

**Pablo Katchadjian: de la máquina de lectura a la máquina de escritura<sup>1</sup>**

**Pablo Katchadjian: from the reading machine to the writing machine**

**Autor:** Victoria Cocco<sup>2</sup>

**Filiación:** ILH – Universidad de Buenos Aires – CONICET, Buenos Aires, Argentina.

**Email:** victoriacoc@gmail.com

**Resumen.**

Un modo de pensar la serie de la literatura argentina por parte de la crítica considera a la escritura como serie de lecturas o reescritura de otros discursos. En estas máquinas de lectura, la repetición funciona por la vía del significante, opera en un plano simbólico cultural: desde un original retornan signos, representaciones y sentidos con variaciones, deformaciones. En la obra de Pablo Katchadjian se articula otra forma de repetición que no trabajaría con los sentidos sino, más cerca de la *tyché* lacaniana, con un movimiento en el orden de lo real donde no hay un significante en el origen que retorna, sino que éste se suspende y se socava la idea misma de tradición. El objetivo del trabajo es analizar, en dos obras del autor, qué ideas de repetición aparecen y su funcionamiento, ya sea en relación al pasado y en textos de otros, como hacia dentro de la forma narrativa en sus propios textos. En la máquina de escritura, lo que se repite es algo que se produce cada vez y desacomoda la serie.

**Palabras Clave:** Katchadjian – Literatura – Repetición – Escritura – Real – Tiempo

**Abstract.**

There is a tendency in the critique of Argentine Literature that considers writing as a series of readings or rewritings of other speeches. In these reading machines, repetition works through the signifier, operating in a symbolic cultural plane: from an original, signs, representations and senses with variations—deformations—return. In Pablo Katchadjian's work, a repetition appears—that doesn't work with senses but, closer to the Lacanian *tyché*, works within the dimension of the Real. In the origin, there's no signifier. Therefore, the origin is suspended and thus undermines the very idea of tradition. The aim of this work is to analyze two works of Katchadjian in the joint repetition and novelty, in relation to tradition—other's texts, and to within the narrative

form in his own texts. In the writing machine, what is repeated is something that occurs every time, unsettling the series.

**Keywords:** Katchadjian – Literature – Repetition – Real – Writing – Time

Un modo de pensar la serie de la literatura argentina por parte de la crítica ha sido el de la máquina de apropiación (Piglia *Notas sobre el Facundo* 97). De este modo, a partir de la cita apócrifa narrada en la “advertencia al autor” de *Facundo*, podemos leer a Sarmiento como lector de la cultura europea y americana: una estética del robo que se configura como lectura en la escritura. Asimismo, leemos a Borges como el escritor que inventó maneras de leer, haciendo un uso lateral y descentrado, hasta impertinente e irreverente, de la cultura europea. El saqueo, la cita, la copia, la reutilización de diferentes tradiciones y las traducciones deliberadamente erróneas, arman la *escritura de lecturas* borgeana (Sarlo propone una teoría de la escritura borgeana como “escritura de lecturas”, *Borges, un escritor de las orillas*, s/n). Continuando la serie, podemos pensar en Leónidas Lamborghini, quien desde una propuesta estética muy distinta, posiciona aun su escritura en ese lugar excéntrico, irreverente y descentrado en relación a otros discursos hegemónicos y modelos, pero esta vez nacionales. En sus reescrituras, Lamborghini ha revisado discursos constitutivos de la identidad nacional a nivel político y social, a través del trabajo con símbolos que cristalizarían una “identidad nacional” como el tango, la gauchesca, el peronismo, el himno nacional, entre otros. Su escritura, en extremo revulsiva a lo cristalizado, se propone como retornos que intervienen en lo simbólico cultural. Por ejemplo, en el poema “Eva Perón en la hoguera” (1972) desarma a la Evita tradicional, esposa frágil y madre de los descamisados, para dar lugar a una Eva fuerte, combativa y militante, inmersa en la lucha política y social.

En líneas generales, la escritura como máquina de lectura (de la cultura, tradición, otras obras o discursos, es decir, de signos y sentidos) conlleva una idea de repetición que se despliega en el plano de lo simbólico porque trabaja con representaciones. La repetición es entendida como reelaboraciones, reapropiaciones, donde la escritura imprime variaciones sobre el retorno de los signos y propone otra legibilidad. Por eso, la “mala lectura”, la lectura capciosa de Borges, la mala traducción de Sarmiento y Borges, y hasta la reescritura que quiebra y desmonta al original de Lamborghini, son ejemplos de escrituras como máquinas de lectura que si bien inscriben en el retorno una diferencia, trabajan con una repetición que entrevé un original, a partir de donde se genera un movimiento de vuelta de los signos. Son escrituras de lecturas que a su vez generan nuevas lecturas.

Por el contrario, en la máquina de escritura, que es como me interesa pensar a Pablo Katchadjian, se crea, en relación a la tradición, otra forma de repetición a la de escritura de lecturas. La repetición sobre la tradición no funciona con el fin de inventar una nueva (como Borges con la “cultura universal” o Piglia con Arlt), sino para ir en contra de una nueva idea de tradición. Es decir, la repetición no es vista como el retorno de otros discursos o enunciados, sino como repetición sin origen ni original donde **no habría una tarea de generación de nuevas lecturas y relecturas, sino más bien un gesto de suspensión de aquel origen como tal.** Una escritura que mira al futuro más que al pasado y un decir poético que escribe en el presente: ¿cómo **escribimos** hoy el Martín Fierro?

En este trabajo analizaré dos obras. En el caso de *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* (2007), la propuesta de Katchadjian es la de una máquina de escritura que, más que crear nuevas lecturas, inventa una escritura, ya que si reescribe la tradición es para suspenderla, desmontar sus órdenes, mostrar sus aporías, **tensar la legibilidad en vez de generar más lecturas** sobre el *Martín Fierro*. Luego, en su novela *Qué hacer* (2010), veremos cómo la repetición funciona hacia dentro de su propia escritura como un modo de construcción narrativo, y es articuladora, entonces, de una textualidad que adopta la forma de un *loop* y genera **tensiones** sobre el relato, el narrador, la temporalidad y hasta en los cuerpos de los personajes trabajados con una estética de la mutación.

