

Procesos narrativos para la distorsión del ser en su realidad en la novela *Qué hacer* de Pablo Katchadjian.


Narrative processes for the distortion of being in its reality in the novel *Qué hacer* by Pablo Katchadjian.

DOI: 10.32870/revistaargos.v13.n31.e0213

Montserrat Cano Aparicio

Universidad Autónoma Metropolitana
(MÉXICO)

CE: montsecano_1201@outlook.com

 <https://orcid.org/0009-0001-1015-5490>



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

Recepción: 07/11/2025

Revisión: 21/11/2025

Aprobación: 27/12/2025

Resumen:

Qué hacer (2010) de Pablo Katchadjian es una novela experimental compuesta con diferentes elementos que analizaremos en este artículo: la fascinación por la temporalidad discontinua y cada uno de los fragmentos que la conforman, como los desvíos de tiempo y lugar y las fragmentaciones. Esta novela tiene aportaciones muy importantes para el estudio de la literatura actual, ya que contiene elementos muy oportunos que permiten ejemplificar muy bien la evolución de las combinaciones de diferentes elementos bien hechos. El juego en el que atrapa al lector resulta sumamente atractivo, y en cada relectura se encuentran mayores formas de analizarla, haciéndola un bucle interminable de teorías. En este sentido, es muy asertiva para la curiosidad del lector. De esta manera, este artículo propone un poco de esas teorías desde las cuales se analiza esta novela, amplificando un poco más el espectro de su estudio.

Palabras clave: Novela experimental. Temporalidad discontinua. Literatura actual. Espectro. Análisis literario.

Abstract:

Qué hacer (2010) by Pablo Katchadjian is an experimental novel composed with different elements that we will analyze in this article: the fascination with discontinuous temporality and each of the fragments that make it up, such as deviations in time and place and fragmentations. This novel has very important contributions to the study of current literature, since it contains very timely elements that allow for a very good example of the evolution of combinations of different well-made elements. The game in which it traps the reader is extremely attractive, and with each rereading, greater ways of analyzing it are found, making it an endless loop of theories. In this sense, it is very assertive for the reader's curiosity. In this way, this article proposes a little of those theories from which this novel is analyzed, amplifying the spectrum of its study a little more.

Key words: Experimental novel. Discontinuous temporality. Current literature. Specter. Literary analysis.

*Todos tenemos miedo de nosotros mismos.
¿Qué podríamos llegar a hacer?
no lo sabemos y ese es el problema
¿de qué seríamos capaces?
Pablo Katchadijian, *Qué hacer*.*

Pablo Katchadijian publicó su primera novela, *Qué hacer*, en 2010. Es una novela narrativa caracterizada por ser experimental de principio a fin, donde el autor juega con la repetición, los desvíos espaciales, la fragmentación espacial y temporal, y la capacidad de variación tanto de los escenarios como del propio personaje. Al ser una obra experimental no tiene una continuidad lógica causal de las acciones; juega con el bucle de repetición de situaciones, en donde los diferentes escenarios aparecen haciéndose infinitos y naufragando en otros posibles que se van creando mediante una sucesión indeterminada. En este artículo mostraré algunos procesos narrativos que ayudarán a entender el proceso de construcción de la novela, así como la repercusión que esto mismo tiene en el personaje protagonista, para poder ver cómo, a partir de una inmersión, la narrativa del relato adquiere una naturaleza propia. Este fenómeno escritural trata de causar una sensación de extrañamiento, ya que contiene una carga simbólica existencial, la cual se sostiene por la estructura fragmentaria implícita de la misma narración; los escenarios infinitos juegan con las unidades de tiempo y espacio, creando con ello bucles afectivos en lo temporal de la acción, entidad en donde el personaje se inmiscuye para posibilitar una paradoja del ser.¹

