



La Palabra

ISSN: 0121-8530

lapalabra@uptc.edu.co

Universidad Pedagógica y Tecnológica
de Colombia
Colombia

Monroy Zuluaga, Leonardo

Entre el artista y el crítico: Basura de Héctor Abad Faciolince

La Palabra, núm. 25, julio-diciembre, 2014, pp. 57-68

Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia

Tunja, Boyacá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=451545034005>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

ENTRE EL ARTISTA Y EL CRÍTICO: *BASURA* DE HÉCTOR ABAD FACIOLINCE*

Fecha de recepción: 3 de abril de 2014
Fecha de aprobación: 19 de abril de 2014

Resumen

Este artículo interpreta la novela *Basura* de Héctor Abad Faciolince, enfocando el análisis en dos grandes personajes tipo: el artista y el crítico. La reflexión sobre el artista está basada especialmente en las tesis de Rafael Gutiérrez Girardot; en este sentido este artículo sugiere un diálogo entre *Basura* y la denominada “novela de artistas”. El proceso de Davanzatti, el escritor dentro de la novela, desde su confianza en el arte a su fracaso en la vida es de esta forma explorado. Por otro lado, el crítico —un periodista que lee constantemente los productos de Davanzatti— es analizado en sus diferentes etapas: desde sus lecturas especializadas hasta el extraño interés por la vida de su vecino.

Palabras clave: Basura, artista, crítico, novela colombiana.

Leonardo Monroy Zuluaga
Universidad del Tolima,
Colombia
lmonroyz@ut.edu.co

Profesor Asociado de la Universidad del Tolima. Estudiante de Doctorado en Literatura de la Universidad de Antioquia. Magister en Literatura Hispanoamericana del Instituto Caro y Cuervo. Libros publicados: *La literatura del Tolima. Cuatro ensayos*. Bogotá: Códice, 2008; *Cien años de novela en el Tolima*. Ibagué: Universidad del Tolima, 2010. (En coautoría). *Cuentos del Tolima. Antología Crítica*. Bogotá: Alma Mater, 2011 (En coautoría). Artículo de más reciente publicación: “La posmodernidad y las redes sociales en 9 días de guerra en facebook”. En *Latin American Theater Review*, 47/1, Fall, 2013.

* Artículo de reflexión derivado de la investigación titulada *El pensamiento literario de Rafael Gutiérrez Girardot*, en el marco de los estudios de Doctorado en Literatura de la Universidad de Antioquia.

Citar: Monroy Zuluaga, L. (julio – diciembre de 2014). Entre el artista y el crítico: *Basura* de Héctor Abad Faciolince. *La Palabra* (25), 57-68

IN BETWEEN THE ARTIST AND THE CRITIC: *BASURA* BY HÉCTOR ABAD FACIOLINCE

Abstract

This article interprets *Basura*, the novel written by Héctor Abad Faciolince, focuses on two main characters: the artist and the critic. The reflection about the artist is specially based on the thesis of Rafael Gutiérrez Girardot; in that way, this article suggest a dialogue between *Basura* and the well known “artist novel”. The process of Davanzatti, the writer inside the novel, from confidence on art to a failure in life is then explored. On the other hand, the critic –a journalist that constantly read the products of Davanzatti- is analyzed in his different stages: from his specialized readings to a strange interest for the life of his neighbor.

Key words: *Basura*, artist, critics, Colombian novel.

ENTRE L'ARTISTE ET LE CRITIQUE: ORDURE D'HÉCTOR ABAD FACIOLINCE

Résumé

Cet article interprète le roman *Ordure* d'Héctor Abad Faciolince, en focalisant l'analyse sur deux grands personnages type : l'artiste et le critique. La réflexion sur l'artiste se base spécialement sur les thèses de Rafael Gutiérrez Girardot. Dans ce sens, cet article suggère un dialogue entre *Ordure* et celui que l'on appelle «roman d'artistes». De cette manière on explore la procédure de Davanzatti, l'écrivain dans le roman, dès sa confiance dans l'art, jusqu'à son échec dans la vie. D'autre part, le critique –un journaliste qui lit constamment les produits de Davanzatti- est analysé dans ses différentes étapes : dès ses lectures spécialisées, jusqu'à l'étrange intérêt par la vie de son voisin.

Mots clés: Ordure, artiste, critique, roman colombien.

Pese a que, como se revela en la entrevista titulada “Una crisis de fe” (2002 a), Héctor Abad Faciolince quería en principio llamar a su novela *El basuriego*, el cambio a *Basura* rinde tal vez mejores dividendos en términos de la polisemia de la obra. Para cualquier lector el título remite a diferentes sentidos: un riesgoso ejercicio de autocrítica en el que el autor declara su incompetencia en el arte de construir una narración, una desmotivación frente al impacto de la literatura en el marco de la historia contemporánea o la parodia a las dos miradas anteriores.