Para pensar un modo de repetición que no opera con la significación, es útil la distinción que Lacan (61 62) hace entre *tyché* y *automatón*. Lacan llama *automatón* a la red de significantes, la insistencia de los signos en el plano de lo simbólico, es decir a un movimiento donde habría un significante en el origen que retorna. Pero este retorno, aclara, está animado por la *tyché*, que es el encuentro fallido con lo real, es decir, algo que se vuelve imposible de simbolizar y funciona como repetición de lo singular, repetición sin origen, siempre diferente, siempre en acto, que nunca llega a la representación. Para Lacan, en el ser hablante el *automatón* y la *tyché* funcionan a la par y uno sobre otro: por un lado hay un real -irrepresentable- que yace tras el retorno de los signos y nos determina, pero por el otro, el retorno de los signos circunscribe y elabora ese trauma insimbolizable y drena la angustia. Es importante destacar que en la *tyché* el **resto** es la condición para la **repetición**: ese resto inasimilable producido por el encuentro fallido con lo real determina la diferencia y novedad absoluta que tiene cada repetición. Según Deleuze, este es un poder propio de repetición que sería tanto la del inconsciente como la del lenguaje y la del arte (*Repetición y diferencia* 15).

Si consideramos la repetición en literatura, el paso obligado es Oulipo, el grupo de experimentación literaria fundado por Queneau y Perec, entre otros, que escribía

a partir de restricciones: conceptos matemáticos y recursos combinatorios. El orden alfabético o la repetición en el relato podría interpretarse como una instrucción impuesta al texto, sin embargo, hay algunas diferencias: Katchadjian aplica sobre otro texto, no funciona como consigna primera. Lo que ofrece su escritura excede el cumplimiento de una restricción que estaría por origen (no hay origen), ya que, en efecto, la consigna viene dada por el alfabeto en el caso de *El Martín Fierro ordenado...*, y en *Qué hacer* es la escritura la que genera el motivo (una auto-generación). Si bien la de Katchadjian podría clasificarse como una escritura de vanguardia, pareciera que no responde tanto a irrumpir bélicamente para imponer una forma dogmática de escritura y borrar el pasado de manera sistemática, porque, en todo caso, el poema ordenado alfabéticamente encuentra un nuevo *modo de hacer* con el pasado, que no es relectura sino (un modo maquínico de) escritura. Esta escritura propone ampliar los modos en que se piensa lo literario, reformular la pregunta: no ya ¿qué es la literatura? si no ¿qué puede la literatura?<sup>3</sup>. Con esta perspectiva, podemos bucear en el siglo XX para dar con otros dos casos que iluminan el funcionamiento de la repetición en la escritura como algo más que una restricción que el texto cumple.

El primer caso es el de Gertrude Stein, quien creó toda una poética de la repetición en una escritura que pone en acto la mirada bifronte o bien la perspectiva múltiple de un ojo de mosca. En sus breves prosas “Matisse” y “Picasso” (1909), la repetición aparece para nombrar, al mismo tiempo, reflexiones opuestas: “Algunos estaban bastante seguros de que éste era uno que estaba claramente expresando algo con grandeza como siendo luchando. Algunos estaban bastante seguros de que este era uno que no estaba expresando con grandeza algo como siendo y luchando” (Stein *Retratos* 13). En estos “ensayos rítmicos” Stein construye un objeto visto desde muchos puntos a la vez, en que cada repetición podría responder a cada punto desde el cual el objeto se proyecta. Una escritura cubista. Pero Stein, por medio de la repetición de los sonidos en su escritura, crea también un *oído estrábico*, inmerso en ecos, y adhiere lo audible al régimen de la visión bifronte o del ojo de mosca. Una escritura con *delay*<sup>4</sup> *avant la lettre*, ya que este recurso técnico recién se inventa en 1920 -años después de la escritura de los retratos en 1909, publicados luego en 1922- como un efecto de sonido que mediante líneas telefónicas aumenta señales radiofónicas. La escritura de Stein está atravesada por la máquina y es precursora del uso del *delay* como procedimiento artístico: Pierre Schaeffer y Karlheinz Stockhausen son los primeros compositores musicales que utilizan esta técnica en sus obras hacia la década del 50 (posteriores a los ensayos teóricos de Stein, escritos en 1933, sobre la repetición como forma de composición artística), en las que crean patrones de

sonido repetitivos y generan un delay artificial con cintas magnéticas. Gertrude Stein es, entonces, la madre de un modo de hacer con la repetición en el arte.

El otro caso donde la repetición en la escritura inventa modos narrativos y amplía lo literario es el de Samuel Beckett. *Worstward Ho* (1961) sirve como ejemplo de una narración *concreta* que muestra su estructura, espacialidad y elementos: “Primero el cuerpo. No. Primero el sitio. No. Primero ambos” (21). El relato, si puede llamarse de esa forma, construye dos personajes a partir de fragmentos, su figura siempre está quebrada o tiene alguna parte en las sombras, en un tratamiento muy cercano al expresionismo. Es una narración hecha por capas traslúcidas que se enciman, la repetición sonora de las aliteraciones (“Better worse so” 36) crea un terreno donde conviven opuestos: “ahora fracasar mejor peor” (23), “No hay futuro en esto. Por desdicha sí” (23), “ojos cerrados que miran” (25), “conocer mejor ahora. Desconocer mejor ahora” (25). Es una escritura hecha de tensiones donde dos cosas *son* a la vez. Una dialéctica sin síntesis, podríamos decir, porque la intención no es reunir lo múltiple en lo uno sino abrir su salida hacia lo múltiple.

Tanto la posibilidad que alumbran los conceptos de Lacan de pensar lo que se repite como algo que se produce cada vez (es decir, repetición **en acto** y **serie** de repeticiones, sin origen ni original), como la de poder plantear una relación que no va por la vía del sentido y que tampoco genera significación, es de interés para el presente análisis. Asimismo, la apertura que ofrece la poética de Stein sobre la repetición como forma de composición artística, y en Beckett como forma de pensamiento dialéctico en suspensión, nos acerca a reflexionar sobre estas dos obras de Katchadjian, donde nos proponemos ubicar algunas nociones de repetición y, de modo general, intentar demarcar la especificidad de la repetición en su escritura y propuesta artística.

### **Lo ilegible: repetición y escritura**

¿*El Martín Fierro Ordenado Alfabéticamente* (2007), en adelante EMFOA, vuelve más o menos legible al *Martín Fierro* de Hernández? ¿Genera una nueva lectura del *Martín Fierro* o bien interroga la necesidad de seguir generando lecturas, sentidos y orígenes de la literatura? Pareciera que esta obra, en vez de generar, renovar o crear nuevas lecturas de Hernández, lo que hace es tensar la **legibilidad**. Porque lo que salta a la vista es, como indica César Aira en *El tiempo y el lugar de la literatura*, que también había un viejo orden impuesto que respondía, si no al del alfabeto, al del desarrollo de la historia del gaucho cantor, al que se subordinaban los recursos poéticos. Es decir, Katchadjian expone la confección del relato, los artificios y los

procedimientos del viejo poema a través de otro poema regido por un orden también impuesto pero que respondería más al dominio de la matemática que a la deliberación “subjetiva” de un autor, en lo que podemos identificar una huella oulipeana.