Ante lo anterior, parecería que la novela de alguna manera falla al no tener un hilo narrativo y conductor lineal de la historia, pues, al no tener continuidad, se percibe en una forma de ecuación debido a la abstracción, como lo ha propuesto Victoria Cocco:

[...] una ecuación o algoritmo, en tanto los capítulos —y, hacia dentro de ellos, las oraciones— funcionan como matriz de combinación de elementos narrativos (personajes + escenario + objetos + acciones) [...] pero una que no se preocupa por

¹ Todas las citas provienen de la edición citada en la bibliografía, por lo que en adelante indicaré el número de página entre paréntesis.

despejar el resultado sino por continuar la cuenta, es decir, seguir escribiendo. (2022, p. 35).

Una cronología de acciones sin secuencia temporal continua lógica, una fragmentación que aparece en cada episodio y que muestra distintos escenarios: una acción que se asemeja a un parpadeo, ya sea por algunas detonaciones significativas causadas por algunos objetos, personajes o frases que contienen una carga simbólica determinante para la caracterización y el desarrollo narrativo del personaje principal.

Por ejemplo, podemos ver un poco la estructura de la novela en la siguiente cita: “Estamos Alberto y yo enseñando en un aula de una universidad inglesa [...] Después Alberto y yo aparecemos en una plaza [...] Después aparecemos en el baño de una discoteca. Por algún motivo, estamos en el baño de mujeres.” (pp. 7-8). La repetición permite la aparición de espacios metafísicos y los vuelve infinitos, como menciona Deleuze al tratar de comprender la acción de los escenarios: “No es agregar una segunda y una tercera vez a la primera, sino elevar la primera vez a la enésima potencia” (2009, p. 22). La repetición de escenarios es algo muy recurrente en la narración de la novela. Esto permite generar una herramienta de interpretación fuera de lo común en los lectores, ya que a través del constante recuerdo amplifica el espectro, recuperando los espacios en donde el personaje se ve inmiscuido y, al hacerlos exagerados, amplifica el desdoblamiento de este; aspecto estilístico y estético con el cual se construye la novela. Las situaciones, aunque sean repetitivas, ofrecen un nuevo paradigma, una construcción que apela a una especie de disfraces que contienen diferentes elementos que disparan la conciencia del protagonista, llevándolo a un escenario ya planteado, jugando con los diferentes elementos que se muestra en cada uno de los episodios, lo que derivará en un recreo experimental con la percepción del lector y con la representación que se ofrece de la imagen narrativa en el relato. La significación de los espacios recuperados lo propone Jara Calles, quien menciona: “que la representación y la precepción hace nuevos modos de la realidad” (2022, p. 75). Así, el personaje se transporta a otra realidad, pero haciendo que los espacios recuperados sean una constante que genera nuevos mundos, pero

teniendo elementos en común, en donde se comprueba que la primera situación con el elemento de los espacios recuperados hace que el espectro del escenario sea elevado a la enésima potencia en su sentido más significativo, el cual no corresponde a una naturaleza tradicional para su decodificación. Por ejemplo, el siguiente fragmento, comparado con otro, da esa sensación de similitud, pero diverge de él al tratar de mostrar otra dimensión significativa que va más allá de la escena mostrada al inicio:

(1)

En este momento descubro que estamos en un puente, pero a la vez estamos en un barco. Sin embargo, me parece todo muy natural. Le preguntó Alberto qué piensa de eso; me responde que le parece muy natural. En este momento, el barco (ahora no es más que un barco) comienza a hundirse (p. 13).

(2)

Alberto y yo, tirados en un banco de plaza, vemos cómo vuela un viejo que es una paloma y tiene las alas completamente quebradas [...] y justo antes de que completara su recorrido aparecemos en una juguetería hablando de León Bloy (p. 91).

