



Lo disruptivo de una 'poiesis de ruptura temporal' en *Una oportunidad* de Pablo Katchadjian.


The disruptive nature of a 'poiesis of temporal rupture' in Pablo Katchadjian's *Una Oportunidad*.

DOI: 10.32870/argos.v11.n28.8.24b

Juan Pablo Mauricio García Álvarez

Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa (MÉXICO)

CE: jpmgalv@gmail.com

 0000-0001-8570-7731

Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)



Recepción: 17/04/2024

Revisión: 23/05/2024

Aprobación: 02/06/2024

Cómo citar este artículo (APA):

En párrafo:

(García, 2024, p. _)

En lista de referencias:

García, J.P.M. (2024). Lo disruptivo de una 'poiesis de ruptura temporal' en *Una oportunidad* de Pablo Katchadjian. *Revista Argos*. 11(28). 118-148. DOI: 10.32870/argos.v11.n28.8.24b

Resumen:

En este artículo se propone el análisis de *Una oportunidad* de Pablo Katchadjian bajo la propuesta de 'poiesis de ruptura temporal', pues la obra se estructura a partir de una narrativa fragmentaria y discontinua, lo que ayuda a crear una variabilidad en la unidad tiempo-espacio para ofrecer una nueva concepción de la espacialidad y de la ficción. Por tanto, el personaje-narrador, además de protagonista de la novela, parte del paradigma de la posibilidad del ser y estar para realizar un acto de escritura en donde el proceso cognitivo al cual recurre le ayudará a componer una novela de autoayuda que rompe con los esquemas tradicionales de creación literaria y de recepción.

Palabras clave: *Poiesis* de ruptura temporal. Fragmentación. Discontinuidad. Proceso cognitivo. Espacio de ficción.

Abstract:

This article proposes the analysis of *Una Oportunidad* by Pablo Katchadjian under the proposal of 'poiesis of temporal rupture', since the work is structured from a fragmentary and discontinuous



narrative, which helps to create variability in the time-space unit. to offer a new conception of spatiality and fiction. Therefore, the character-narrator, the protagonist of the novel, starts from the paradigm of the possibility of being and being to carry out an act of writing where the cognitive process to which he resorts will help him compose a self-help novel that breaks with the traditional schemes of literary creation and reception.

Keywords: *Poiesis* of temporal ruptura. Fragmentation. Discontinuity. Cognitive process. Fictional space.

Para Patricia, el amor de mi vida.

La crítica literaria ha visto en la obra de Pablo Katchadjian una entidad cuya naturaleza rompe los moldes de lo tradicional para adentrarse por caminos creativos fuera de lo común mediante una postulación de estrategias narrativas y poéticas que se enmarcan en un universo multidimensional en los niveles ficcionales que dan forma a sus novelas,¹ y no sólo por el uso tan particular que se le otorga a la unidad tiempo-espacio de las secuencias de acción, sino por la profundidad que irradia en cada uno de los elementos que integran su mundo narrativo, sobre todo en la visión de sus personajes, quienes constantemente preguntan sobre su ser y estar en un mundo caótico interno y cuya fuerza dinámica trata de salir al exterior,² pero que es igualmente afectada por otra externa que se vuelca hacia ellos mediante un retorno con igual o más energía que la inicial. Con este actuar se modifica la percepción en su quehacer cotidiano causando un efecto de perplejidad en el lector por la incomprensión total de lo que se está presenciando y/o leyendo. Estamos, entonces, ante una lucha constante por comprender el mundo y cómo se puede establecer contacto con lo mutable que resulta la realidad textual tanto para sus figuras de ficción como para el lector mismo, quien por ese halo de extrañamiento se adentra en los procesos ficcionales y juegos literarios ahí propuestos.³

¹ Sobre esto Damián Tabarovsky señala a Pablo Katchadjian como “autor de textos experimentales en los que juguetea con los clásicos nacionales (Martín Fierro, Borges) y de varias novelas, es sobre todo el autor de *Qué hacer*, verdadero *tour de force* que desarticula la linealidad narrativa tradicional y, en un solo movimiento, reactualiza la herencia del *nonsense*, del absurdo, del surrealismo tardío y del juego de palabras” (2014, s.p.). Para esta problemática también es de gran consulta Saavedra Galindo (2018).

² Véase Lucas Comando y Fernando Baroli (2021) para conocer más sobre las tensiones que muestran los personajes en la novela *Amado Señor*.

³ No se debe olvidar el juego experimental que realizó Katchadjian al continuar dos textos esenciales para la historia de la literatura argentina: *Martín Fierro* de José Hernández y el cuento de “El Aleph” de Jorge Luis Borges. Para esta problemática véase Ledesma (2018), Alves (2019), por ejemplo.



Es así como, en su más reciente novela intitulada *Una oportunidad* (2022), Katchadjian practica con todo su ingenio creativo poner al alcance del lector a un curioso personaje que narra su propia historia, pero con la particularidad de que nos hace partícipes de cada una de las situaciones que va librando – aparentemente al mismo tiempo de la creación por medio de la escritura y la verbalización de una “novela de autoayuda” y lo se cual estructura a partir de la reflexión que hace de sus propios pensamientos–, o al menos así lo cree en gran parte del devenir narrativo, pues según él, su relato, que a la vez cuenta y a la vez escribe, puede servir de ayuda para que otros encuentren las posibilidades de dar con esa zona de confort que tanto se ansía en la vida. Un personaje complejo que busca, a partir de una dinámica singular, delinear la forma de una personalidad en formación durante una etapa de cambio, sin olvidar que detrás de esta premisa de acción y de narrativa estilístico-composicional se nos advierte sobre su estado de embrujado en todo momento.

Por tanto, la novela de Katchadjian se construye a partir de la vida de un personaje que debe librar una serie de sucesos que intenta mostrar, de viva voz y mediante su experiencia, cuál es el camino que debe seguirse a pesar de las adversidades que se presentan y lograr con ello poner en los ojos de los lectores la idea de una posibilidad de cambio. A partir de esta obra y tomando en cuenta la novelística anterior, Mora caracteriza la escritura de este autor como:

[...] una extrañeza estructural frente a una trama narrativa compuesta por un lenguaje tensionado por la falta de referentes, lenguaje usado por personajes a veces difíciles de distinguir en espacio inasibles, surrealistas o intercambiables, donde nuestro interés es máximo, pese a todo por la singularidad de la propuesta y por la complejidad irónica de los razonamientos discutidos. Es como una lógica sostenida entre las llamas del infierno, que se vuelve cómico porque como lectores asistimos a él desde fuera, agazapados tras el lenguaje, viendo cómo lo triste se vuelve evidencia de la condición humana y lo físico descriptivo se volatiza en el seno de lo metafísico. (2024b, p. 19).

Es así que lo metafísico que permea la narrativa de Katchadjian trasciende las fronteras naturales, pues sus personajes se preguntan y alzan la voz ante una vida que pareciera tender a una frustración de ejercer la libertad, con lo cual están dispuestos a romper con las normativas impuestas para hacer de su propio camino una veta distinta a las establecidas por las sociedad y privilegiando la sensibilidad y lo sensorial que



dichos entes de ficción pueden experimentar para generar un conocimiento de su realidad y de ellos mismos, ya sea de forma individual o debido a la interrelación con otros personajes en busca de su camino.

Por todo lo anterior, el objetivo de las siguientes páginas es mostrar cómo la disrupción de la unidad temporal en la novela *Una oportunidad* crea un espacio de acción sobre el cual se construye un segundo plano de ficcionalidad, cuyo rasgo esencial es el condicionamiento de una unidad tiempo-espacio necesaria para alterar, disponer, interrelacionar, y originar otras superficies multidimensionales de la ficción y cuyas aristas serán una secuencia de puntos en contacto, similar a un espiral caleidoscópico que es el relato mismo; esto, con la intención de incrementar la posibilidad de expandir un presente de la narración en distintos bucles temporales, en donde el pasado y el futuro serán el cimiento de lo que somos testigos como lectores durante el transcurso de la lectura del texto, y con los cuales no hay una conexión lógica debido a la actualización narrativa que el personaje-narrador transmite y vive en todo momento sin dejar espacio en blanco alguno, ni descanso para quien sigue atento de lo que va relatando y escribiendo.

Este efecto temporal recuerda a lo que Armen Avanesian postula cuando señala que el pensamiento actual de un individuo en el tiempo es una forma de intuición temporal, una asincronía que es una medida de especulación en donde el futuro actúa como una entidad contingente; es decir, puede suceder o no con el cumplimiento de una expectativa creada ante una narrativa que se percibe externa a quien la desarrolla o de la cual se es parte. La unidad tiempo-espacio desde esta perspectiva es entendida como una creación y alteración del mundo, y se encuentra determinada, o al menos así lo concibe este autor, como:

[...] pensar en el pasado existiendo en el futuro (desde la perspectiva de un pasado todavía más remoto); o pensar en el futuro tan rápido como daría ya estar en el pasado. El pasado fue una vez el futuro, el futuro se transformará en pasado, y nosotros, como seres humanos, estamos acostumbrados a situarnos en el presente. Al mismo tiempo, sin embargo, siempre estamos ya más allá de ese presente. (2021, p. 77).