Mientras la máquina de apropiación repite una tradición para crear un mito y una nueva tradición, la intención de Katchadjian no es reescribir la tradición para volver a leerla, sino más bien suspenderla -de cualquier fin, objetivo, sentido-, por eso no hay aquí reapropiación ni lectura (quizás podríamos hablar de una *máquina de impropriación*). EMFOA desactiva y neutraliza el MF de Hernández, lo vuelve inoperante. Suspende su retorno, su linaje, ambos Fierros (el ordenado por el relato y el del alfabeto) aparecen como repeticiones sin origen porque la serie que ahora conforman se evidencia como serie sin original. La escritura conforma un plano desjerarquizado. Katchadjian señala el orden del relato cronológico con el orden del alfabeto y suspende la jerarquía o el valor de uno sobre otro: los dos textos quedan en un mismo plano de inmanencia, ambos conviven en un mismo tiempo sin original, alumbrándose mutuamente en un tiempo donde el tiempo se ha fugado, exponiendo sus órdenes y suturas, uno postizo del otro y de sí mismo: “todo orden es convencional y permutable” (*El tiempo y el lugar*, 2), concluye Aira al ver los dos órdenes de estos dos Fierros. Sin embargo, no podemos prescindir de un orden ya que, si no fuera por la forma impuesta del alfabeto, todos los versos contarían en una misma línea las aventuras del gaucho. Desde lo cual se llega a otra idea: la posibilidad de obtener millones de Martines Fierros recombinados según millones de claves diferentes, es decir, la invención de una máquina de escritura que genere repeticiones nunca idénticas: el múltiple astilla el objeto único. Borges (2009) responde a la pregunta por cómo salir de la tradición a través de una máquina de lectura que repite la tradición para inventar una nueva. Katchadjian no apunta a crear una nueva, sino que repite para suspender la tradición como *lecturas* y, en todo caso, la abre como *escrituras*, al evidenciar sus artificios. Ambos Fierros se ofrecerían, entonces, como máquinas de escritura: una, la hernandiana, funciona para “producir” un relato, una historia; la otra funciona *mal*, no produce un relato cronológico que responda a la sucesión causal de los hechos de la vida del gaucho Fierro, es una máquina anómala.

Katchadjian detiene la insistencia de los signos, se aleja de una forma de repetición como retornos, que funcionaría en un plano simbólico cultural. La repetición de Katchadjian no opera con una lectura de la significación, no es una relación por la vía del sentido, y esto está cifrado en el procedimiento mismo, que está más cerca de una forma matemática, de un algoritmo. Sin embargo, la elección del MF no es casual, y eso lo hace reinsertarse en la serie de lo literario. Katchadjian alumbró una zona de lo literario que tendría un pie en un orden real, el que hace ingresar por medio de ese

orden impuesto y que da lugar a una materialidad del significante: *la poesía como algo-ritmo*. ¿Por qué la literatura es solo dominar un lenguaje? ¿Qué pasa si no es sólo eso? ¿Si la literatura aparece dominada por un ordenamiento real del significante y no por el sentido? María Negroni sostiene que la poesía es una epistemología del no saber (Dalmaroni 49) y entiende que el poema trae la palabra afuera de la convención, incluso de la del propio poema. El poema nos permitiría entonces *habitar el no saber* y captar una **voz** sin nombres. Hacia allí se dirige la escritura como máquina anómala, que si bien no produce el relato ordenado de una vida (la biografía del gaucho), tiene efectos. Atender únicamente a lo que la escritura de Katchadjian podría tener de “gesto conceptual” nos dejaría mudos. Mientras que la mayoría de los textos tienden a crear legibilidad, habría textos que trabajan creando ilegibilidad. EMFOA es uno de ellos al proponer ilegibilidad sobre la tradición. La novedad es que propone a **lo ilegible** como parte de lo literario: tal como Spinoza, según lo cita Deleuze, sostiene que “decir que el ciego está privado de visión es tan estúpido como decir que la piedra está privada de visión” (*En medio de Spinoza* 223), lo ilegible puede ser parte de lo literario no como una falta sino como un modo más de hacer de la literatura. De este modo Katchadjian no derriba lo literario, ya que se mantiene dentro de lo literario, pero sí obliga a reformular preguntas: ¿qué puede la literatura? Puede lo ilegible. Este aspecto está presente en otra de sus obras, una novela de más de doscientas páginas reducida hasta ocupar unas ocho páginas. *Mucho Trabajo* (2011) “espanta” al lector por el tamaño de sus caracteres: la novela, a simple vista, no se puede leer, pero vale resaltar: aún así Katchadjian escribe. Lo ilegible es un modo más de hacer de la literatura. Tanto *Mucho trabajo* como EMFOA están escritos.

Entonces, ¿cómo aparece lo ilegible en EMFOA, y por qué lo ilegible es una forma de escritura del presente (más que lectura del pasado)? Se presenta como una relación que no va por la vía de los significados (ya con el MF, ya hacia dentro, entre los versos), y de ahí “lo ilegible”, pero cuyo orden alfabético, matemático, tiene efectos. Por eso decimos: *está escrito*. El nuevo poema tiene anáforas, aliteraciones y rimas como efectos del nuevo sistema impuesto, ya desactivados del desarrollo de la historia. ¿Escritura desactivada? Aún tenemos restos de aquella tradición desarmada, ahora funcionando en la inoperancia: máquina rota, máquina anómala. La de Katchadjian podría definirse como una escritura amnésica. ¿Qué hacer con las herencias, los restos? Esta sea tal vez una pregunta que *heredamos* de las últimas décadas del siglo XX. La escritura de Katchadjian presenta un conjunto de restos articulados, caprichosamente “ordenados”, donde **el relato cae pero la voz persevera**. Katchadjian suspende la lectura del relato para escuchar (escribir) una

voz: allí es donde el orden alfabético hace aparecer una voz y allí, entonces, EMFOA *puede leerse* como escritura *presente*. ¿Cómo desarmar una voz? ¿Cómo suspender su insistencia en comunicar, explicar, informar, sin hacerla desaparecer? ¿Cómo hacer para que *suene* una voz? Agamben señala que la profanación quiebra, a través del juego, la unidad del acto sagrado entre el mito que cuenta la historia -el relato- y el rito que la reproduce y la pone en escena. Lo lúdico, argumenta, es una de las formas posibles para la profanación: el juego es un uso no utilitario de objetos, actividades, discursos. Para Agamben, niños y filósofos nos pueden entregar esta nueva dimensión del uso, donde, me parece, habría que agregar a los poetas. Katchadjian usa a la escritura como un tocar que desencanta: ese tocar profano que restituye al uso lo que lo sagrado había separado y petrificado (Agamben 98 99), que en su caso desnaturaliza y desmitifica el orden del relato y el de la tradición (hace ilegible el relato y la tradición) para extraer (escribir) los sonidos, los ritmos.