Aparece así la ecuación mencionada por Cóccaro, pero combinada con la teoría planteada por Calles sobre lo que llama "poéticas de espacio recuperado". Esto nos permite visualizar cómo los mismos personajes y escenarios juegan con los mismos objetos o, incluso, con los personajes que están interpretando las acciones; todo en el bucle temporal afectado en su significado secuencial. Ante este tipo de fenómenos, Deleuze menciona que: "repetir una palabra cuyo sentido se presenta vagamente, para hacerla vibrar en sí misma" (2009, p. 35). Presentar lo mismo y repetirlo en una fórmula distinta, pero guardando una similitud de composición, se transforma en una nueva resignificación del sentido primario de una acción. Así lo vemos en la creación de nuevos espacios que aparecen en la novela y que están contruidos con elementos vistos con anterioridad, haciéndolos pasar como una nueva realidad. Eso hace que la fuerza y el centro neurálgico de la narración en la novela se construya una vez tras otra en cada episodio, para que todo, aunque no sea continuo, otorgue en el lector la sensación de que está en el mismo nivel narrativo, aunque en distintas dimensiones

significativas y de sentido. Esta sensación trata de reproducir lo vivido por los personajes creando con ello una identificación o representación en el receptor de lo vivido en la entidad ficcional de la novela.

La exageración de las situaciones, como se puede apreciar, resulta muy caótica y, como lo describe Victoria Cóccharo, “La literatura experimental se vuelve así un laboratorio de formas narrativas y de expresión de otras lógicas, temporalidades y nuevos mundos potenciales” (2022, p. 36). Lo anterior, con la innovación de no continuidad y la relación de los espacios que se van recuperando, hace que estos mundos ofrecidos por la novela vuelvan a comenzar, condicionados por la existencia fragmentaria del personaje y por la estructura de la misma novela. La situación condicionada a existir fragmentariamente por la narración hace que podamos comprender por qué la disposición de la acción narrativa está compuesta así y por qué el personaje también está construido de la misma forma; todo está condicionado a existir de forma distópica, por un lugar que no existe en la realidad, pero que se materializa para subsistir de manera fragmentada. Este fenómeno representa la entidad distorsionada que da lugar a la identidad del propio personaje, haciendo que esto se vuelva el mejor lugar a pesar de su existencia y permanencia atemporal determinada, pero que está allí, marcado por el llegar a ser condicionado por la propia narración.

Por ejemplo, en la novela se ve al personaje en varios segmentos contruidos a partir de la fragmentación narrativa, pero donde se hace una mayor visualización de este fenómeno es en la siguiente cita: “Alberto señala lagrimeando; cuando no estamos, no es claro porque la sensación es de obscuridad; y cuando estamos a la vez. en dos lugares, se trata de una superposición sin conflicto entre estar y no estar” (p. 73). Esta superposición espacial y, por ende, temporal en la que se nos muestra el personaje es donde constantemente nos encontraremos naufragando por el número N de situaciones que se extienden —al menos, se intuye— de manera infinita, pero con la condicionante de una realidad alterada por su misma constitución. La idea de existir y no existir es una constante que no parece detenerse en la narración; se muestra la intimidad del espacio del narrador —que es el mismo—, lo que da lugar a la formulación de cuestionamientos de si existe o no el personaje principal y en dónde

lo narrado comienza a tomar un sentido más profundo, más allá de lo sólo estilístico del discurso, ya que, al ser la historia una acción fragmentaria, en todo momento podemos darnos cuenta o percibir que el personaje principal podría configurarse como un rompecabezas, cuyas piezas no hiladas de manera lógica hacen que todo tenga un significado y sentido, y que nada es expuesto de forma gratuita. El personaje principal comienza la narración y cada relato —pues es protagonista en todo momento y, al mismo tiempo, receptor de lo que sucede, pero mediante un desprendimiento sutil de su personalidad— de las secuencias actanciales con la frase: “Estamos Alberto y yo”. Esto marca la existencia de dos posibles personajes, pero ¿qué pasaría si esto no fuera así? Pues parecería que la estrategia narrativa seguida por Katchadjian mostrara que ambas entidades ficcionales correspondieran al mismo narrador-personaje, presentándose y dándose a conocer de manera fragmentaria, haciendo una remasterización de la conciencia a través de una entidad llamada Alberto y posiblemente una tercera entidad, y así extender su identidad en varias proyecciones que conforman un todo y a la vez se parten en una diversidad de piezas de ese todo.

