Zama engordado: escritura, historia y alucinación en *Medio real* de Pablo Katchadjian

Prof. Martín Haczek (UNMdP – CONICET)

Como seguramente les ha pasado en muchas ocasiones, el título de este trabajo fue inventado antes de tener una palabra escrita. Había sí dos propósitos: analizar *Medio real* (2026) de Pablo Katchadjian, novela que integra el corpus de estudio de lo que en algún momento debería convertirse en una tesis doctoral; y, a su vez, someter a uso distintas lecturas filosóficas y teóricas realizadas durante los últimos meses. Ahora, en retrospectiva, el título se presenta como una trampa. Y lo es en, al menos, dos direcciones. Hacia ustedes; ya que, como todo título, adquiere un valor de promesa que, seguramente, resulte incumplida: si bien la ausencia de verbos elude cualquier compromiso modal explícito, los enunciados yuxtapuestos con dos puntos suponen una relación de causa, efecto o explicación que, sin dudas, quien firmó, debería ahora confirmar. Pero a su vez, es una trampa dirigida a quien escribe, y se ve obligado a seguir el hilo de una impresión exagerada, producto de un rapto de imaginación lectora, no exenta de cierta dosis de ansiedad. En todo caso, más que una hipótesis, el enunciado señala una falta originaria con la que este texto va a intentar comprometerse.

Para empezar, una suerte de *boutade* inscripta en el adjetivo que acompaña al nombre de la novela de Di Benedetto. La referencia es evidente por lo famoso del caso, que ramificó en efectos judiciales y mediáticos sin derramar demasiada atención sobre el texto en cuestión: en 2009, Pablo Katchadjian publicó *El Aleph engordado*, una versión intervenida del famoso cuento de Borges. En este caso, el autor cumplió su promesa: el título, que evoca los de ciertas obras de artes visuales, explica el procedimiento y describe la obra con precisión. Con una suerte de *ready-made* literario, como lo denominó Martín Kohan (2021: 203), el gesto del autor construye una genealogía duchampiana que,

siguiendo la lectura de Aira sobre el arte contemporáneo, imagina a la obra como su propia descripción sardónica y supone, en el interior de su mecanismo, a un personaje conceptual fundamental: el Enemigo del Arte Contemporáneo (2016: 38-39). Kodama y herederos representaron su papel, y de ahí la notoriedad que provocó la escena. A su vez, la intervención sobre el texto borgeano era la continuidad de un proyecto iniciado en 2007 con *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente*. Según declaró, nuevamente, Aira en una entrevista en España, Katchadjian pretendía "experimentar con todos los clásicos de la literatura argentina" (Aira 2021) y tenía ya en vistas un tercer objetivo: *El matadero* "contado al revés" (Aira 2021). La interrupción del proyecto, que el escritor pringlense atribuye a la denuncia de Kodama, dio comienzo a una nueva etapa de producción en la obra de Katchadjian: en 2010, publicó su primera novela, *Qué hacer*, a la que continuaron cinco más hasta la publicación de *Medio real*, en marzo de este año. Se podría postular que hubo un quiebre de aquella poética duchampiana que Maximiliano Crespi catalogó como "diluidos reflujos posmodernistas" (2020: 39) a la actual producción de Katchadjian, la cual, no obstante, es fácilmente asimilable a cierta tradición de la narrativa experimental, como afirmó Julio Premat (2021: 171-175) en su análisis de *Qué hacer*: quiebre en la linealidad espacio-temporal del relato; destrucción de todo efecto verosimilizante e intento de representación realista; imposibilidad de adecuación genérica a los formatos literarios codificados en la lengua y cristalizados en la recepción; desarticulación de la relación causa/efecto y problematización de las formas de construcción de sentido. Nuestra *boutade* dialoga con la lectura que propone Premat sobre "el segundo Katchadjian": es posible leer un hilo de continuidad entre ambos momentos de la obra del autor en los usos de la tradición literaria. La rearticulación de restos, espectros y sombras del pasado (2021: 177) hacen de la iteración un gesto de

"originalidad paradójica": una vanguardia que no impugna su pasado, sino que lo incorpora, lo procesa y lo devuelve: el *engorde* (y la experimentación) por otros medios.