Si la tradición es algo que se presenta como un improfanable, aquello que *debe leerse* de *una* determinada forma, Katchadjian directamente no la lee y -como continúa Agamben sobre la profanación- en “una forma especial de negligencia” (100) la hace pasar por su máquina de escritura que inventa un nuevo uso inoperante, lúdico para ese objeto improfanable que es el *Martín Fierro*. Katchadjian nos ofrece a la tradición como inoperante. En EMFOA no leemos la tradición sino un poema (lo ilegible es una forma de hacer de la escritura de Katchadjian).

a andar con los avestruces:  
a andar declamando sueldos.  
a ayudarles a los piones  
A bailar un pericón  
a bramar como una loba. (7)  
[...]  
es que era pa-po-litano .  
es que les gané el tirón  
es seguro que lo deja.  
Es triste a no poder más  
Es triste en medio del campo  
es un telar de desdichas  
¡Es zonzo el cristiano macho  
esa jurioa tan inmensa,  
esa noche me apedé (20)  
[...]

Yo tengo intención a veces,  
yo tengo otros pareceres,  
Yo tengo paciencia poca  
Yo tenía un facón con S,  
Yo tenía unas medias botas (53)

Katchadjian hace girar al lenguaje en el vacío, sobre sí mismo, sobre su alfabeto, para que suene lo que el lenguaje ofrece como medio sin fin: es decir, la voz. El lenguaje emancipado del relato, de su insistencia en comunicar e informar, se nos ofrece bajo una nueva experiencia de la palabra y de la letra, en una textualidad articulada por la repetición de la primera letra de cada verso, que a veces se extiende hasta palabras o versos enteros y pone en escena una voz que insiste en los sonidos. ¿Cómo es el poema que compone esa voz emancipada? Es un poema que sucede en un presente prolongado plagado de comienzos: “Y ahora empecemos como si empezáramos. La composición no está allí, va a estar allí y nosotros estamos aquí” (Stein, *Retratos* 90). Katchadjian trabaja con una repetición que desencaja la serie y desactiva el original, su repetición funda una serie sin origen que también se burla a sí misma al empezar una y otra y otra vez. Vemos entonces aparecer una idea de repetición que des-hace y suspende, que genera ilegibilidad sobre la tradición (como en *El Aleph engordado* la operación es la de ejercer cierta ilegibilidad sobre las palabras del cuento en tanto palabras de Borges, ya que el efecto de esa repetición es justamente “hacer confundir” las de Katchadjian con las de Borges<sup>5</sup>. Aquí nos retorna la idea de una repetición que desgasta la identidad, genera y nos mantiene en un estado de incertidumbre). Es una ilegibilidad que, sin embargo, no borra. Hay en estas obras una escritura y, en efecto, la repetición cambia los sonidos (además de que *hace ver* los sonidos, *hace oír* la belleza, los oídos como ojos, los ojos como oídos), opera intensidades hacia dentro del poema y EMFOA (como *Mucho trabajo* con una lupa) *puede leerse*.

Para finalizar este primer apartado, podemos ubicar otros modos de aparición de *lo ilegible como escritura* en otros escritores pero también en otras artes. Por ejemplo, en el escritor uruguayo Mario Levrero cuando declara: “Encontré en el procesador de textos un botón que, al oprimirlo, permite ir tachando todo lo que se escribe. Lo interesante de este procedimiento es que permite ir tachando al mismo tiempo que se escribe” (43), pero también hay que considerar los grafismos de Mirtha Dermisache y la escritura deformada de León Ferrari.

## Repetición y narración: ¿Qué hacer?

*Algunos lo hacen.*

*Algunos no lo hacen.*

*Pero algunos que no lo dicen así no lo dicen así. Ellos dicen algunos realmente dicen que algunos lo hacen que alguno lo hace. Hacen lo que hay o lo que no hay que hacer.*

*Algunos lo hacen.*

Gertrude Stein, *Retratos* (82)

*La repetición más exacta, la más estricta, tiene como correlato el máximo de diferencia.*

Deleuze, *Diferencia y repetición* (19)

*Dentro de una novela puede haber objetos refractarios al discurso mismo en el que viven, que se desprenden de la sucesión temporal del discurso y se hacen eternos con la eternidad de lo que no entra en las categorías del entendimiento.*

César Aira, *En La Habana* (66)

Objetos que no entran en el entendimiento, la voz del no saber que habita en la poesía, la escritura de lo ilegible, la convivencia de opuestos... Las obras de Katchadjian componen su propia categoría de *repetición* y con ella operan. La repetición como algo que empieza cada vez se vuelca hacia dentro de su escritura en su primera prosa, *Qué hacer* (2010), donde la repetición trabaja como motor narrativo. Si anteriormente la escritura conformaba, por medio de la repetición, un plano sin jerarquías ni origen, aquí ese plano se fractaliza. El autor ya no trabajará con la repetición para suspender la legibilidad y el relato, sino para conformar un texto que se crea a medida que se escribe, a través de la repetición nunca idéntica de sus elementos, una repetición que enloquece la reproducción. En esta parte, me propongo pensar la repetición como eje articulador de textualidades narrativas.

El relato de *Qué hacer* está formado por 50 entradas donde la pareja conformada por Alberto y el narrador<sup>6</sup> da sin éxito una clase en una universidad inglesa, a partir de donde salta por variados escenarios. Es una misma figura que recorre paisajes percederos, hasta reaparecer en el aula, sucesivamente, en un efecto de *loop*:

Cap 1. "Estamos Alberto y yo enseñando en un aula de una universidad inglesa" (7); 2. "Vamos con Alberto a una juguetería" (9); 3.

“Estamos con Alberto en una especie de baldío” (11); 4. “Aparece Alberto junto con tres ingleses” (13); 5. “En un aeropuerto, Alberto y yo le estamos explicando a una vieja” (15).