Lo anterior se puede intuir a partir de segmentos textuales como:

Alberto y yo sentimos que se nos está achicando la cabeza; Alberto me dice ¿Qué vamos a hacer con las manos cuando ya no tengamos cabeza? [...] En ese momento sentimos el ambiente algo así como equilibrado [...] Alberto me dice: a esto es lo que yo llamé terror equilibrado. (p. 33).

Esta propuesta de lectura nos permite cuestionar y observar por qué no es posible que, donde hay similitud, dos o tres personas-entidades perciban, sientan, vivan todo al mismo tiempo; por lo tanto, viven y perciben todo de la misma forma a través de lo sensorial: la persona equilibra ese terror en las demás entidades haciendo que lo sensitivo y sensible sea lo que conecte en todos los niveles significativos a la fragmentación del personaje, enrollando todo en el mismo tiempo y espacio de su ocurrir situacional. Por ejemplo, para afirmar desde esta perspectiva analítica que ambos pueden ser la misma persona fragmentada, se puede leer lo siguiente:

A diferencia de lo anterior; el hecho de que las cosas se nos vuelen me produce un pesar enorme. Le pregunto a Alberto si le pasa lo mismo y me dice que sí. En ese

momento entendemos que el pesar lo teníamos desde antes de que empezáramos a sentirlo. (p. 37).

De nuevo, se repite la predilección por el plano sensorial y se muestra cómo el elemento en común de estas entidades son los mismos pesares ante la situación en la cual se ven inmiscuidos. Estos hechos constituyen el componente significativo en donde podemos ver estos pequeños destellos de unión y, a la vez, de separación; alumbramientos donde se indicaría que efectivamente existe una persona fragmentada y donde se trae a colación una tercera persona-entidad:

La persona de arriba sigue anotando, le preguntamos a la persona de arriba quien es [...] le preguntamos que hace y nos dice que nosotros somos su realidad empezamos a reírnos un poco por nervios [...] Para seguirnos riendo le preguntamos si quiere decir que somos suyos o que él es para nosotros (p. 16).

Aquí se puede apreciar la aparición de esta tercera entidad, en donde el autor ofrece una clave de lectura desde este posicionamiento y podemos decodificar el desdoblamiento del personaje. Esto se puede apreciar en la última parte de la cita, en donde se puede ver la posibilidad de que esta entidad forme parte de ellos o de que ésta lo sea de ellos. Lo anterior puede analizarse desde dos perspectivas: en la primera, se podría percibir como un guiño del autor que tendría una especie de inmersión a la novela, donde, al momento de escribirla, los personajes están siendo parte de su realidad y él es parte de ellos; en la segunda, ellos son parte de él, ya que el autor los está escribiendo y no detiene esta acción de escritura. La inmaterialidad de las ideas del autor forman una materialización en la escritura, como lo propone Álvaro Llosa Sanz (2022) en su artículo “Poéticas exocanónicas de la interfaz para una ficción literaria española del siglo XXI”, quien señala cómo la posible interfaz que nos está mostrando el autor es un punto de encuentro para una inmersividad de la misma lectura, un involucramiento de todas las entidades ficcionales que aparecen en el relato, incluso procurando un efecto similar en el lector debido al supuesto caos creado y a la sensación de pertenencia que lo lleva a adentrarse cada vez más en la ficción.