Siguiendo ese hilo, quizás sea válido recuperar la distinción de Héctor Libertella, en *Nueva escritura en Latinoamérica*, entre la "vanguardia de pasos sucesivos", que se apoya en programas teórico-metodológicos y persigue una teleología crítica, y otra fantasmal, que opera silenciosamente, ajena a los efectos de recepción del corto plazo (2026: 31), a la cual el escritor bahiense denominará de distintas formas: "nueva escritura latinoamericana", "escritura de las cavernas", "novela aplastada", "ficción-crítica" o, menos elusivamente, vanguardias latinoamericanas. La caracterización libertelliana puede postularse como un programa de lecto-escritura (Prado 2022: 45); pero, haciendo uso de Kristeva, Barthes, Derrida y ese conjunto de autores que elaboraron lo que en los setenta se denominó "teoría del texto", el guion no separa dos acciones divisibles: escribir implica releer la tradición, y los modos de reinscripción en el texto de aquella práctica de lectura son uno de los ejes del ensayo de Libertella:

> La vanguardia evita verse como "fenómeno", una resultante o un "tema" del Continente, y empieza a concebirse críticamente como latinoamericana en esa operación presente que reconoce una masa de signos históricos mientras se deja transformar, leyéndolos, en una misma zona de silencio (…) Para la nueva práctica aquí está el antecedente: se vacían los significados históricos de aquellos recursos culturales, y se los recupera en un nivel de intensidad psíquica que puede describirse como un grupo de notas: ingenuidad, violencia esquizoidea, rompimiento, voluntad de artificio y de música frente a toda "legalidad" de aire universalista (Libertella 2026: 15-16).

Las cavernas y la piedra, la caja negra y la fotografía, la ficción como máscara de la crítica; la crítica como máscara de la ficción, el Caballo de Troya y el ingenio: diversas son las imágenes a las que recurre Libertella para figurar su caracterización de aquella nueva escritura latinoamericana en su práctica significante de reelaborar la tradición y, en

paralelo, circular en un mercado de intercambios simbólicos y materiales[1]. Nos interesa detenernos en una de esas imágenes: la escritura como cocina. Cito, nuevamente, a Libertella: "se entrega a 'engordar', deleitosa, cocina formas de escribir para su consumo interno, es sibarita acerca del uso de su lengua, asocia, rompe, triza, juega, condimenta una tradición y produce platos muy íntimos, hasta herméticos, casi impermeables a la gula de otros Continentes" (2026: 35-36). Quizás en este sentido se pueda resignificar el alcance del procedimiento de *engordar*: si la poética preliminar de Katchadjian intervenía sobre ingredientes ajenos sin ocultarlos, de modo tal que la operación resultara reconocible (que la lengua pudiera registrar los gustos ya consagrados), su nueva escritura despliega un manejo de los materiales que permite alterarles el sabor, volverlos irreconocibles y enmascarar las lecturas y los procedimientos en un nuevo plato que, no obstante, continúa condimentándose con ingredientes destinados a engordar la escritura de nuestro continente. Se trataría, entonces, no de un cambio de programa estratégico, sino de un repliegue táctico, producto de una lectura de la correlación de fuerzas y el estado del campo de batalla.

No obstante, algunas marcas de la tradición literaria latinoamericana son fácilmente reconocibles en *Medio real*, ya que presenta un diálogo explícito con ese grupo heterogéneo de textos que la historiografía dio por llamar *Crónicas de Indias*. Por un lado, por obvias razones argumentales, ya que, si bien la novela elude topónimos y referencias temporales demasiado precisas, se trata de la historia de un viajero que parte del "Imperio" hacia el "Nuevo Mundo" durante la "Conquista". Pero, a su vez, el texto hace uso de formas discursivas codificadas en ese *corpus* originario de la escritura en Latinoamérica: la presencia de un narrador que nos ofrece sus memorias por escrito,