En el resorte de la escritura, la acción extrema y la proliferación de peripecias convive con una narración suspendida, sin desenlace. La repetición agencia la escritura, cada entrada multiplica la anterior y así el relato avanza pero no de manera lineal, avanza en el espacio (de un escenario a otro) más que en el tiempo. Por medio de la repetición, el tiempo se espacializa, fractaliza, en escenas que pueden funcionar, a la vez, como profecía o reminiscencia. De este modo, la sucesión de causas y efectos es reemplazada por una trama hecha de saltos y simultaneidades, crea un texto fractal y acelerado. La estructura narrativa no es homogénea sino que está agujereada por lo que no se dice, lo que el narrador no sabe de su propia narración. Esta queda hecha por tensiones entre vacío y repetición, exceso, multiplicidad<sup>7</sup> (alumnos de *dos metros y medio* que increpan a Alberto y el narrador mientras sus cabezas no paran de *agrandarse*, 800 bebedores cantan en una cantina). Vacío y repetición generan un relato rasgado que manifiesta su confección y muestra sus artificios a través de los cortes y suturas:

...en ese momento descubro que la vieja es a la vez la moza; le pregunto a Alberto si nota lo mismo y me dice que sí. Esto se corta de repente y ahora Alberto quiere regalarle a un sobrino suyo una escoba que tiene en la mano. Después hay otro corte y Alberto quiere llevar al zapatero sus botitas negras (*Qué hacer* 29).

Hacia el final, continúan las mismas aclaraciones: “Después hay un vacío que dura hasta que aparecemos en una universidad inglesa...” (71), ó: “hay un momento de oscuridad que dura hasta que de alguna manera aparecemos en un manantial” (81). En esta transparencia del procedimiento, el texto se escribe y desescribe, se identifica y desidentifica con lo ya relatado, como si estuviera atravesado por encuentros y desencuentros que reconstruyen a medias los acontecimientos. El narrador se aleja del relato y lo señala, cuestiona los hechos narrados cuando reaparecen elementos que supuestamente se habían perdido en el capítulo anterior. Pareciera que el narrador ha perdido potestad sobre los personajes y la narración: “Y pasan muchas cosas, pero no es claro qué pasa ni tampoco es claro si realmente pasa. Por ejemplo, Alberto tiene nuevamente la escoba en la mano y yo mi bufanda puesta. Entonces: ¿se habían perdido esas cosas realmente?” (35). La repetición,

entonces, desacomoda, descompleta e interroga la serie más que consolidarla y afirmar su sentido, o bien crea una serie y un sentido no estructurado por la identidad del Uno, sino que alberga la convivencia de opuestos, se plaga de tensiones, similar a la poética beckettiana.

Katchadjian reescribe con su propia escritura, la transforma en un compendio de fragmentos o módulos disponibles para seguir escribiendo. Inventa su resto. El sistema que ordena los fragmentos en cada redistribución es precario y provisorio: no hay estructura que pueda fijar posiciones definitivamente. En su escritura hay varios sentidos y núcleos narrativos a la vez, ya que cada entrada puede funcionar como un microrelato. La repetición funciona como motor y lo nuevo aparece como efecto de escritura. Para Katchadjian, escribir, crear, es repetir porque la repetición perturba lo idéntico, agujerea y molesta lo ya escrito que nunca cristaliza. La escritura nace como fragmento y es así su propio motor de efectos, nuevos en cada combinación-aparición. Por eso, el fragmento no es la metonimia nostálgica que muestra una totalidad, tampoco es detritus muerto, sino que es un resto con vida, genera vida y, en el tono antitrágico que tiene la escritura de Katchadjian, ya que siempre continúa, se presenta como la condición para hacer, para continuar escribiendo. Es una escritura que se genera a sí misma a partir de que el resto funciona como causa al ser reincorporado y reutilizado como pieza narrativa. El relato aparece, entonces, como un juguete que se desarma para comprender su funcionamiento, y la repetición aparece como una forma de autoescritura que pone en escena múltiples sentidos: cada aparición, un sentido.

En *Qué hacer*, la repetición rompe la causalidad y determinación en el relato. La forma de *loop* crea un relato que, si bien es circular, no es un círculo cerrado, totalizante. Cada entrada repite y a la vez transforma el elemento repetido y la serie el *loop* se desfonda. El sistema es así constantemente desacomodado, fisurado, variado. Mientras en EMFOA la repetición funciona como lo que suspende el origen y el retorno de las significaciones, y pone en evidencia la materialidad del lenguaje, su dimensión *real*, en *Qué hacer* vemos funcionar la idea de que, a pesar de (más bien gracias a) la repetición se empieza desde cero, similar a cómo Stein piensa su escritura en un permanente presente que comienza inevitablemente una y otra vez. Pero así como ubicamos a Stein como precursora del *delay*, a Katchadjian sería más apropiado pensarlo con el *loop* de la música electrónica, particularmente del *techno*<sup>8</sup>, que se basa en la repetición mecánica de un fragmento cuya escucha puede generar una novedad para el oyente. El *loop* de *Qué hacer* hace existir al pasado y al futuro de un modo no evolutivo, el relato rompe con la idea de desarrollo pero no con la de cambio, la diferencia se basa, justamente, en la repetición. Así, Katchadjian lleva al extremo la premisa aireana de que la literatura debería proceder siempre como si fuera la primera

vez que se escribe (“recomenzar desde cero el trabajo del arte”, Aira, *La nueva escritura* 170). Es la escritura la que comienza una y otra vez, pero es un comienzo que no borra la serie: la repetición crea, es el medio de lo imprevisto. Repetición y novedad no son opuestos. Además de en el *techno*, podemos identificar en el teatro y sobre todo en el cine mudo a la repetición como clave de funcionamiento. Bergson ha escrito sobre la relación entre lo cómico y la rigidez mecánica, donde el gesto maquínico de la repetición es la clave de lo que causa la risa<sup>9</sup>. La lista puede ser larga. Un ejemplo más es John Cage: la repetición como forma de invención funciona en las operaciones compositivas de algunas de sus piezas musicales.

Ahora bien, ¿cómo aparece el **tiempo** en este universo de la repetición? ¿Cómo se estructura un relato dominado por la repetición? En la escritura de Katchadjian el tiempo de la repetición efectúa una alteración anárquica del tiempo cronológico: la *anacronía*. El relato suspendido de *Qué hacer* crea una diacronía pero sin progresión, una diacronía sin cronos. Cada nuevo capítulo se relaciona con el anterior como cambios sin evolución: en el capítulo 2 un alumno alto “vuelve” a meterse en la boca a Alberto, mientras la escoba que Alberto quiere vender “no es la misma que antes”. Y ya en el capítulo siete, cuando los alumnos de dos metros y medio se enfurecen, Alberto y el narrador ya saben “lo que puede pasar” (19). La forma de la escritura evidencia también esta lógica de saltos sin desarrollo: “Después aparecemos en una universidad inglesa y enseñamos. Después corremos por un bosque. Después estamos en una cantina con ochocientos bebedores. Después en una plaza en la que hay un viejo que es una paloma” (38). Como adelantamos al comienzo, en Katchadjian el tiempo se **espacializa**, conforma un plano cilíndrico donde el tiempo del cronos se ha fugado y cuyos elementos se relacionan de manera simultánea, atravesados por varios vectores a la vez, tal como Didi-Huberman, a través de la lectura del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, propone tener una visión radial de la historia que se despliegue sobre un plano múltiple, plegado y siempre contemporáneo a sí mismo, a su presente. Al discurso en Katchadjian habrá que figurarlo no de manera lineal sino como plano<sup>10</sup>: el plano inmanente y acrónico de la repetición, el que plegado sobre sí mismo *loop* sobre *loop* arma una estructural tubular, un cilindro infinito<sup>11</sup>.