Otra posible lectura ante esta situación ficcional es que exista una persona física que tiene estas dos entidades en el subconsciente. Aquí aparece la siguiente fórmula creativa y de recepción: él es parte de ellos o ellos son parte de él, donde esta estructura fragmentaria se vuelve a hacer presente. Pero un elemento en común es que en ambas posibilidades se juega a ser un Dios y que, junto con la idea de libre albedrío —el autor con la idea de ser creador de los personajes—, los condiciona a este mundo repetitivo y fragmentario, donde ellos no tienen libertad de decisión, ya que son creaciones escritas a imagen del autor. En el otro escenario, se pone a una persona que, recordemos, es imagen y semejanza de Dios, y tiene la posibilidad de crear estas dos entidades en su subconsciente donde se recalca este mundo fragmentario, condenándolos a vivir todo repetitivamente. Pero en este cuestionamiento la novela resulta reveladora, pues se puede observar la semejanza con la cotidianidad, en tanto que se expone un paralelismo a la disposición de vivir: un mundo en donde, si bien se entrega la idea del creador de libre decisión y autonomía, al final se está a disposición de un creador; en este caso, para nuestra cotidianidad, la idea de Dios.

La novela plasma al ser humano que vive en constante guerra personal, siempre en busca de respuestas y de un significado, de la siguiente manera —y lo podemos ver en el siguiente segmento textual—:

La guerra es un estado nervioso [...] un alumno que mide dos metros me pregunta ¿la guerra es un estado del alma? [...] Alberto me dice: tendríamos que haber dicho lo siguiente: el estado nervioso es una de las formas de vivir en guerra. (p. 52).

La guerra toma un sentido revolucionario en el contexto fuera y dentro de la novela. Nos hace ver que el personaje, como nosotros, los seres humanos, vive en un conflicto entre ser y estar, y está en una búsqueda implacable de encontrar un significado a esta pregunta.

La fragmentación vista como una guerra o una crisis sufrida en el personaje es donde la novela ofrece ciertos elementos para visualizar las diferentes perspectivas de dicha segmentación; por ejemplo:

¿Cómo se podría saberse, que lo que se ve es la mitad de algo, es decir, que no es simplemente algo completo que tiene la apariencia de mitad de algo? Alberto y yo

queremos creer que la mitad está oculta, pero de alguna manera disponible [...] los alumnos dicen que son apariencias de mitades que, en realidad son cosas completas y no mitades (p. 60).

Entonces esto nos hace preguntarnos si el protagonista es un ser completo formado de mitades que se ven como un todo, y las mitades que no se ven forman un todo, haciendo a éste un todo, conformando las mitades en un solo ser; aquí se puede ver la inmaterialidad de la conciencia del personaje, la cual se vuelve caótica, al no encontrar una respuesta.

En la novela se pueden apreciar, a través de este análisis, segmentos temporales que no son continuos: estos espacios infinitos y fragmentarios, estas desgarraduras, agujeros temporales que tienden a una continuidad sin desenlace en la narración y una recuperación de estos espacios de forma constante constituyen un todo; pero, a la vez, dan la sensación de unidades independientes que contienen su propia naturaleza de ocurrencia, sin que se llegue a tener una certeza de formar alguna entidad definitoria en tiempo y espacio de la narración. Una especie de ausencias de información narrativa que dan cuenta de un trasfondo estilístico de la novela, que es una representación de la acción narrativa con la cual se ha construido el personaje. Las diferentes combinaciones que hacen infinita esta narración, condicionando a no terminar una secuencia narrativa lógica, sino a seguir su curso de forma libre, ofrecen la sensación de un falso retorno hacia el futuro, que se podría ver como la recombinación constante del mismo presente. Al presentar esta supuesta anomalía en la narración, se puede ver cómo hay ciertos espacios que actúan como huecos de información lógica y, al mismo tiempo, la narración lo muestra de una forma material indeterminada cuando se presentan cambios de distintos escenarios, en los que el personaje o los personajes interactúan y se aprecia un individuo en un continuo hacer y ser sin detenerse a ver otros aspectos que lo conforman. Así, para esta entidad ficcional diversificada, el futuro no existe de forma determinada, pues es gracias a una recombinación del propio presente que aparece el desdoblamiento de su propio ser; momento en donde vemos claramente que hay una pérdida

de su identidad debido a la multiplicidad de indefinición con la cual construye sus acciones y reacciones de lo que se presenta ante éste.