[1] En el capítulo IV de su ensayo, Libertella presenta una breve lista de nombres que encarnan esta práctica de escritura: en el medio doméstico, Osvaldo Lamborghini y Manuel Puig; los cubanos Severo Sarduy y Reinaldo Arenas; el chileno Enrique Lihn; y el mexicano Salvador Elizondo,

donde incluye, entre su viaje y aventuras, extensas reflexiones sobre la escritura y constantes interpelaciones al lector. Leemos, en la primera página de *Medio real*, bajo el título "Agradecimientos":

> Voy a *escribir* mi propio libro sobre la llamada "Conquista", voy a sumar el mío a los muchos que salen cada año sobre el *tema* (…) Y yo también, inevitablemente, sirvo al Imperio, aunque tengo que decir a mi favor que lo hago sin entusiasmo y que *no quiero escribir un libro* cándido sobre la Conquista. Con eso *no quiero decir* que voy a criticar a la Conquista, porque eso sería casi el mismo juego. De modo que, para empezar, voy a decir que *no escribiré sobre la Conquista* sino sobre mi *viaje*: *sobre mí, no sobre el Imperio*.
>
> Claro que, no se me escapa, esto es lo que el Imperio quiere: confesiones humanas, subjetividad amena, secretos (…) Así que *no voy a escribir sobre mí*. Tampoco se me escapa que, si logro escribir esto con el espíritu que estoy invocando, casi sin duda los Burócratas Imperiales no aprobarán la publicación (…) Sencillez, desorden, extrañeza casi idiota: eso es lo que busco, aunque podría estar buscando otra cosa y no sé si la voy a encontrar (Katchadjian 2026: 7-8).

Es posible leer al paratexto por fuera de sus funciones narrativas más evidentes —situar al lector en la escena de escritura desde la cual se narra el resto del texto; revelar el procedimiento que da forma a la novela como crónica de viaje o falsa escritura autobiográfica; presentar, aunque difusamente y con notorios anacronismos, el tiempo del relato en la época de la Conquista—. Y esa posibilidad está cifrada en el propio título: los "Agradecimientos" no agradecen a nadie, ningún nombre propio —ficticio o real—, nadie que pueda recibir aquello que el título se propone dar. En este sentido, más que como una frontera que delimite el adentro y el afuera de la ficción, el fragmento imprime en el interior de aquello que enmarca a los testimonios de los conquistadores españoles de los siglos XVI y XVII, escrituras que se caracterizan por sus paratextos iniciales. Así, el significante que titula el inicio de la novela pierde su significación corriente, para proyectar un espacio de liminalidad, de pasaje o de umbral: más que marcar el comienzo de la obra, remarca un origen remoto, exterior e interior al mismo tiempo. En simultáneo, la escritura del narrador se constituye como autorreflexión en la búsqueda de sus "temas",

que sólo llega a conclusiones a partir de negar aquello que afirmó anteriormente. “Escribir sobre la llamada Conquista”, “no escribir sobre la Conquista”, “escribir sobre mí”, “no escribir sobre mí”: en esa cadena paradójica e inestable, el narrador escribe para averiguar qué es lo que quiere decir y, como es de esperar, sólo puede nombrar la forma de ese proceso con una contradicción —la sencillez, el desorden—.