Por medio de este postulado se puede configurar un horizonte especulativo en el cual se produce una realidad, cuya convención sobre lo verdadero abre la concepción de ésta a nuevos significados y conexiones entre objetos, cosas, palabras e identidades ficcionales que rompen con la primera realidad



representada en el texto, lo cual ofrece una nueva visión y cambio sobre el fundamento del espacio-tiempo, una nueva manera de percibir lo que se entendería como real dentro de la misma ficción, incluso afectando la perspectiva fenomenológica de la cual es partícipe el lector. Una consecuencia de esta percepción por configurar así el mundo será la creación de ficciones que quiebran los límites tradicionales y lineales del discurso para dar paso a otra apertura significativa de la experiencia del ser desde esa otra visión que representa la reflexión de la realidad mediante unidades imaginativas-espaciales inconexas. Con esto quiero decir que las entidades ficcionales dentro de una narrativa, en nuestro caso de estudio: el narrador-personaje, muestra una percepción alterada de una realidad que se mueve constantemente debido a una apertura de posibilidades que parecerían inagotables porque se fundan en las sensaciones alternativas y paralelas que construyen una naturaleza distinta a la paradigmática ante el intento de mantener una comprensión de la verdad y sobre cómo ésta se presenta sistemáticamente.

La novela, desde esta perspectiva, será el dispositivo que se construye a partir de artificios textuales que permiten el desarrollo de acciones que aseguran el intercambio de información entre dos o más sistemas temporales aparentemente separados y que van sucediendo de manera indeterminada a lo largo de la historia, pero que mediante una red de comunicación se unen y nos introduce a un ámbito con autonomía propia y con la cual, como lectores, debemos interactuar e interaccionar al conformarse como un puente de conexión entre los nodos de ficción que cada plano ficticio contiene, efecto similar al que efectúan los personajes en varios segmentos de la novela pertenecientes al mismo espacio ficcional. Con respecto a este interactuar me refiero a la práctica de realizar actos y funciones con plena libertad acorde a una naturaleza o, en el caso que aquí atañe, a una identidad que se construye a partir de hacer uso de una propia idea de mundo sin tomar tan en cuenta los valores imperantes que constituyen un colectivo social, mientras que interaccionar será entendido como esa posibilidad y el resultado de haber ejecutado una operación que va desde un proceso cognitivo –eso que no se ve, pero se intuye y se sabe que está ahí, y que es parte esencial en la fase formativa de la identidad– hasta la materialización objetiva de algo por medio de acciones que causan un efecto en algo o en otro individuo. Un intercambio multidireccional que



intenta reproducir, o al menos así se puede intuir, una red compleja de acción⁴ y a lo cual he decidido llamar: ‘*poiesis* de ruptura temporal’.⁵

Con este concepto, ‘*poiesis* de ruptura temporal’, pretendo hacer patente que una de las características del estilo de la narrativa de Katchadjian, y que practica en *Una oportunidad* (2022), consiste en ofrecer una red abierta de posibilidades en el mundo ficcional para que exista una participación activa del lector, creando contextos determinados para que la acción de los involucrados en la ficción, con la intención de habitar el lenguaje ahí representado por medio de una simulación, sean proclives a sufrir una inmersión, tanto del personaje protagonista y narrador de la historia como del lector por el efecto estilístico y estético que se va creando durante el acontecer narrativo que se desarrolla en la novela.⁶ De esta manera, *poiesis* se referirá a esa creación y alteración del mundo mediante un posicionamiento dinámico que toma el individuo –el personaje-narrador de la novela– y que configura un paradigma de la posibilidad de ser y estar a partir de un empirismo cotidiano, fenómeno que ayudará a acceder a un conocimiento absoluto a partir de lo fragmentario del tiempo y cuya convención o naturaleza rompe con la idea de una linealidad narrativa, que si bien antes servía para transmitir lo ocurrido en el día a día y de una manera puntual, además de ordenada, ha perdido su vigencia por el establecimiento actual sobre la forma de expresión de la cultura del siglo XXI, en donde lo percibido en el plano real individual se exterioriza a partir de reacciones inmediatas aparentemente desconectadas, pero que se ramifican desde un centro neurálgico y que a la larga manifiestan la entidad de un todo con un ritmo discontinuo tanto en el tiempo como en el espacio desde donde se concibe la realidad (Avanessian, 2019).

⁴ Aquí parto de la base teórica señalada por Solé al analizar las redes complejas: “El todo es más que la suma de sus partes o, quizá más apropiadamente, el todo es distinto a la suma de sus partes [...] Lo complejo tiene mucho más que ver con la naturaleza de las interacciones que con la naturaleza de los objetos que interaccionan, aunque estos últimos imponen algunas limitaciones sobre qué puede ocurrir en el siguiente nivel [de significado]” (2009, p. 9-25).

⁵ La idea de ruptura como centro de movilidad narrativa es señalada por Mora de la siguiente forma: “las narraciones bifurcadas, atomizadas fractales o discontinuas tienen leyes diferentes, aunque la ruptura sea parte esencial de su naturaleza. Cada texto roto, como cada sujeto escindido vive la disolución de formas distintas” (2024a, p. 33).

⁶ Sobre cómo la percepción sugiere una inmersividad del mirante de un objeto artístico, Mosqueda Señala: “La fantasía perceptiva es posible porque es el acto mismo de percibir, lo que hace que la cuasi realidad sea real. Los actos perceptivos ponen en existencia a la fantasía, pero no en cuanto al contenido de lo objetivado como Bildobjekt sino como contenido de vivencia percibida por la intuición. En otras palabras, la fantasía perceptiva es el acto que hace que elaboremos la aparición o presentificación sensible de un objeto” (2020, p. 50).



Como consecuencia de esto, la unidad tiempo-espacio de la cual se conforma dicha expresividad se recargará en la temporalidad como cimiento formativo del espacio de ficción en distintos niveles y planos de dimensiones conceptuales; es decir, la conformación del espacio será inversamente proporcional a una continuidad lineal de los tiempos del discurso a los cuales se construye y se accede para su conocimiento, ahora su base de concepción y conceptualización de la realidad optará por lo fragmentario y discontinuo de la percepción inmediata, simulando el mismo ejercicio que se practica al interactuar e interaccionar con algo nuevo y hasta ese momento desconocido.⁷ De ahí que la ruptura temporal funcione como una interfaz: un dispositivo capaz de asegurar un intercambio de datos o información entre dos sistemas, o entre un sistema y una red de comunicación más compleja, cuyo proceso en el cual existe una interacción cognitiva ayuda a que la experiencia de contacto con un sistema distinto por parte de un soporte comunicativo o puente de acción, lo que posibilitará la creación de un código con una nueva forma de ver el mundo y adaptarse a una naturaleza simulada, la cual puede ser parecida a la anterior o totalmente diferente, pero con la que se debe interactuar y establecer una red de interacciones que posibilitarán un nuevo conocimiento de un espacio que acaba de crearse y que, a la par, hace partícipe a una entidad distinta y de forma paralela o desde una postura inmersiva, incrustada en esa nueva capacidad de expresar y habitar un lenguaje de realidad creado para ese momento en específico.

Sobre lo anterior conviene recordar lo que señala Mora sobre la ramificación fragmentaria en un texto literario, la cual, según este crítico:

[...] produce nuevas formas de vida textual; en un texto fragmentario lo suficiente largo ya no sólo constituye un texto modular, es fragmentario y a la vez otras cosas, otros textos, otra entidad emancipada de su primer movimiento. En el mejor de los casos, es otra forma de vida inteligente. (2024a, p. 31).

⁷ Un sistema complejo que responde a lo mostrado por Scolari al analizar la interfaz como una ramificación significativa que ayuda a transmitir información: “[un sistema complejo] cuando está compuesto por elementos interrelacionados que exhiben propiedades generales no evidentes en la suma de las partes individuales” (2018, p. 130). Función similar a la que realizará el narrador-personaje de la novela a lo largo de la historia, pues la operación de unión entre cada una de las acciones que realiza ayuda a la construcción de una entidad mayor que conforma un sistema de percepción de una realidad tanto evidente como otro oculta, pero de la cual se sabe su existencia: la realidad (lo material) y el embrujo (lo inmaterial).



De ahí la insistencia de que ese pequeño punto que varía en cuanto lo temporal origina una entidad distinta a la que se venía desarrollando en la narrativa, ya sea la identidad de un personaje, el espacio en donde se compone la ficción o la misma ficción, entre tantas posibilidades que se pueden mostrar como etapa de cambio y móvil de acción literaria.

Desde este posicionamiento teórico y crítico se analizará al protagonista, que a la vez es narrador y escritor de la novela que leemos, desde la unidad tiempo-espacio, mostrando cómo el espacio ficcional se caracteriza por la fragmentación y la discontinuidad temporal debido a la plasticidad que presenta y por el constante cambio de dimensionalidad que potencializa y dinamiza tanto sus atributos como sus propiedades de acuerdo con un comportamiento circunstancial de una situación narrativa que se desea destacar o que resulta importante de ahondar, con lo cual se muestra una deformidad del espacio en cuanto a su concepción tradicional;⁸ esto hace que éste se perciba distinto, incluso con un rasgo de extrañamiento, mediante una manifestación conceptual polifacética en sus dimensiones –ancho, largo, profundidad, altura, por mencionar lo más básicos– y por la pluralidad de sus pliegues al entrar en contacto con la posibilidad de unirse a otro sistema espacial. Este procedimiento permitirá la aparición de una ‘*poiesis* de ruptura temporal’. Todo esto con la intención de dilucidar los diversos planos de acción narrativa y dimensiones de ficción que forman parte esencial, desde el punto de vista del personaje-narrador, de la historia y que se desprenden de esta entidad ficcional, quien definirá su personalidad por el dinamismo narrativo y el efecto que éste cause en los otros personajes que aparecen desde posicionamientos actanciales diversos.