En la novela se ve cómo el personaje principal se acostumbra a vivir dichos escenarios. Ya no es el asombro o la curiosidad lo que podría pasar; lo que a nosotros, como lectores, nos puede pasar al leer la novela durante los cambios de escenarios narrados. El protagonista en su cotidianidad lo acepta y normaliza. Algo clave en cada escenario es que, cuando todo se vuelve caótico y sale de su control, el personaje vuelve a la universidad a dar clases en ese escenario que nunca falta y en el cual podemos ver un poco de realidad; esta acción habla de que el personaje está absorbido totalmente por todo su contexto. Y es en este bucle temporal en donde la existencia se asume como una temporalidad que se vuelve una recurrencia constante para recrear una naturaleza propia en el personaje, aunque por momentos resulta caótica, porque la novela se ve como una forma de ecuación en donde la vida del personaje es una constante reformulación en la que cada vez se va perdiendo más en identidad. Una falta de esencia singular que desaparece por la eterna continuidad ilógica de sucesos que lo construyen como una entidad fragmentaria. Ante esto, como lectores, presenciamos un debilitamiento en la identidad y particularidad del propio personaje, una muda constante de lo que es y lo que podría ser.

Katchadjian con esta novela da un claro ejemplo de cómo puede llegar a ser nuestra propia vida: una representación de lo caótico que es el siglo XXI, al presentar un protagonista que representa la caída del ser humano que ha perdido totalmente el rumbo o la existencia de la vida y vive en esa constante recombinación de su presente para comprender su pasada y enfrentar un futuro caracterizado por la incertidumbre de suceder y de presentarse como posibilidad. La novela funciona como un espejo, pues se busca crear un efecto —similar al que enfrenta el protagonista del relato— en el lector, el cual, posiblemente, se preguntará si en su realidad sabe quién es; si la vida para él tiene un sentido o sólo está absorbido por su cotidianidad sin preguntar para qué la realización de las acciones en su existir o en el rol social que tiene que interpretar; si es que existe un Dios que le deja tener libertad, o si decide vivir la vida según su visión de mundo o preguntando qué es lo que quiere. Una constante

reformulación de lo que es la realidad con sus pliegues y matices en donde podemos leer la novela como un posible efecto de la vida misma.

Referencias

- Calles Hidalgo, J. (2022). Poéticas del espacio recuperado. De “Wittgenstein, arquitecto (el lugar inhabitable)” a “Kiruna Forever”. Prácticas de escritura para encontrar y explicar el presente y su pasado. En D. Escandell Montiel (ed.), *Escrituras hispánicas desde el exocanon* (pp. 71-84). Iberoamericana Vervuert.
- Cóccaro, V. (2022, mayo-agosto). Infinito y sustracción en *Qué hacer* de Pablo Katchadjian: lo novelesco en el horizonte neoliberal. *Anclajes*, 26(2), 31-48. <https://doi.org/10.19137/anclajes-2022-2623>
- Deleuze, G. (2009). *Diferencia y repetición* (M. S. Delpy y Hugo, trad.). Amorrortu.
- Katchadjian, P. (2010). *Qué hacer*. Bajo la luna.
- Llosa Sanz, Á. (2022). Poéticas exocanónicas de la interfaz para una ficción literaria española del siglo XXI. En D. Escandell Montiel (ed.), *Escrituras hispánicas desde el exocanon* (pp. 133-147). Iberoamericana Vervuert.