Como dijimos: “No sobre la Conquista, sino sobre mi viaje”; pero, inmediatamente, “no sobre mí”. El viaje, otro elemento característico de las crónicas de indias, parece ser entonces, el “tema” que estructura la narración. Pero el viaje está desprovisto de un sujeto capaz de organizarlo como un relato estable y atribuirse su propiedad. En el primer capítulo, el narrador justifica su aventura al Nuevo Mundo en la necesidad de abandonar un pasado atravesado por las drogas y “angustiantes vaivenes: en el deseo y en la vestimenta; siendo racional y esotérico; siendo algo y a la vez nada, gran cosa y muy poco” (2026: 11). Exactamente igual que la escritura que intenta practicar, el personaje se define a sí mismo mediante contradicciones, articuladas en adjetivos opuestos. El viaje se presenta, entonces, también como otra forma de buscar la identidad: “una vez que llegara al Nuevo Mundo, o una vez que hiciera lo que tenía que hacer allá, que era, me parecía en ese momento, descubrir *quién era yo*” (2026: 13). Escritura y viaje aparecen, entonces, como dos procesos intercambiables, en los que el sujeto se pierde y busca una y otra vez: la escritura de viaje es, también, el viaje de la escritura. En su narración de aventuras en un mundo en el que todo deviene recursivamente otra cosa, el cronista intercala extensas reflexiones sobre la identidad, la escritura, la relación entre las palabras y las cosas, la posibilidad de nombrar, los vínculos entre el lenguaje, la verdad y la historia. Se trata de una escritura no menos alucinada que el mundo que construye en su narración. De hecho, la palabra “alucinación” remite en su raíz al verbo latino *hallucinari* —estrechamente emparentado con la voz griega ἀλύω (alýō)—, entre cuyos

significados figuran los de "errar, vagar, andar de acá para allá" (Pabón S. de Urbina 1995: 29). Como recuperando la etimología de la palabra, nuestra habla popular, y también el inglés *trip*, registran esta continuidad entre el desplazamiento del cuerpo y el de la percepción. En la novela de Katchadjian, escapar de la droga implica una errancia igual de alucinada, propiedad intrínseca del ojo que se mueve, encuentra un mundo transfigurado y se metamorfosea con él:

> Pero es como si uno, sin dejar de ser uno, pudiera, por cambiar de lugar, ser otro. Uno y otro superpuestos. Lo difícil que resulta decirlo debería ya ser una pista de que "ser uno" es un planteo problemático, con lo cual "identidad", esa palabra que tanto les gusta, es también problemática, ya que significa, literalmente, como todo el mundo sabe, "igual a uno mismo". Yo, en esa época, buscaba mi identidad, pero al mismo tiempo lo que quería era cambiar, ser otro, con lo cual debería decir que pensaba que debía ser otro para encontrarme con el mí mismo oculto, reprimido, esencial, idéntico a mí. Estaba mal, porque sólo existe ir en direcciones desconocidas, y sólo existe confiar en la entrega a las direcciones que se toman y en descubrir "unos mismos" que antes no existían (2026: 105).

El viaje y la escritura son las llaves de acceso a esas nuevas identidades no idénticas, que sólo aparecen avanzando hacia lo desconocido y que se realizan en el proceso de integración entre el acto de escribir y los estados alterados de la percepción: "Algunas cosas las recuerdo después como recuerdo las cosas que vi drogado. Aunque no me drogue: mi alma, cuando recuerda, toma caminos aprendidos en estados de intensidad narcótica" (Katchadjian 2026: 37). Las reflexiones sobre la escritura son una constante de la novela, recurso formal del que se vale *Medio real* en su relectura de la tradición latinoamericana, pero, siguiendo la propuesta de la vanguardia libertelliana, liberado de sus significados culturales e históricos. Lejos de una filiación que intenta reconstruir una identidad continental (definir lo "latinoamericano"), actualiza las formas inscriptas en ella para negar toda posibilidad de clausura: al atravesarlas por nuevos grados de intensidad (psíquica, en términos de Libertella; o narcótica, en la voz del narrador de la novela), la

escritura actualiza el campo de lo posible, tallando nuevas significaciones sobre formas discursivas de una tradición a la que no deja de alimentar.

Si es posible leer en la novela de Di Benedetto un conflicto sobre la identidad y el deseo del sujeto que se sueña español y, finalmente, descubre su destino sudamericano en un viaje hacia "el corazón del continente —que es también el corazón de *sí mismo*—" (Néspolo 2004: 278), *Medio real* podría pensarse como una versión engordada y alucinada del mismo problema. Los textos no sólo dialogan en la construcción de una temporalidad espectral y anacrónica situada antes de las revoluciones independentistas y la formación de los Estados nación latinoamericanos (sea ya la colonia o la conquista), sino también en el problema de la búsqueda de la identidad a través de un viaje hacia lo desconocido.