La novela inicia con una determinación que pronuncia el personaje-narrador, quien da fe de un padecimiento anímico y sobrenatural que desde hace tiempo tiene consigo y que a partir desde ese momento será una característica esencial para la percepción que de éste tenga el lector, un punto de partida sobre la idea que se construye de esta entidad ficcional y que da cuenta para la composición de movilidad que presentará a lo largo del relato: “Siempre supe que estaba embrujado. Cuando quería hacer ciertas cosas, el embrujo me lo impedía: así funcionaba” (Mora, 2024b, p.9). Este es un elemento sustancial

⁸ Para el concepto de fragmento, Mora puntualiza: “aquella mónada literaria que, sin dejar de tener cierto o completo sentido por sí misma, vincula su autonomía al encaje discursivo en una estructura narratológica o poética más amplia, ya sea sintáctica, semántica o simbólicamente” (2022, p. 24).



para la conformación del entramado textual, pues como señala Mora: “parte de un supuesto fáctico no plausible, como es el hecho de que el narrador intradieético se confiesa embrujado” (2024b, p. 18). Gracias a esta declaración se involucra al lector dentro de una esfera ficcional que está a punto de romperse para liberar su energía y crear los distintos planos espaciales dentro del discurso imaginativo, además del percibido por el lector total de la obra.

Con lo anterior, se advierte de esa otra naturaleza que se manifestará a lo largo de la novela y que adquiere una carga significativa distinta por el plano de acción y atemporal con el cual se caracteriza, así como de la constante aparición de la posibilidad, pues la creación de mundos paralelos y alternativos se hace patente desde este inicio en donde se puntualiza la existencia de un mundo otro que se encuentra a la par del natural, al menos debido a lo indicado por el mismo personaje cuando menciona: “Cuando yo supe que siempre había sabido que estaba embrujado sentí una especie de alivio tensado con una máxima de preocupación” (2024b, p.9). La perpetuidad de un presente que se alterará conforme se nos haga saber cada una de las empresas realizadas por el personaje-narrador, ya sea en pasado o en un futuro que sucedió para volver desde el presente y continuar con la construcción de la historia. Una ruptura temporal en pequeños lapsos, pues bajo esta misma visión pueden ocurrir una secuencia de sucesos que no corresponden con una verdad absoluta, sino que es la verbalización ideal para ofrecer diversas posibilidades de acciones ejecutadas que pudieron pasar o no, o si pasaron no es como las narra el personaje, aunque sí que se guarda uno que otro detalle del hecho tal cual debió suceder en caso de que decidamos confiar en esa voz cambiante que ve en los resquicios de la verdad la posibilidad de abrir y añadir otra posibilidad de ficción a la ya establecida.⁹

Esta fisura espacial-temporal inicial es un quiebre que demarcará las demás rupturas que aparecen en una narración discontinua y fragmentaria en donde presenciaremos la ramificación del ser y existir de un individuo que todo el tiempo cuestiona su hacer y ser a partir de la probabilidad que ofrece la

⁹ Para Mora (2022) la fragmentación en un texto literario tiene al menos tres funciones: la función discursiva de silencio textual (“mientras que los escritores fragmentados *no dicen* lo que dicen los demás, los fragmentarios dicen aquello que los demás *no dicen*” [p. 36]), la función del fragmento como forma (“la novela fragmentaria sería aquella que utiliza la forma del fragmento como *estructura* básica y *regular* de su construcción” [p. 39-49]) y el fragmento como estructura, además de abrir un paréntesis funcional al puntualizar que el fragmento también puede ayudar a una visión del pasado desde un presente, una suerte de flashback que ayuda a construir la narración desde un estado temporal actualizado.



posibilidad de optar o no por realizar algo, y con la justificación que existe detrás de la naturaleza del embrujo que padece, un mal que pervierte la idea de un espacio único como esfera de acción y que necesita expandirse de forma autónoma y con una naturaleza propia debido a las características que lo componen como una entidad movible y dinámica.¹⁰ Así lo señala el mismo personaje al mencionar que una de las características del embrujo es la imposibilidad de hacer cosas resolutivas y contundentes, por lo que la necesidad de elegir se deja de lado desde esta perspectiva, con lo cual decide dejarse llevar con cierta naturalidad por la situación misma:

Elegir es una condena: lo ideal es que las cosas se elijan solas, que se propongan como la única opción. Elegir sólo es agradable cuando uno no tiene que pensarlo, pero en ese caso no es elegir, es simplemente hacer algo. Elegir es algo que no se puede hacer y uno debe hacer igual. Y después de hacerlo tiene que convencerse de que eligió bien. El resultado final lo da la personalidad. O al revés: la personalidad se forma en estos movimientos. (10).

Será con este último señalamiento que el personaje-narrador tenga un objetivo primordial a lo largo de la novela: mostrar una transfiguración de su ser en el mundo para servir de figura ejemplar tanto para sí como para quien lea el escrito que realiza y poder convertirse en ese cambio que tanto ansía. De ahí que la necesidad de “movimiento” sea una variable en la fórmula discursiva que a partir de este instante seguirá para resolver la ecuación de salir de un lugar que no es material o palpable, pero que se percibe en todo momento y parece inteligible para los demás, al menos en este inicio de la novela.

La elección de una terna de tres brujas que le han recomendado para que le puedan curar del embrujo será el hecho de un primer contacto real con esa otra realidad de la cual se sabe partícipe, pero con la particularidad que ahora sí incluirá a otro personaje, estableciendo con ello el inicio de la red de contactos que se mostrarán a lo largo de la novela, cuyo principio esencial es romper con la fuerza sobrenatural que habita en su ser. Aquí no se debe olvidar que un rasgo clave para comprender la forma de actuar de este personaje es cómo desea transmitir su experiencia con el mundo en todo instante. Ante este

¹⁰ Una diferencia entre la obra literaria fragmentaria y discontinua es: “mientras que en la obra fragmentada la identidad es gemelar o aceptada, en la discontinua es conflictiva, tensional, errátil y dirigida a la destrucción de la idea de conjunto, huye centrifuga y desordenadamente se mueve hacia la dispersión y la rotura” (Mora, 2022, p. 29).



primer intento de liberarse del embrujo aparece el primer catalizador o elemento literario a modo de interfaz que decide utilizar para narrarse a sí mismo en dicha situación, eligiendo para ello a la metáfora:

A mí me gustan las metáforas sobre la vida y por eso le doy una oportunidad, o me doy la oportunidad de usarlas. Están en la literatura antigua y en la literatura religiosa, que son mis preferidas, y además todavía sirven si se las rescata del lugar aburrido y poco revelador en el que las puso la autoayuda. (Katchadjian, 2022, p.14).

La elección por el uso de la metáfora para narrar su primer encuentro con una bruja no resulta baladí, ya que ésta servirá como base para el proceso intelectual que desea transmitir el personaje. Es decir, si la metáfora se caracteriza por un desplazamiento significativo de una imagen cuya intención estética y estilística permite una apertura del concepto o idea que se desea transmitir a través de una sustitución o comparación de significado, el personaje-narrador es consciente de que sufrirá una extensión o traslado a otro plano espacial al reconocer su embrujo delante de alguien más y al haber pedido ayuda a una bruja, siendo esta la razón por la cual se decanta a utilizar esta figura retórica literaria para autodeterminarse en este procedimiento discursivo de autonarrarse. Además, el movimiento que implica esta traslación de un vértice real a un plano intangible, pero con una afectación anímica fuerte, permite empatar su necesidad de autoescape con el sistema de pensamiento espiritual tanto por la índole mística que envuelve dicha acción como por la premisa de salvación del alma que asegura el binomio literario de la tradición antigua y religiosa a la cual apela. Con lo cual, y desde esta postura de pensamiento, le permite afirmar una resolución paradigmática: “Creo que se le puede dar una oportunidad a la autoayuda, también” (p.14).

Por tanto, resulta revelador la elección del género sobre el cual trazará una nueva identidad o el tránsito hacia una nueva forma de su ser y estar en el mundo, ya que este tipo de literatura es altamente denostado por la simplicidad de su estructura y por los planteamientos básicos del lenguaje. Con esto Katchadjian parece revelarnos esos puntos oscuros que guarda este género editorial y literario con el estilo que acostumbra, y es que el manejo del humor en un sentido integral es uno de los rasgos definitorios del



estilo narrativo de este escritor, quien parece advertir la complejidad que hay detrás de un tipo de literatura aparentemente simple y popular.¹¹ Esto mismo lo leemos cuando el protagonista señala:

Así que, pienso, habría que retomar la elección pero no el género, escribir verdaderos textos de autoayuda que no sean del género autoayuda. Esto que cuento, mi búsqueda del sillón, podría leerse como un texto de autoayuda sin el género. (p.15).

