibido:** 15/11/2018

**Aceptado:** 15/10/2019