Han quedado afuera una cantidad considerable de escenas y aspectos de la novela con los que podríamos continuar tirando del hilo: Taco y Frotenco, el dúo de acompañantes del narrador que mutan una y otra vez (de niño a niña y de esclavo a hombre libre que decide seguir siendo esclavo); los diálogos espirituales del personaje con Dios Nuestro Señor, abreviado a lo largo del texto como DNS, entidad mística y socarrona que le narra el futuro de los hechos al protagonista, al mismo tiempo que se burla de su obsesión por "ser alguien"; la fuga del trío hacia el "desierto", su convivencia con los indios y el ritual lisérgico con el que el protagonista descubre quién es al invertir el funcionamiento de la máquina corporal y desplazar su órgano fonador al ano. Pero, para finalizar, quiero hacer referencia a una última escena de *Medio real*:

> "Yo quedé en la calle, solo. Caminé unos pasos y me crucé con una rara anilla que resultó ser una serpiente comiéndose a sí misma. La miraba, también, una señora indígena que vendía sombreros. '¿Qué le pasa?', le pregunté a la señora. '¿A la serpiente?'. 'Claro'. 'Se está comiendo a sí misma'. 'Sí, ¿pero por qué?'. 'Estrés y crisis de identidad'. 'Ah… ¿Y cómo termina esta situación?'. 'Se muere, por supuesto'" (2026: 80).

En esa imagen, que opera como un emblema de la circularidad del lenguaje, la identidad se revela como un fenómeno estrictamente lingüístico: un artificio que se repliega sobre sí mismo hasta devorarse. El pasaje entabla así un diálogo soterrado con la emblemática escena del mono en el remolino que abre *Zama*, donde el animal atrapado por la corriente cifra el destino trágico del funcionario colonial, disuelto en la inmensidad hostil del paisaje americano. Sin embargo, mientras en Di Benedetto la catástrofe del sujeto conserva la gravedad de una tragedia existencial, Katchadjian reescribe ese tropo bajo el signo de la farsa y la alucinación contemporánea. El dolor mudo frente a la geografía del continente se desplaza aquí hacia una "crisis de identidad" y un "estrés" enunciados con naturalidad en una calle cualquiera. Ya no hay una esencia que rescatar ni un "corazón del continente" por descubrir: la serpiente que se muerde la cola es la materia orgánica vuelta signo autorreferencial, un jeroglífico que el personaje contempla y descifra en su propio vaciamiento. Al desplazar la tragedia histórica hacia la levedad del absurdo, Katchadjian retoma el programa de la vanguardia libertelliana: engordar la tradición no para venerarla, sino para alterar sus ingredientes, transformando la inmensidad del drama americano en un circuito cerrado donde el lenguaje, al igual que el reptil, consume jocosamente sus propias premisas.

Referencias bibliográficas:

Aira, César (2016). *Sobre el arte contemporáneo*. Buenos Aires: Random House.

---------- (2021). *Festival Capítulo uno. Conversación entre César Aira & Basilio Baltasar.* Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=N5oITONkePA

Crespi, Maximiliano (2020). *Tres realismos. Literatura argentina del siglo XXI*. Río Tercero: Nudista.

Katchadjian, Pablo (2026). *Medio real*. Buenos Aires: Blatt & Ríos.

Kohan, Martín (2021). *La vanguardia permanente*. *La posibilidad de los nuevo en la literatura argentina*. Buenos Aires: Paidós.

Libertella, Héctor (2026). *Nueva escritura en Latinoamérica*. Buenos Aires: Mardulce.

Néspolo, Jimena (2004). *Ejercicios del pudor. Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Prado, Esteban (2022). *Por una literatura diferente*. *Héctor Libertella: biografía crítica y política editorial*. Villa María: Eduvim.

Premat, Julio (2021). *¿Qué será la vanguardia? Utopías y nostalgias en la literatura contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Pabón S. de Urbina, Juan Manuel (1995). *Diccionario manual griego-español* [17.ª ed.]. Barcelona: Vox.