Y es que si lo pensamos un poco más la novela partirá de un postulado muy similar a una novela de aventuras o bizantina, en donde el héroe debe atravesar y sortear una serie de sucesos y en donde el desplazamiento ayudará a la configuración de un antes y un después de su identidad, en donde el conocimiento de sí mismo le ayudará a conformar una serie de ideas que le permitan compartir un aprendizaje ante situaciones similares que le puedan ocurrir a él y a otros personajes, incluso buscar la empatía con un lector cuya texto le sirva como un manual de actuación para solucionar problemáticas que rayan fuera de lo normal, pero todo desde un punto de vista actual. Si bien ya no aparecerán viajes a islas o raptos por parte de piratas, sí que seremos testigos de un viaje en donde el protagonista debe librar batallas que apelan más a lo anímico, incluso espiritual, y cuyo secuestro tiende más a la incapacidad por pensar de la mejor manera y en constituirse como un ser funcional en su realidad. La importancia del poder de elección ante un cuestionamiento que rompe la estructura de lo normal radica más en la demostración del mecanismo de la transferencia de información que la forma en la cual se plasman dichos datos, según el personaje-narrador por lo cual le otorga mayor peso a la suerte de peripecia que dotará de acción a su relato: “la elección”.¹²

¹¹ El apoyo de la mención de algunos títulos de la cultura popular del género de la literatura de autoayuda no se dejará de lado en la novela: “Y la autoayuda también, por supuesto, donde todas son metáforas transparentes: una armadura oxidada, un queso comido, etc.” (Katchadjian, 2022, 57).

¹² El personaje-narrador también elegirá que contará y que no, o que sí contará de una situación a la cual hace referencia, pero de la que se guarda información al no ser según él relevante. Por ejemplo, cuando se encuentra con su amigo Miguel, quien en un primer encuentro con él menciona: “No voy a hablar de ese encuentro, porque no aportaría nada a lo que estoy contando” (p.24), pero la aparición de este personaje será esencial pues intervendrá más adelante cuando tenga que sacar de una supuesta cárcel después de haber sufrido un interrogatorio sobre lo que escribe el protagonista, con lo cual se apoya aún más esta idea de la reflexión sobre contar y la unidad temporal de hacerlo cuando sea el momento adecuado de aportar una información que se estima relevante y de pesos sustancial para la continuidad discontinua de la narración: “Si hablé de Miguel fue porque va a volver a aparecer más adelante y también porque me pareció que su caso podía ser útil en el sentido en que le puede ser útil un libro de autoayuda” (p.24).



Este inicio será relevante para la composición de la novela que se inscribe dentro de la novela. El acto de escritura desde este posicionamiento creativo tenderá a hacerse más complejo porque comenzará con mayor ahínco un trastocamiento en la unidad tiempo-espacio determinante para la movilidad espacial tanto real como de otros planos que van sucediendo en la narración:

Pero el riesgo está ahí, porque estoy escribiendo para ordenar lo que pasó, para entenderlo, ya que no termino de entender muchas cosas sobre cómo se resolvió el embrujo. No sé, no entiendo, no veo. Recuerdo todo, pero desordenado y sin historia, podría decirse. Y sé que se resolvió, pero algo no termina de cerrarme. Y no tengo dudas de que al escribirlo lo voy a entender. No tengo dudas porque si no fuera así no podría escribirlo. Porque cuando algo es falso no resiste más de diez páginas sin desenmascarse, y esto ya lleva el triple. Y si no es falso podría ayudar, porque la verdad ayuda, y si esto es así mi temor no tiene sentido y el camino que no quiero tomar ya no existe. (Katchadjian, 2022, p.24).

Para el protagonista comprender un presente de un pasado que tiende a un futuro parece confundir la forma sobre cómo construir una narración que no tiene una linealidad, rasgo esencial para la mayoría de los relatos, ya que el mismo personaje indica el recuerdo que desea retraer para conocer su propia historia se encuentra desordenado en su memoria y esto genera más dudas que credibilidad, pues no existe una lógica de comprensión natural debido a que los espacios originados desde este postulado de escritura variarán de acuerdo con las rupturas temporales que forman una unidad supuestamente armónica y orgánica. Además, la importancia por nombrar que lo relatado es verídico, ya nos habla de una simulación de lo que se entenderá por verdad, ya que, por su mismo desplazamiento discursivo de autodescubrimiento, la narración adquirirá en varios momentos tintes de irrealidad como soporte de explicación de un embrujo, situación por de más absurda si se toma un posicionamiento en donde lo material es el rasgo distintivo para la configuración de la realidad. Con lo cual el cuestionamiento comienza a adquirir mayor empuje para la comprensión del ser y estar del personaje en una situación que tiene una carga que se mueve más al plano de lo inteligible que al verídico-real de su propia percepción; estamos



ante lo que se entenderá por una sustantividad, en donde la duda y la posibilidad de explicación se sujeta de la objetividad para su pervivencia.¹³

El acto de escritura se conformará desde este momento en una actualización narrativa, es decir, lo que cuente y relate el personaje-narrador adquirirá una naturaleza mimética dentro de un espacio diegético, pues se presenta así mismo su historia dentro de un plano no material y que se visualiza en su pensamiento, el cual nos comparte, pero del cual empieza a dudar él mismo. Esto ocurre cuando en un encuentro con la segunda bruja que visita para liberarse del embrujo hace una reflexión sobre el lenguaje, el cual funciona como una imagen superficial que esconde ese elemento con mayor sustancia significativa y con la cual se da un grado mayor de afectación de lo que se desea transmitir: “Y esa duda, o más bien la posibilidad de que no fuera un truco, me paralizaba. Así, el truco había pasado a funcionar como un embrujo” (p.26). Estamos ante el cambio de espacialidad pues en un primer plano, el superficial el protagonista, se queda pasmado ante lo que le ha sido revelado –que quizá ha sido embrujado a partir de un engaño con la verdad por ver su reacción ante lo dicho por un brujo o una bruja–, pero que en un plano multidimensionalidad más profundo, el de su pensamiento, existe una dinámica que se sale de control al verse invadido por la incertidumbre de saberse o no embrujado mediante un truco o si en realidad ha sido sometido a una fuerza extraña que lo lleva a imaginar infinitas posibilidades. Un pensamiento que se dispara constantemente, pero que aparece de forma discontinua y fragmentada, ya que esas indagaciones internas nos mostrarán una capacidad de movilización intelectual e interactiva de las acciones que van sucediendo de forma intempestiva por medio de imágenes discursivas en la mente del personaje-narrador, lo que imposibilita armar un discurso lineal de lo que va sucediéndole:

Sé que pasó, pero no sé en qué situación quedé yo con lo que pasó [...] es cierto que la prosa es medio horrible: por, porque, pero, sé, no sé, quiero, no quiero... pero no se me ocurre ningún motivo para que no tenga que ser así o para que tenga que ser de otra manera. (p.29).

¹³ A lo largo de la novela el personaje-narrador comparte algunas de sus impresiones de su estado anímico cuando intenta compartir algo que le genera incomodidad. Por ejemplo, cuando narra su alejamiento hacia Camila: “Pero en el medio pasó otra cosa, algo muy incómodo que me avergüenza contar. Lo que me avergüenza contar es que la empecé a evitar a Camila. Eso me hizo entender que seguía embrujado” (Katchadjian, 2022, p.25). O cuando menciona que debe decir la verdad, motivo que lo lleva a la vergüenza por mostrarse más inventivo de lo que él mismo cree puede ser, con lo cual necesita elementos de ésta para continuar con su relato.



Esto se dice el protagonista cuando intenta recordar lo sucedido una noche anterior abriendo muchas posibilidades de posibles explicaciones del quehacer memorístico, pero que en una espacialidad deseada para ubicar el acontecimiento se dispara al no asir una forma determinada, con lo cual la multidimensionalidad temporal de ésta queda supeditada a la falta de certeza por hilar un discurso lógico. Y es que como nos informa el personaje-narrador la naturaleza de esa imagen que se intenta recrear en el pensamiento a partir de la memoria contiene en su propia estructura muchas aristas que forman un caleidoscopio significativo sin que se pueda decantar por una representación de lo sucedido en particular, pues, al final, nos encontramos ante una simulación de la realidad que responde a una unidad tiempo-espacio diferente a la que se supone ayudaría a la rememoración de ese recuerdo que se intenta volver a traer con toda la carga sensorial que la misma experiencia de haberlo vivido acarrearía consigo.

Ante esta imposibilidad, el personaje-narrador dejará de lado su rasgo metafórico como entidad literaria para adentrarse aún más en la espacialidad del mismo discurso, conformando una secuencia discontinua de su identidad, pero que, como advirtió desde el inicio de la novela, será en la movilidad que se instaure el principal factor de formación de su propio ser y estar:

Ningún escritor antiguo o religioso se hubiera puesto a escribir una alegoría sin saber sobre qué era, es decir, sin haber pensado antes en lugar de qué enseñanza pondría un relato. Pero no estaría mal que yo supiera recién al final sobre qué es. O incluso después del final. Es como si yo fuera, más que el escritor de la alegoría, su personaje, pero un personaje que sabe que es el personaje de una alegoría. Es decir, una persona que sabe que su vida es una alegoría que alguien está contando y de la que no sabe ni el final ni, claro, de qué es alegoría. (p.29).