En el plano-cilindro de escritura de Katchadjian cada repetición funciona como diferencias no jerárquicas, en el sentido de la ética de Spinoza: todo lo que es, difiere, porque dos cuerpos no pueden ser lo mismo, ser una manera de ser es ser un pasaje. Ni como reproducción ni como semejanza<sup>12</sup>, el bucle de la escritura acompaña la mutación constante de los cuerpos de los personajes. La escritura aparece como espacio de transformación de los cuerpos, ya que se ponen en escena cuerpos que no

saben de antemano todo lo que pueden hacer y padecer, lo cual funciona como motor de escritura. Katchadjian presenta narradores y personajes vulnerables al *loop* que se les impone, el relato resulta ser el de las continuas amenazas y las formas en las que logran mantenerse vivos. Como cuerpos en transformación inminente, los personajes encarnan así fantasías anatómicas en las que se desmaterializan o se materializan demasiado, sus cabezas se agrandan o achican, se convierten en momias, en palomas<sup>13</sup>. En síntesis: cuerpos en transformación hacia un fin que desconocen.

Por último, no quiero dejar de señalar que el drama de los personajes puede ser pensado a través de la idea de una repetición en acto (como la *tyche* lacaniana): “Alberto y yo” son dos profesores que enseñan literatura pero, en el texto, la clase sobre literatura se ve permanentemente interrumpida por el procedimiento que transporta a los profesores a un bar, una plaza, una juguetería, una guerra, un barco, una isla, etc. En cada escenario, como ya indicamos, funciona una micro historia, un micro relato: Alberto limpia sus botas, le pone alas a un viejo que quiere volar, compra una escoba para su sobrino; y luego, Alberto tiene alas, le da una escoba a un viejo, compra unas botas para su sobrino, y así sucesivamente. Esto indicaría que la literatura no puede dar cuenta de sí misma sino como literatura. Así, Alberto y el narrador **ponen en acto aquello que intentan explicar**. La literatura, antitrágica, continúa. En la recursividad y puesta en abismo hasta el absurdo, Katchadjian utiliza una repetición que interrumpe una forma de conocimiento que iría por la explicación, vía del significante, y propone otra: *actúa* el encuentro con lo literario. Esta forma de conocimiento nos acerca a una concepción del arte como experimentación, hacia una ética de la escritura y de los cuerpos, tal como predica el final de *Qué hacer*:

Alberto levanta la mano y se da la palabra a sí mismo; dice: ...el problema está en que no se puede decidir o está en querer decidir cuando **no hay que decidir sino actuar** (...) Entonces lo que se hace, casi siempre, es **algo que a uno le ocurre**, no algo que uno decide (93)

Katchadjian y Aira se encuentran en la máquina de escritura vitalista cuya potencia es su renovado impulso de repetición<sup>14</sup> (Contreras 124-125), una repetición que en tanto procedimiento es forma de experimentación (Surghi s/n) y así medio de lo imprevisto: repetición renovada. Desde su segundo libro de poesía, *El cam del alch* (2005), es posible ubicar la repetición como núcleo del proyecto poético de Pablo Katchadjian (aquí junto a la combinación, la sutura y el corte). Allí la escritura es forma-motor de lo escrito, es una escritura que escribe lo que puede, que puede lo que dice, y que no sabe lo que puede. Un nuevo sentido de ‘lo nuevo’ en la escritura, no

como mandato de la obra de arte vanguardista, si no como genoma de la escritura: lo que no sé escribir<sup>15</sup>, lo que no se puede escribir, lo que no existe, es el motor de escritura. Escribir para darme cuenta que puedo escribirlo. Una escritura alegre, que aumenta mi potencia. Una escritura que crea la inexistencia de identidad y otras formas de temporalidad.

En el acto que se realizó en 2015 en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires en apoyo a Pablo Katchadjian y en repudio a la demanda que la viuda de Borges impartió al escritor por su obra *El Aleph engordado*, participaron reconocidos críticos y escritores junto a una gran cantidad de público. En el panel donde se debatió sobre el suceso, Katchadjian intervino con una reflexión sobre la literatura experimental. Dijo que no estaba seguro de considerar a su trabajo como “experimental” ya que el término le sonaba a *un experimento que salió mal*. Considero que en este chiste el escritor insinuó algo cierto porque Katchadjian, efectivamente, hace experimentos e inventa máquinas que funcionan *mal*. *Mal* de acuerdo a la lógica de una ciencia que instrumentaliza el conocimiento y una industria que operativiza los mecanismos. Por fuera de la línea de montaje como reproducción (y allí se asimila a aquel obrero del final de su *Aleph engordado* que deja pasar en la línea de montaje una cuchara deforme), el montaje de Katchadjian es el de una máquina anómala como las máquinas “inútiles” de Marcel Duchamp, Francis Picabia o Antonio Vigo. Todos ellos crearon máquinas que inventan su propio principio -programa- y fin -práctico-. La serie de las máquinas anómalas, como la de escritura de lo ilegible y o la del concretismo<sup>16</sup> (de Schaeffer a Beckett y Noigandres) atraviesan múltiples soportes y disciplinas y crean formas de hacer con el pasado y con el presente, inventan formas de temporalidad y espacios, permiten un modo de pensamiento por opuestos y hecho de tensiones, reponen la vida como expresión contingente, hacen estallar al Uno en el múltiple, desestabilizan una noción de repetición como previsible y “siempre lo mismo”. La escritura de Katchadjian tiene sus patas en el presente, como la mosca o el caballo. Y también como la de la mosca, múltiple y simultánea, o como la del caballo, bifronte, tiene su mirada: un ojo hacia lo blanco, otro hacia lo negro, un ojo hacia el pasado y otro hacia el futuro, hacia una nueva configuración de lo literario.

## Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *Profanaciones*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007. Impreso.
- Aira, César. "La nueva escritura". *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* (Universidad Nacional de Rosario) 8, Rosario (2000): 165-170. Impreso.
- "El tiempo y el lugar de la literatura". *Otra parte* 19, Buenos Aires (verano 2009): 1-5. Impreso.
- *Sobre el arte contemporáneo* seguido de *En La Habana*, Buenos Aires: Random House, 2016. Impreso
- Beckett, Samuel. *Rumbo a peor*, Barcelona: Lumen, 2011.
- Bergson, H. *La risa*, Madrid: SARPE, 1985.
- Borges, J.L. "El escritor argentino y la tradición", *Obras completas I 1923-1949* comentado por Rolando Costa Picazo e Irma Zangara, Buenos Aires: emecé, 2009, p.438-444. Impreso.
- Carrera, Arturo. "Los inventores visuales". *La Opinión Cultural*, Buenos Aires (5/02/1978). Impreso.
- Cippolini, Rafael. *Contagiosa Paranoia*. Buenos Aires: Interzona, 2007.
- Contreras, Sandra. "César Aira: Relato y supervivencia". *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* (Universidad Nacional de Rosario) 9, Rosario (2001): 119-133. Impreso.
- Dalmaroni, Miguel. *La palabra justa : Literatura, crítica y memoria en la Argentina, 1960-2002*. Mar del Plata: Melusina, 2004. Impreso.
- Deleuze, Gilles. *Repetición y diferencia*. Buenos Aires: Amorrortu, 2009. Impreso.
- *En medio de Spinoza*, Buenos Aires: Cactus, 2008. Impreso.
- Didi-Huberman, G. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008. Impreso.
- Diederichsen, D. *Personas en loop*. Buenos Aires: Interzona, 2005. Impreso.
- Flaubert, G. *Bouvard y Pécuchet*. Buenos Aires: Losada, 2007. Impreso.
- Katchadjian, Pablo. *El Martín Fierro Ordenado Alfabéticamente*, Buenos Aires: IAP, 2007. Impreso.
- *El Aleph Engordado*, Buenos Aires: IAP, 2009. Impreso.
- *Qué hacer*, Buenos Aires: Bajo la luna, 2010. Impreso.
- "Pablo Katchadjian: la escritura como ejercicio exploratorio", entrevista por Augusto Munaro, *Diario Los Andes*, Mendoza (18/12/2010). Web.
- Lacan, Jaques. "Tyché y Automatón". *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 2010. 61-74. Impreso.

Lamborghini, Leónidas. "Eva Perón en la hoguera". *Partitas*. Buenos Aires: Corregidor, 1972. Impreso.

Levrero, Mario. *Irrupciones*, Montevideo : Criatura, 2013. Impreso.

Mendoza, Juan J. *Escrituras past*. Bahía Blanca: 17 grises, 2011. Impreso

Negróni, María. Entrevistas: Artal, Roxana y Mazzochi, Laura. "Una isla en movimiento" consultada en: <http://evaristocultural.com.ar/2010/01/22/una-isla-en-movimiento-entrevista-a-maria-negróni/>; AA.VV. "Viaje alrededor de un punto" consultada en: <http://www.elanartista.com.ar/2015/04/16/la-nina-maria-conversacion-con-maria-negróni/>;

Zeballos, Miguel. "Conversación con María Negróni" consultada en: <http://www.indiehoj.com/libros/conversacion-con-maria-negróni/>;

Hayes, Inés. "La belleza de la letra renovadora" consultada en: [http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/belleza-letrarenovadora\\_0\\_942505766.html](http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/belleza-letrarenovadora_0_942505766.html)

Piglia, Ricardo. "Notas sobre el Facundo". *Punto de vista* III 8, Buenos Aires (1980): 15-18. Impreso.

— "Borges como crítico". *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2001. Impreso.

— "Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria", *Los libros* 29, Buenos Aires (marzo-abril 1973): 22-27. Impreso.

Porrúa, Ana. *Variaciones vanguardistas. La poética de Leónidas Lamborghini*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2001. Impreso

Queneau, R., Perec, G., Calvino, I. y otros. *Oulipo, ejercicios de literatura potencial*. Buenos Aires: Caja Negra, 2016. Impreso.

Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor de las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995. Consultado en: <http://www.borges.pitt.edu/bsol/bse5.php>

Stein, Gertrude. *Retratos*. Barcelona: Tusquets, 1974. Impreso.

— *Gertrude Stein, Everybody's Autobiography*. New York: Random House, 1937. Impreso.

Surghi, Carlos. "César Aira y el procedimiento como experimentación". *Revista Laboratorio* 6, Santiago de Chile (otoño 2012). Web.

Fecha de recepción: 01/08/2016

Fecha de aceptación: 28/10/2016

---

---

<sup>1</sup> Un primer esbozo de las hipótesis que estructuran este trabajo se presentaron en el *Congreso internacional Cuestiones críticas*, realizado en Rosario, Argentina, en octubre de 2015. Asimismo, este artículo se enmarca en el proceso de investigación para la realización de una tesis doctoral, en la que a partir del análisis de las poéticas de los cuerpos en literatura contemporánea, advierto cuatro figuras que en el marco de un imaginario estético posthumanista elaboran topografías, temporalidades y regímenes sensibles propios. La *máquina* es una de ellas.

<sup>2</sup> Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como becaria doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET – Argentina). Como doctoranda se encuentra trabajando en su tesis sobre poéticas de cuerpos en arte y literatura contemporánea de Argentina y Brasil a partir de algunas obras de João Gilberto Noll, Nuno Ramos, Leandro Ávalos Blacha y Pablo Katchadjian, de quien ha traducido en colaboración el libro *el cam del alch (the rou of alch*, New York: Ugly Duckling Presse, 2016). Ha publicado artículos académicos, ensayos y los poemarios: *El plan*, Buenos Aires: Colección Chapita, 2009; *Hotel*, Paraná: Gigante, 2013; *Eléctricos de sombra*, Buenos Aires: Fadel&Fadel, 2016. Imparte clases de teoría y crítica literaria en la Universidad Nacional de Artes, Buenos Aires, Argentina.

<sup>3</sup> Analicé este aspecto de la obra de Katchadjian en “Pablo Katchadjian: ¿qué puede la literatura?”, texto leído en la *1er Jornada Crítica de Embalse escuela de poesía*, “Publicaciones post 2000” el 25 de noviembre de 2013 en Buenos Aires. Actas: <https://drive.google.com/file/d/0B7h4aySh4zJUT0V6YIN1Q1FRVWs/view>  
Publicado en *Revista Poesía Argentina*, Buenos Aires, enero 2014. (<http://poesiaargentina.com/revista.php>)

<sup>4</sup> Es un efecto de sonido que consiste en la multiplicación y retraso modulado de una señal sonora. Una vez procesada la señal se mezcla con la original. El resultado es el clásico efecto de eco sonoro.