La profundidad de la mudanza actancial que manifiesta el personaje-narrador es relevante para lo que intenta perseguir, ya que acepta la naturaleza del rol que le ha tocado desempeñar en la narración que él mismo está realizando, pero que no corresponde con el pensamiento que hace de sí mismo, con esto se deja ver la imposibilidad de una valoración temporal puntual, pues la constante ruptura entre el hacer y decir, el ser y estar, y el pensar y actuar que mueve al personaje advierte sobre una conformación de un ensayo exploratorio y experimental en cuanto a la concepción inmaterial que ayudará a la formación de una supuesta materialidad. Un presupuesto especulativo determinado por la falta de precisión y una



indefinición cuando se pregunta cómo será el desenlace de su historia y se cuestiona sobre qué material y porqué se debería dejar al final de su relato:

Es que, así como no supe mientras pasaba qué era lo que estaba pasando, tampoco sé ahora lo que está pasando. El “ahora” de lo que cuento, pero también el “ahora” mío, ahora. Voy a saber todo cuando ya es tarde, es decir, cuando saber no sirva para nada. O de “mucho” [...] problema de nuestro tiempo, o “nuestro” tiempo, o nuestro “tiempo”, y así permitirnos a todos, o “todos” un punto de agarre y comentario, una justificación y una guía, una excusa. (p.30).

Como se aprecia la indeterminación temporal, así como la relatividad espacial en cuanto al tiempo vivido y en su estructura verbal, se particularizará por el cambio en cuanto a la inclusión de la acción en un particular momento que permite discursivamente expresar un trasvase de un pasado a un futuro y volver a un presente o una combinatoria operacional de una ecuación espacial. El resultado de esto será la creación de una naturaleza propia del pensamiento y de cómo se desea percibir el espacio en donde se realiza un acto, aunque diera la sensación de una estática. Así, la movilidad de percepción resulta la clave para comprender que la fragmentación y los saltos temporales que acusa el personaje-narrador delinean su personalidad, la cual se mimetiza con ese otro mundo que permanece abierto y que se dibuja mediante una ramificación que parecería infinita por las tantas posibilidades de acción y que se pueden ejecutar con una nueva concepción de lo temporal.¹⁴

De ahí que la confusión verbal, en cuanto tiempo de acto de movilidad comience a confundirse en la perspectiva del personaje-narrador:

“Es”, debí haber dicho, porque hace unos días que estuve ahí. Pero eso lo voy a contar cuando corresponda, si corresponde: no quiero adelantarme. A la vez, podría ocurrir que cuando esto se lea esa casa ya no exista, así que mejor “era” (p.32).

¹⁴ Por ejemplo, menciona el protagonista sobre la misma indeterminación: “Tengo buenos motivos para que esto sea así, por lo que voy a pedirles que dejen este asunto en la indeterminación, es decir, que sea y no sea al mismo tiempo: es lo que necesito”, pues de caso contrario no correspondería a la misma naturaleza de la simulación que va creando durante el desarrollo discontinuo de su relato.



La bifurcación temporal a partir de la espacialidad en donde se ha desarrollado una acción se superpone resaltando la multidimensionalidad de la mirada del protagonista, ya que se imagina desde cuál posicionamiento conviene mejor narrar algo que puede pasar por verídico como el encuentro con otra bruja que le ayudaría a remediar su mal. La indeterminación de la posibilidad y la fragmentación de optar por uno u otro verbo para concebir el espacio en donde se desplaza la actualización narrativa para el lector es esencial y funciona para crear una confusión, pero ya no sólo de quien presencia o lee lo sucedido, sino para el mismo ejecutor del acto que no se decide por una u otra opción, así como por la unión e interrelación desde distintas dimensiones de las dos alternativas, haciendo de esta disyuntiva la creación de un espacio mayor que puede contener todos los tiempos y paralelismos de un lugar en donde el protagonista interactúa y se interrelaciona con otros personajes; aunque el único objetivo de este planteamiento será: “Esto no significa que esté escribiendo para mí: no escribo ni para mí ni para otros sino para contar algo que quiero contar que luego se pueda leer y sirva de ayuda; es decir, no para recrear” (p.34).

Por esta razón, la naturaleza que se le confiere al relato desde la perspectiva del autor, el personaje-narrador, apela a un todo espacial y temporal, pues para quien lo lea será un presente del personaje, al igual que un pasado para esa entidad ficcional que ha vivido todos los sucesos ahí narrados y descritos, quien a la vez se rememora desde un futuro que le permite delimitar lo que desea contar para que el lector conozca el desenlace de su relato vivencial, pues mencionará después de esta aclaración: “Y todo esto me permitió ser de ayuda a otros” (p.35). Este desplazamiento que va más allá de final poético de la misma novela guarda una distancia mayor en el tiempo ante el relato que presenciamos y leemos, y del cual somos parte activa para su funcionamiento espacial.¹⁵ Esta vaguedad que se ha expuesto adquirirá mayor

¹⁵ Esta postura parecería responder a lo siguiente que menciona el protagonista: “Creo tener la respuesta, que es algo que intuyo: si cuento mucho tiempo seguido, el embrujo podría notar algo raro, es decir, podría notar que estoy haciendo algo” (Katchadjian, 2022, 35). Es así que hay dos movimientos en un mismo punto del acto de escritura y de narrar: uno material que parecería estático y estupefacto ante todo lo que va pasando y un inmaterial que se dinamiza cada vez que se hace una alusión al embrujo. Es un efecto similar al de la sombra de un individuo en donde se manifiesta la misma energía, pero en un sentido negativo, al final el movimiento de ambas figuras permite una multidimensionalidad de significados necesarios para su subsistencia, pues no se pueden concebir uno sin el otro. Otro ejemplo de esto es cuando menciona ya muy avanzada la narración: “Un día me di cuenta de que estaba embrujado, y así empezó todo lo que estoy contando” (p.39), frase que nos habla de la indeterminación, ya que todo lo anterior a esto y a saber cómo se dio cuenta de su padecimiento no se relata, pero sí que es esencial para comprender ese espacio temporal desde donde nos está contando su vida.



sentido cuando el mismo personaje-narrador se cuestione el valor literario que tendría lo que estaba escribiendo, pero al percatarse que la escritura es un ejercicio ordenado decide anotar y contarla desde otra forma, aunque parecería un monstruo de varias cabezas debido a que carece del orden necesario para delimitar un espacio textual:

Yo quería escribir una novela autobiográfica de autoayuda contando ordenadamente lo que me pasó al tratar de deshacerme del embrujo. Pero como no entiendo lo que pasó no puedo contarla ordenadamente, así que abandoné mis ambiciones y me abandoné yo. No quería hablar de mi vida anterior, y ahora lo estoy haciendo, pero, como dije, no se podía evitar. No se podía evitar porque sin eso no se entendería lo que quiero contar, pero además porque, como dije, nunca me gustó la disciplina [...] Puedo hacer lo que quiera. No me importa si queda mal: me doy una oportunidad. (p.40).

Cabe resaltar la consciencia de ese otro ser y estar que es habilitado por la existencia de un espacio otro, en este caso no del embrujo, sino esa entidad ficcional que se ha afincado en la ficción y que ha creado el protagonista del relato de sí mismo, una unidad tiempo-espacio paralelo y alternativo. Con lo cual se abandona desde una espacialidad paralela: una real en la cual nos hace partícipes de esta confesión de la intención por contar su vida como un ser ficticio y, precisamente, dejando en desamparo a ese otro al no poder narrar de una forma evolutiva lineal necesaria para presentar a un héroe que muestra un cambio y una línea ascendente en ese andar de sanación sobrenatural y las distintas etapas de pervivencia que lo llevaron al lugar en donde supuestamente está parado en ese momento de pronunciación de la cita anterior. Pero lo más interesante de este complejo personaje es su desdén ante tal situación que, si bien al inicio parecería un reproche, adquiere una libertad absoluta, pues se decanta por seguir satisfaciendo un deseo sin importar cuál será el resultado final, tomando y asumiendo la decisión por la cual ha optado, recordemos la importancia de elegir que se manifiesta desde el inicio, pues todo es movimiento de creación de la identidad, de continuar con su relato como mejor le convenga.

Más tarde insistirá en que lo relatado: “es un autorretrato, pero al mismo tiempo es un retrato de otra cosa. Y ustedes se verán retratados, también, si quieren, como una tercera cosa que aparece entre signos de interrogación hechos por ustedes mismos” (p.45). Como se aprecia en esta breve cita el



protagonista intenta recurrir a su verdadera personalidad para plasmarse en el relato, pero es consciente de que el vacío de la idea de sí mismo se compone tanto de sustancia como de materialidad de otra forma que no corresponde con quien es, con lo cual sucede un fenómeno curioso y del cual se nos advierte en primera persona. Si partimos de la premisa de que el personaje-protagonista se conforma por un binomio el cual se descompone en elementos: Personaje-Narrador (P-N) que corresponde con la figura de la realidad textual, junto con otro componente para conformar el todo: Simulación del Personaje-Narrador (S/P-N), entidad que habita en el relato del cual somos lectores y espectadores. Este binomio de la personalidad del protagonista conforma una unidad orgánica indisoluble pero que, por momentos, y como hemos visto a lo largo de este trabajo, una pervive por encima de la otra en una espacialidad distinta, aunque la temporalidad por instantes sea la misma. Es decir, una unidad de las dos, por ejemplo, S/P-N permanece estática, mientras que P-N se dinamiza por el desplazamiento narrativo, o viceversa, lo que, a pesar de tener la misma carga significativa, manifiesta un sentido contrario. Un proceso similar al realizado por la antimateria, la cual es definida por Herrera Coral como:

Aquello que siendo igual a su contra parte de materia –es decir, con el mismo tamaño y forma– tiene, sin embargo, los números cuánticos opuestos. De manera que la contraparte de antimateria de un electrón tiene atributos contrarios o números cuánticos opuestos. Los protones que forman a los átomos tienen una carga eléctrica positiva, mientras que los antiprotones tienen una carga negativa [...] La antimateria ha recibido muchas denominaciones; se le ha llamado reverso de la materia, su imagen especular, contra parte y espejo definitivo de la realidad, entre otras muchas. Todas las maneras de referirse a ella contienen la cualidad más llamativa que es el ser dual de la materia. (2024, pp. 18-21).

Si tomamos como préstamo conceptual esta idea y la trasladamos a nuestro análisis podemos señalar que estamos ante una entidad ficcional: el personaje-narrador, cuya naturaleza es complementaria y poseedora de una unidad tiempo-espacio para su existencia, además de que con el transcurrir de acciones en el relato se manifiesta un dinamismo, lo cual ayuda a la formación de un valor, en este caso semántico en dos niveles en la realidad textual y en las posibilidades de ficciones dentro de la realidad textual y, por ende, en una multidimensionalidad narrativa. Esto hace que el protagonista cree energía, consuma energía y



transfiera energía en el devenir narrativo que conforma y forma en la historia total de lo relatado. Es así como la identidad ficcional del personaje-narrador se convierte en una propiedad de fuerza y que ayuda a plantear los siguientes cuestionamientos: ¿cómo aparece en la narrativa en esa dimensión que está más allá del espacio primario de la historia?, ¿cómo una entidad temporal-espacial puede generar o ser un receptor de una fuerza que obliga al protagonista a moverse en la ficción? Con lo cual se puede concluir que para este proceso se necesita: intensidad, dirección y un sentido de fuerza que ayude a otorgar una dirección fragmentaria y discontinua al proceso de aplicación de una energía que hace que algo se mueva.

Esto último se puede visualizar en la novela de la siguiente forma: la intensidad como la búsqueda de la identidad a partir de todo el viaje de reconocimiento que hace el protagonista en ambos espacios y diversos sentidos temporales, la dirección en espiral en donde la unidad tiempo-espacio da lugar a una espacialidad particular en la cual el personaje-narrador habita a partir de su discurso y de la ficcionalidad que crea con su narrativa y la fuerza de movilidad que lo impulsa hacia su supuesto libramiento del embrujo. Estos tres elementos ayudan a trazar un esquema de antimateria como un posible nivel formativo actancial del personaje, pues al igual que la antimateria la figura de este personaje y su punto de acción parten de la unión de aquellos elementos que se sabe que existen –que el mismo alude y tiene conocimiento de su presencia a pesar de que no se pueden asir desde un punto de vista material– y que son imperceptibles, pero ayudan a consolidar una unidad espacial que depende del posicionamiento temporal en donde se va desplazando de forma fragmentaria y discontinua para consolidar una narración de sí mismo que responde a una naturaleza propia y que sale de la forma tradicional de conformación de un mundo o de la perspectiva que se pueda tener de realidad.¹⁶

Casi al cierre de la novela se hace este fenómeno multidimensional más evidente cuando el protagonista señala:

Claro que también había algo que estaba delante y eso era yo. Yo iba hacia algo que no sabía que era. Y había una tercera posición, además, que no estaba ni adelante ni atrás sino justo sobre mí:

¹⁶ De esta forma abriré el capítulo tercero mencionando este estilo del relato y solicitando a los lectores que acepten el pacto de lectura de dicha estructura narrativa: “Me gustaría pedirles que momentáneamente aceptaran (ustedes) la existencia de cosas que ocurren y no ocurren al mismo tiempo, como el capítulo anterior. No es un pedido muy excéntrico, de todos modos, porque buena parte de la vida se desarrolla en ese lugar. O toda la vida, Es el lugar doble de las visiones. Todo lo que vemos existe y no existe al mismo tiempo” (Katchadjian, 2022, p.79).



una especie de energía en sí misma sin ningún tipo de noción temporal. Entonces: algo desde adelante me hacía ir hacia adelante; algo desde atrás me empujaba hacia delante; y algo en el centro me daba una energía que... que podía hacerme mover no hacia adelante ni hacia atrás sino en mí mismo. Eso a veces suponía que me detuviera si lo que estaba adelante o lo que me empujaba se volvían sospechosos. (Katchadjian, 2022, p.81).

La dinámica del espacio desde esta perspectiva es distinta y no responde a una convención que contiene un orden preestablecido para su ejecución, pues no resulta extraño que el protagonista vuelva a dudar de sí mismo por esta intemperie temporal:

[...] casi siempre que leo un relato que no está en orden cronológico me siento manipulado. Sobre todo, cuando da la impresión de que quien escribió el libro ya sabía cómo era el relato. ¡Si lo sabía por qué no lo contó en orden! Claro que hay muchas excepciones, porque hay relatos que sólo se pueden contar de esa manera. Pero no es el caso de este en este momento. (p.46).

En el presente desde donde nace y se da este cuestionamiento se aclara que esta ruptura cronológica corresponde con el orden que se debe guardar en el relato, aunque esa figura que nace de la ficción, a la cual el protagonista define como ese ser manipulado, se ubica en el mismo espacio-tiempo por un instante, pero que difiere al medirse espacialmente, pues ha cambiado su lugar, una suerte de movimiento cartográfico de la conciencia del ser y estar de alguien que se sabe personaje de su propia historia y la cual está siendo actualizada narrativamente por la misma voz que cuenta cada acción que se ha realizado y que corresponde a la misma entidad e identidad, pero desde una mirada que se ha colocado en un futuro al poseer la capacidad de leer esa misma historia que se está protagonizando; una suerte de energía centrífuga al alejar al protagonista en un movimiento del centro de eje de rotación que es el relato. Este efecto en sentido contrario se reproduce en otro personaje que mira al protagonista y con el cual interactúa:

Pensé entonces que no pasaba nada, porque Camila parecía estar en el futuro y quizá todavía no debía ir hacia ahí. Aunque a la vez parecía un futuro ya realizado, y quizá por eso no podía ir hacia ahí y debía buscarme uno sin realizar. Y también, en este sentido, parecía un pasado. (p.47).



Así es como la indefinición temporal a la vez define la espacialidad de la incertidumbre en la cual se encuentra el personaje-narrador, una naturaleza que parecería ilógica e irracional en la concepción del relato en su totalidad, pero que adquiere sentido debido a la discontinuidad fragmentaria y desde un punto de vista centrípeto en donde un elemento externo se mueve hacia la arista representada por el protagonista y lo acerca al eje de rotación espacial.

Un elemento característico de esta *poiesis* de ruptura temporal, como se ha dicho, es el grado de incertidumbre que se incrementa conforme avanza la historia, más no la narración debido a su fragmentariedad y discontinuidad, un grado de incertidumbre que generará una doble connotación significativa de un prefijo de la semántica en la narración, la cual se genera con la aparición y el sentido que se le otorga a la voz: “quizá”. El uso de este sintagma denotará, por un lado, la posibilidad de que algo se tome como cierto, y de que puede llegar a ocurrir mediante la verbalización que integre esta partícula en su expresividad, pero, por otro lado, en esa entidad espacial paralela y posibilitada en otra dimensión espacial del ser y estar del protagonista conllevará un valor de incertidumbre, con la premisa de una falta de certeza de que se pueda concretar en una acción:

Quizá estar embrujado es la salvación, y como toda salvación supone ciertos padecimientos. Quizá todos estamos embrujados, pero no todos tenemos la suerte de enterarnos de que lo estamos. Quizá enterarse es la mala suerte. No sé nada, como me dijo Alberta. Quizá la confusión es un regalo. Quizá vivir mareado es una bendición. Estos “quizá” son también horribles, pero es la mejor forma que se me presentó en este momento y tengo que aceptarla. (p.51).

Como se puede ver el personaje-narrador más que inclinar la balanza a esa posibilidad de que ocurra parece decantarse por ese otro espacio que se posibilita en ese dinamismo espacial, en donde el movimiento aparentemente significativo está por detrás en un plano dimensional distinto al de la realidad textual de la historia, en ese otro espacio que sólo puede llegar a sentirse y no tocar.

Aquí habría que hacer una precisión, la posibilidad se construye como el gran paradigma temporal asincrónico a lo largo de la narración, el “quizá” verbalizado una y otra vez por el narrador, sobre el posible modo de actuar y de accionar ante un mundo que parece negado a existir por sus propias características,



enriquecerá la visión y el punto culminante para llegar a la resolución y deshacerse del embrujo. Esto se ejemplifica cuando se ponga en cuestión si el principio generador de lo expuesto tiene un valor que ayude a ser servil para alguien más, es decir, que se cumpla el principio de acción del acto de escritura y de narrar:

Se podría aplicar la estimada etiqueta de “basado en hechos reales”, pero es muy problemática, porque, para empezar, no se sabe qué aportaría la palabra “basado”, ya que no hay nada que no esté *basado* en otra cosa, con lo que “hechos” se vuelve más problemática aún, porque no se sabe qué es y es qué no es un hecho y porque todo lo que es algo es y/o está *hecho*, y si llegamos a “reales” ya solo podemos temblar. Así que la estimada etiqueta no sirve más que para confundir y por eso no se va a aplicar en este caso. (p.55).