<sup>5</sup> “Con respecto a mi escritura, si bien no intenté ocultarme en el estilo de Borges, tampoco escribí con la idea de hacerme demasiado visible: los mejores momentos, me parece, son esos en los que no se puede saber con certeza qué es de quién” (Katchadjian, *El Aleph engordado*)

<sup>6</sup> Podemos pensar a ‘Alberto y yo’, como una nueva pareja flaubertiana. Hipótesis que se refuerza en el guiño que hace *Qué hacer* a una escena de *Bouvard y Pecuchet*. “[...]aparecemos sentados en un banco. Alberto se saca un sombrero que tiene puesto y yo hago lo mismo. Cuando miro el interior del sombrero de Alberto, veo que tiene escrito su nombre. El mío también tiene mi nombre...”. (Katchadjian 61). “[...] se sentaron, en el mismo momento y en el mismo banco. Para secarse la frente se quitaron el sombrero y la gorra, que cada uno dejó a su lado, y el hombrecito vio escrito en el de su vecino ‘Bouvard’, mientras que éste leía fácilmente en la gorra del individuo de levita la palabra ‘Pecuchet’”. (Flaubert 7). Recordemos, además, que en esta novela Flaubert desbarata el tiempo teleológico del progreso y se acerca al tiempo de la repetición. Bouvard y Pecuchet repiten sus experimentos con cada nueva disciplina que se proponen estudiar y, por supuesto, fracasan. Flaubert, a

---

finales del siglo XIX, escribe con una radical negación de la idea de “progreso” desde la puesta en crisis de varios de sus postulados: la linealidad del tiempo, la acumulación como superación o el cambio como mejoramiento en un universo narrativo regido por otra ley temporal, la de la repetición en ciclos y el cambio sin evolución. Katchadjian, a principios del siglo XXI, utiliza a la repetición como sintaxis narrativa y la propone como condición de la novedad y la diferencia.

<sup>7</sup> El programa estético de Katchadjian guarda en su interior la potencial multiplicación al infinito. *Qué hacer* podría seguir combinando situaciones, personajes y escenarios indefinidamente. Este *amague de infinito* fue bien detectado por César Aira que advierte sobre EMFOA y EAE: “En los dos casos interviene la posibilidad del infinito: la recombinatoria de los versos del Martín Fierro podría volver a hacerse, con otras claves que la alfabética, y daría miles de millones de Martín Fierros diferentes. Y “El Aleph” podría seguir engordando indefinidamente” (*El tiempo y el lugar*, 3).

<sup>8</sup> Diedrich Diederichsen advierte que si bien en el loop de ciertas expresiones musicales contemporáneas como el techno, se rompe con la idea de desarrollo, no con la de cambio. De este modo usa la forma artística del loop para señalar una estructura de vida “posfordista”, donde las personas viven sus vidas en contraposición a la forma de vida del progreso burgués regida por la meta, el desarrollo, la finalidad, lo instrumental.

<sup>9</sup> El ejemplo es el de un hombre que camina por la calle y al tropezar con una piedra genera la risa de los transeúntes porque la repetición se impuso sobre la respuesta: “han seguido los músculos ejecutando el mismo movimiento cuando las circunstancias exigían otro distinto”. Lo mismo sucede, podríamos decir, cuando en *Tiempos modernos* Chaplin repite ciegamente sus movimientos en la cadena de montaje y las piezas se le van acumulando y la máquina empieza a fallar.

<sup>10</sup> Arturo Carrera habla del espacio de la escritura como plano en la poesía concreta, el cual obliga a desplegar otra lógico-temporoespacial: “Noigandres opuso a los esquemas analítico-discursivos de la sintaxis tradicional, su concepción antidiscursiva del poema y de la “poesía” que abdicó ante su esclerosado espectro. Los primeros trabajos teóricos –y aún los últimos-, repasan sincrónicamente, ora los manifiestos futuristas italianos, ora las primeras declaraciones de Apollinaire sobre la ideografía y la antilógica gramatical: ‘...poema ideográfico. Revolución: porque es necesario que nuestra inteligencia se habitúe a comprender sintético ideográficamente en lugar de analítico-discursivamente” (Carrera).

<sup>11</sup> Podemos pensar esta especialización del tiempo como topografía infinita y siempre presente, del modo en que César Aira figura el espacio a partir del paisaje dibujado en un vaso, en un cilindro tridimensional: “Ese paisaje de ciudad escandinava no está en un cuadro plano, sino en un vaso, en un jarroncito, en una superficie curva: para verlo entero habría que tomarlo en las manos, con el consiguiente peligro de que se caiga, y darlo vuelta. Como es básicamente un cilindro, y salvo que haya un corte atrás, cosa que dudo, debe continuarse indefinidamente, vuelta tras vuelta, quizás cada calle desemboca en sí misma, y esos autitos están girando en círculos” (*Sobre el arte contemporáneo* 65).

---

<sup>12</sup> En el marco de la cultura de masas y la reproducción capitalista donde el mercado pretende abolir la falla y la diferencia constitutiva de la repetición en su promesa de reproducción exacta del original, y el discurso científico pretende crear un mismo cuerpo para todos, la literatura puede pensar formas de repetición que rompen con el continuo de la reproducción y la semejanza, y también parodiar la regularidad y la linealidad de la máquina de producción. La línea de montaje de Katchadjian, ya vimos, lleva cucharas deformes.

<sup>13</sup> Podría hacerse un análisis de la poética de los cuerpos en Katchadjian a la luz de los cuerpos que aparecen en la obra de Beckett: decrepitos, sometidos a sistemas caprichosos (Mallone y el circuito de las dos piedras), en mutación errática “De repente vuelven cambiados. De algún modo cambiados” (*El Aleph engordado*, 29)

<sup>14</sup> Sandra Conteras señala que la recuperación de las vanguardias históricas en el proyecto de César Aira significa la captación del “impulso artístico primigenio que es pura potencia de invención, del que el arte extrae su renovado impulso de insistencia, de repetición” (124-125).

<sup>15</sup> Esto es lo que Katchadjian contesta cuando le preguntan qué es, para él, la escritura “...un cierto estado nuestro que sabe más que nosotros. La escritura, para mí, es una forma de llegar a ese estado que sabe más que nosotros y que nos permite producir cosas que no entendemos y con las que a veces ni siquiera estamos de acuerdo”.

<sup>16</sup> Me atrevo a calificar a *Qué hacer* como *novela concreta*, impulsada por las ideas de Juan Mendoza sobre esta obra Katchadjian como una puesta en acto de lo novelesco sin novela (Mendoza 65).