Al final, la multiplicidad de planos intelectivos no permite una definición determinada, ni siquiera aproximada de lo que estamos ¿siendo testigos o avisados?; esto, sin importar el aspecto temporal, ya que se expande y contrae constantemente y, por ende, el espacio se vuelve multidimensional por la infinidad de sentidos que trae consigo la ruptura de la unidad con la cual se configura un todo en la narración. Parecería, entonces, que este presupuesto de posibilidad, de un mundo estructurado por las implicaciones del “quizá” ocurre en su indeterminación, o del “quizá” que puede ser valorada y tomada como un componente más de una realidad determinada, u otro sentido del “quizá” que corresponde un poco con ambas facultades de realización, pues desde lo expuesto hasta aquí se deja a una libertad de interpretación dentro de la realidad textual por parte del protagonista, así como en el nivel externo de la novela por parte del lector, estableciendo un pacto de involucramiento en donde el proceso cognitivo se expande a una dimensión que trasciende las fronteras tanto materiales del objeto libro y de la entidad ficción de la narración para causar una afectación que busca, como es la intención del narrador-personaje, mover algo en la interioridad en alguien más.

Es así como lo puntualiza el personaje-narrador cuando postula que la liberación, el sentirse y estar liberado de un presupuesto identitario se caracteriza por la ausencia de una autoimposición de límites:

La liberación no tiene límites. Quiero decir que para liberarse del embrujo uno debería poder hacer lo necesario. Claro que “lo necesario” siempre tiene límites, así que uno debería necesitar



cosas que estén dentro de esos límites. La liberación no tiene límites, pero las cosas sí, porque son cosas *hechas*. ¿Qué está fuera de los límites? (p.56).

Es clara la inclinación que el protagonista tiene en esta advertencia de la libertad hacia la ontología y cómo los límites, una imposición de la realidad, puede ser un problema para el accionar del ser; en cambio, propone matizar el concepto de lo “necesario” para adecuarlo a los impulsos con las cuales se desea romper una estructura ya sólida, pues al ejemplificar más adelante los fenómenos que están fuera del alcance liminal menciona a la muerte y a esos planos no materiales que rompen con una racionalidad en donde la naturaleza responde a otras normativas y con las cuales se puede experimentar para tratar de conseguir lo indispensable en esta lucha de cambio por subsistir como una unidad dinámica y en movimiento constante que es el individuo, es clara la carga significativa de una vertiente metafísica que comienza alimentar su pensamiento sobre la escritura de un libro que sea una autoficción y a la vez contenga un carácter de autoayuda. Un material literario de ejemplaridad en el cual se vea representado ese ser que a pesar de verse dentro de un espacio que le es ajeno, tanto en su realidad material como en lo anímico, tenga la capacidad de solventar los pasos indispensables que lo lleven a una liberación total y final.

Detrás de esa entidad ineludible para buscar una salida o resolución a la problemática de habitar otras espacialidades se encuentra como respuesta la inventiva: “Lo difícil no es cambiar sino inventarla [una vida]. Una vez que la nueva vida está inventada, pasar de una a otra es muy fácil” (p.59). Así, el plano metafísico propuesto en una unidad tiempo-espacio que permite la creación de una nueva forma de ser y estar tendrá un grado informático mayor en la realidad misma, aunque ésta no pueda existir en ese plano dimensional debido a sus características ficcionales y de simulación, pero que ayudan al protagonista a entender cada vez más la oscilación entre tiempos y espacios que buscan con la profundidad multidimensional; marcar un ritmo dinámico de cambio de trascendencia conceptual por el conocimiento que esta “novela de autoayuda” le permite al personaje-narrador trascender.

Para ello, el capítulo segundo de la novela será determinante, pues en esta sección se encontrarán las claves de la intención del personaje-narrador de ofrecer un texto con tales características a ese otro que se anime a leerlo y a seguirlo en sus peripecias de sanación interior. Por ejemplo, menciona que supone



haber escrito una novela, una fantasía que quiere ofrecer con esta forma de escritura es que “quien lee se maree también y así se le revele la posibilidad de que un texto le guste, pero no por el texto sino por otra cosa” (p.63), manifestando como una norma o lineamiento de su estilo narrativo la posibilidad en cuanto a la libertad de elección, aspecto similar a lo que ha perseguido desde el inicio de la novela. También menciona que no le interesa demostrar, sino “sugerir”: “producir más allá del texto” (p.63), claro interés por privilegiar esa dimensión espacial que rompe con las estructuras de la realidad normativa. La intención que privilegia en todo momento es que el lector al igual que él responda a una necesidad de vaciarse: “no quiero que los lectores se agarren de nada, porque quiero que se abandonen como yo me abandono. Quiero que estemos todos flotando” (p.66), lo que de nuevo apela a un estado espacial distinto en donde la temporalidad no existe, una suerte de gravedad que, en lugar de atraerse entre sí los objetos, en este caso los individuos, se repelan y buscan una geografía que pertenezca a las reglas impuestas por ellos mismos, sin la necesidad de responder a una regla general y dominante. De esta manera, la libertad que sugiere el protagonista consiste en romper con las estructuras de la unidad tiempo-espacio para establecerse en otra y que cumpla con esa inventiva individual y única a pesar de no tener una linealidad y estructura tradicional.

Todo lo anterior bajo una premisa de sentido: “no puedo partir de un sentido... Quiero llegar al sentido después de que no hubo sentido” (p.69), establecer una forma inusitada de quehacer inventivo en el acto de escritura en la novela que se ha convertido en una plasmación de la búsqueda del ser, pues como aseverará más adelante: “Supongo que la forma condicionaría lo que se dice. Es lo más común” (p.72). Por esta razón, la narrativa que procura y practica el protagonista responde a la necesidad por trasladar su proceso cognitivo en escritura, en un relato que se caracterice por mostrar esa sucesión fragmentaria de datos que ven en la discontinuidad un procedimiento natural de la imposibilidad de decir algo para que se pueda materializar de forma palpable, pero que a la vez ayude formarse en ese otro estadio temporal que da vida a una espacio ficcional de ruptura y en el que se pueda realizar lo inimaginable como la búsqueda de una cura que pareciera se crea en la mente, pues sólo aparecerá cuando se invoca mediante un pensamiento, mientras que cuando se actúa de forma espontánea desaparecen los efectos del embrujo.



Este capítulo segundo es esencial para comprender la apertura de conocimiento al cual se encamina el final de la novela; será precisamente esta premisa de acción que dé pie a la aparición de otra dimensión espacial con una temporalidad distinta a todas las anteriores:

Se entiende: del embrujo. Y si no se entiende es porque simulan (ustedes) no entender: si dejan de simular se entiende. Yo muchas veces simulo, pero justo en este momento decidí no simular, y lo logré simulando... Son posibilidades que aparecen cuando trato de esquivar el embrujo: simulo, y el embrujo entonces no me afecta, y como el embrujo no me afecta dejo de estar simulando, de manera que simulo y no simulo al mismo tiempo, y de esta manera lo que hago es algo que no es ni simular, ni no simular. O eso creo. Lo que sí sé es que cuando estoy en dos lugares a la vez el embrujo no sabe dónde estoy. (p.80).

Estamos ante el eje neurálgico de la novela, establecer la interrelación y el contacto con ese mundo otro, el plano de la ficción que afecta al embrujado, emulando las condiciones y dinámicas con las cuales el ser y estar parecerían normales en un estado distinto del real conocido. Es decir, el contacto entre uno y otro plano se ha visto afectado por las convenciones propias de ese mundo alternativo y paralelo espacialmente que se ha inventado de forma consciente o no. Es así como lo que se entendería por verdad en un plano real se asemeja en otro plano dimensional debido al efecto que causa la simulación de una supuesta verdad. La exploración de este remedio como cura ante el embrujo, si bien no será suficiente para el protagonista, sí que nos deja ver el funcionamiento de la multidimensionalidad espacial de los planos ficticiales de la novela y la arista en que se convierte el personaje-narrador al intercambiarse una y otra vez mediante su narración y en distintos ejes que van construyendo su realidad y de las cuales nos hace partícipes, aunque también nos hace dudar de su palabra en la mayoría de las ocasiones que narra o escribe parte de esa “novela de autoayuda”. La simulación pierde su grado de verosimilitud y crea una estructura propia, un espacio alternativo en donde se experimenta una naturaleza distinta, pero que al final de cuentas sirve como una extensión para el ejercicio intelectual de configurar la identidad del protagonista.

De ahí que el mensaje que se puede obtener a partir de todo lo sucedido al protagonista y que nos acaba de contar y escribir de viva voz ayude a comprender la profundidad de lo narrado. La simulación



adquirirá una connotación significativa por el traslado espacial que se ha indicado arriba, pero no parará ahí, ya que más adelante el personaje-narrador insiste sobre esto mismo cuando puntualice cómo la ficción a partir del acto de simular puede causar los efectos necesarios en ese otro al que se le cuenta una historia. Por tanto, la finalidad de un relato simulado puede mostrar de forma fingida y por el acto de imitar algo que no es, premisa del objetivo que desde el inicio ha perseguido el protagonista:

Pueden tomar lo del egregor y etc., etc. pueden tomar lo del egregor como una metáfora (ustedes) o como una cosa realmente existente pero invisible: da igual. No se diferencia mucho, si uno lo piensa bien, de varios seres de la mitología griega: por ejemplo, las erinias, que eran personificaciones de la venganza. Toda la tradición medieval y renacentista de personificación de vicios y virtudes va en la misma línea: un ser que encarna algo que está presente de manera abstracta. (p.119)

El mensaje, entonces, es: estamos embrujados, ¡conozcamos el embrujo! Y el otro mensaje es: aprendamos a lidiar con el embrujo y luchemos contra el hechizador o la hechizadora general, pero evitemos formar un egregor del embrujo, porque nos va a dejar inmóviles. El último es: hay formas de lidiar con el embrujo que lo hacen trabajar a nuestro favor (por lo que nos obligamos a hacer). La aclaración es: todo es muy difícil, el embrujo es inevitable, las formas de lidiar con el embrujo duran poco y hay que renovarlas constantemente... Pero... una vez que uno vio el embrujo no tiene otra opción. Y es bastante complejo, porque además de los embrujos personales hay embrujos generales, así que... No sé si estoy ayudando mucho y lo lamento. Mi mensaje no es del todo optimista, porque esto es una ayuda, no coaching empresarial. (p.126).

Como se puede ver la posibilidad que ofrecía desde la perspectiva del personaje-narrador por crear un mensaje utilizando el proceso del género de los libros de autoayuda y que pueda ofrecer a las personas como una posibilidad de cambio de su realidad contiene una naturaleza altamente ficción tanto por la disposición espacial que rompe con expectativa común, siendo el embrujo un pretexto de contención didáctica. Es así, como en primera persona y ofreciendo su vida como un símil, aunque sin una verosimilitud en su formación, se pone en escena la configuración de una nueva identidad que deriva del desplazamiento, o peripecia, que ha realizado el protagonista, quien como lo advierte en las citas anteriores, hizo uso del egregor –figura fantasmal que corresponde al embrujo y que traía consigo desde



un punto de vista inmaterial–, y que bien podría haber sido otro elemento sustancial para ofrecer un consejo de ayuda, como medio de transmisión; un catalizador que le ayudó a profundizar sobre una temática que deseaba poner delante de los ojos de un público lector: buscar y encontrar esa zona de confort y cuál es el costo de ello. Si bien no hay un final feliz como se esperaría de alguna novela de aventuras y bizantinas, el procedimiento de hacer ese espacio ficcional un elemento didáctico y ejecutor de ideas sobre el viaje de un héroe, aunque fragmentario y discontinuo –rasgo que lo acercaría más al público por sentir empatía al funcionar así el pensamiento del individuo– le permitió cumplir con sus objetivos tanto creativos como de transmisión de una idea conceptual, de la cual es consciente tiene sus carencias por la misma práctica discursiva elaborada para ello: “Mezclo pasado y presente porque estoy contando lo que pasó (en pasado) pero sigue pasando (presente, en este momento exacto en el que estoy escribiendo).”¹⁷

Como se ha visto, el artificio literario de esta novela permite hablar de una *poiesis* de ruptura temporal como estructura vertebral para su composición, Por medio de esta estratagema se asegura un intercambio de información intelectual de posibilidades de mundo que se advierten una y otra vez por la fragmentación de la historia y discontinuidad en el proceso cognitivo del personaje-narrador al momento de transmitir su conocimiento de mundo, pues la forma en que se relata apela a una interacción entre personajes y con el lector mismo, a quien invita constantemente el protagonista a integrarse a ese universo espacial multidimensional que contiene una naturaleza y normativas diversas, así como autónomas, propias de una inventiva. Además, como se hace explícito en la novela, este es un escrito que busca dejar un mensaje y ayudar al lector o al receptor a conocer una posible resolución si padece algo similar, un texto que cumpla una función de manual o –o más bien de autoayuda como diría el protagonista– de ayuda metafórica y alegórica. Los campos semánticos interactuar e interaccionar se amplían y se intercalan, además de entrelazarse, para crear múltiples planos de ficción, aunque sólo aquí hayamos mencionado algunos y analizado la relación del narrador con el lector y su intención al escribir, transmitir información con una determinada forma discursiva que se abre constantemente por su naturaleza discontinua y

¹⁷ Así se lee cuando el narrador-protagonista habla sobre la diferencia entre mezclar y transmutar de un estado a otro: “con los vinos no era transmutar sino mezclar: no había una transformación mágica sino dos o más cosas dándose la oportunidad entre sí. Transmutar es algo más relacionado con el milagro y el misterio” (127).



fragmentaria trasladándose una y otra vez a distintas dimensiones espaciales por el uso de una temporalidad variopinta. Una reflexión sobre cómo poner ante los ojos de un receptor algo que parecería incierto, pero que, a pesar de no contener una naturaleza material, sí se manifiesta constantemente por el simple presupuesto de la posibilidad en una zona de la cual hay que confiar existe por lo dicho en voz del personaje-narrador, aunque varias de las veces él mismo se contradice.

Esta red compleja se hará patente con un ejemplo que muestra el rasgo característico y existencial de la novela al final de ésta:

Ya está: la próxima vez la oportunidad será diferente, imprevisible, al menos para mí. El otro día me contaron sobre dos empleados de la perrera que salían a buscar perros callejeros; cuando atrapaban a uno, le decían: «Tranquilo, te vamos a llevar al hotel de perros». Lo hacían porque pensaban que los perros callejeros, al escucharlos, se imaginarían un hotel lujoso, comodidades, etc. y les causaba gracia el contraste entre esa imagen y la horrible perrera. (p.140).

Un dispositivo discursivo que funciona como una interfaz en donde la inmersión del sujeto, quien interactúa con la imagen propuesta, creará en su espacio virtual y distinto en su temporalidad, su imaginación registrará otras convenciones, según la información proporcionada, además del enriquecimiento propio de la cognitiva de cada individuo, asimilando un mundo que parte de la manipulación de la unidad tiempo-espacio propuesta y con la cual se experimentará a un nivel pragmático y otro teórico, uno real y uno virtual, superponiendo lo que mejor le venga para confrontar una naturaleza que no se puede explicar con las convenciones lineales tradicionales, sino que se privilegiara lo irrelevante que ofrece la libertad creativa a su alcance para comprender el funcionamiento de ese mundo posible y plausible.

Referencias

- Alves, W. (2019). *“Boca de lobo, Menino oculto, El Aleph engordado y Meshugá: dinámicas del tiempo en el relato latinoamericano contemporáneo”*, CONFLUENZE, vol. XI, núm. 2, pp. 244-264.
- Avanessian, A. (2021). *Meta-Futuros. Perspectivas especulativas para el mundo que viene*, trad. de Federico Fernández Giordano, Barcelona: Holobionte.



- Avanessian, A. (2019). "Poética especulativa. Reflexiones preliminares", en *Realismo especulativo*, ed. de Armen Avanessian, Ray Brassier, Iain Hamilton Grant [et. al.], trad. de Mauro Reis, Ciudad, Materia Oscura, pp. 27-37.
- Comando, L. y Baroli, F. (2021). "El problema de hablarte: tensiones y paradojas en *Amado Señor* de Pablo Katchadjian", *Poligramas*, 53, pp. 1-16.
- Herrera, G. (2024). *Antimateria. Los misterios que encierra y la promesa de sus aplicaciones*, ed. de Jorge Comensal, Sexto Piso, Universidad Autónoma de Sinaloa, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México.
- Katchadjian, P. (2022). *Una oportunidad*. México: Sexto Piso.
- Ledesma, G. A. (2018). "Cuestión de peso: Pablo Katchadjian y su "Aleph engordado"", *Badebec*, vol. 7, núm. 14. pp. 28-53.
- Mora, V. L. (2024a). "Poética metafragmentaria", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 885, pp. 30-33.
- Mora, V. L. (2024b). "Pablo Katchadjian. La vanguardia kafkiana", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 884, pp. 18-19.
- Mora, V. L. (2022). "Discontinuidad y fragmentarismo en la prosa hispánica actual: relectura de dos modos de entender la estética de la digresión narrativa", en *Grietas. Estudios sobre fragmentarismo y narrativa contemporánea*, ed. por Teresa Gómez Trueba y Ruben Venzon, Peter Lang, Berlín, pp. 21-59.
- Mosqueda, C. (2020). "La fantasía perceptiva: una mirada fenomenológica a la experiencia inmersiva", en *Espacio inmersividad: miradas desde la transversalidad filosofía-arte-ciencia-tecnología*, coord. por Claudia Mosqueda Gómez y Edmar Olivares Soria, Universidad Autónoma Metropolitana, Juan Pablos Editor, pp. 43-64.
- Saavedra, A. (2018). "Retóricas de la intervención literaria: *El Aleph engordado* de Pablo Katchadjian", *Revista Chilena de Literatura*, 97, pp. 269-295.
- Scolari, C. (2018). *Las leyes de la interfaz*, Gedisa, Barcelona.
- Solé, R. (2009). *Redes complejas. Del genoma a internet*, Tusquets, Barcelona.
- Tabarovsky, D. (2014). "Literatura argentina reciente: cuanto más marginal, más central", *Letras Libres*, s.p. [<https://letraslibres.com/revista-espana/literatura-argentina-reciente-cuanto-mas-marginal-mas-central-2/>].