Si se siguen las indicaciones de Héctor Abad en la entrevista a la cual se ha hecho referencia, la segunda opción parece la más ajustada a sus deseos: la pérdida de fe en la literatura que se decanta en un relato sobre la inutilidad del esfuerzo de creación. Pero esta respuesta, como muchas de las que dan los autores sobre sus propias piezas, tal vez simplifica el espectro de lectura de *Basura* en tanto desdeña algunas preguntas: ¿Por qué se construye precisamente una novela y no se consigna todo, por ejemplo, en una entrevista, para hablar de la crisis de fe en la literatura? ¿Cuáles son los mecanismos narrativos que se exploran en la obra para gene-

rar múltiples sentidos sobre la literatura y las personas que están alrededor de ella? ¿Hay una crítica, o por el contrario, un reconocimiento a los agentes que hacen posible el mercado literario, como los críticos, los editores, los lectores y los mismos escritores?

Para abordar algunos de estos interrogantes es preciso centrar la atención inicialmente en la fábula y así luego desagregar los significados más importantes. *Basura* cuenta la historia de un periodista que por casualidad accede a los borradores de diferentes documentos tirados al shut por su vecino, Bernardo Davanzatti, escritor olvidado. El periodista se entusiasma y se obsesiona con los textos, sobre los que aplica sus criterios de evaluación estética a la vez que se asoma a ellos para ahondar en la vida del narrador fracasado. Hay entonces una búsqueda del recolector improvisado cuyo conocimiento de Davanzatti está mediado por los borradores que aparecen fragmentariamente en la narración.

Dos planos se pueden distinguir en *Basura*: el de la enunciación, en el que el periodista hace comentarios sobre el proceso de construcción de la obra, critica los textos de Da-

vanzatti y examina la vida de su vecino; y el del enunciado, este nivel dentro del anterior, materializado en los desechos recogidos por el periodista y desde el que se construyen las visiones de mundo de Davanzatti¹. Los límites de estos planos narrativos (con los cuales se introducen procedimientos metaficcionales como “la novela de la novela o la ruptura de los códigos formales” (Orejas, 2003, pp. 127-133)), son fluctuantes y en ocasiones los datos expresados en la enunciación se cotejan y mezclan con los de lo enunciado.

Es evidente que la pieza invita a un acercamiento sobre su componente metafictional y las conclusiones que se pueden derivar de ello, pero también es posible, desde aquí, hacer conjeturas sobre dos personajes-tipo que amplían el espacio para la interpretación: por un lado, en el nivel del enunciado se expresa la vida de un escritor venido a menos; por el otro, en el de la enunciación, se encuentran los trazos de un crítico literario, improvisado, pero que cumple con esa lectura que va, en muchas ocasiones, más allá de lo anecdótico.

El presente texto parte de esa estructura dual de la obra para interrogar algunas parti-

1 Este es el mismo punto de partida del estudio de Ariel González Rodríguez (2011) pero aquí el abordaje no se centrará exclusivamente en el contrapunteo axiológico entre el crítico y el literato.

cularidades del artista y del crítico expresadas en *Basura*. En las líneas siguientes se seguirá este camino en el que a la vez se dialoga con la teoría de los modos literarios, las estrategias narrativas (especialmente las metaficcionales) y el papel del escritor y del crítico. El objetivo es realizar una lectura que interroge constantemente, no sólo los elementos formales de los cuales se compone, sino su imbricación con la generación de múltiples sentidos que subyacen en *Basura*.

La formación del creador

La importancia de Davanzatti en *Basura* es innegable, y lleva a preguntar por la tradición de obras que asedian las disyuntivas de los artistas, en este caso particular, de los creadores literarios. Aunque sería impreciso olvidar que la obra se diseña sobre una estructura bipolar (especialmente en el sistema de los personajes), en que la reflexión sobre el crítico constituye también una arista nuclear, el hecho de que en ella se indague sobre las cuitas de un escritor olvidado permite abordarla en el marco de un diálogo con la llamada novela de artistas.

De acuerdo con Francisco Plata “se puede describir la novela de artista como una variedad del *Bildungsroman* que

narra la formación y el desarrollo de la sensibilidad artística del protagonista” (2009, p. 25). Para el investigador citado, este modo narrativo crece desde mediados del siglo XVIII en una historia que ha tenido múltiples variantes. Lo importante es que en este grupo el artista adquiere un lugar destacado y subyace la pregunta por el papel que cumple en la sociedad.

Esta última es precisamente la mirada que realiza Rafael Gutiérrez Girardot quien, de acuerdo con el mismo Francisco Plata, introduce el concepto de novela de artista en Latinoamérica (2009, p. 31). A grandes rasgos, en su libro *Modernismo* (1983), Gutiérrez Girardot afirma que la evolución de este tipo de narración en Hispanoamérica obedece a la disquisición sobre el papel del escritor en el marco de la sociedad burguesa y a la pugna entre dos visiones: por un lado, la división del trabajo, en la que el artista queda relegado a un segundo plano y en la que el creador literario responde con una ambigua marginalidad, mientras que, por otro lado, frente a los valores de la burguesía, donde se ve el “egoísmo como principio general, las dependencias recíprocas, el interés propio y el principio de utilidad” (2004, p. 45), se crean mundos utópicos en los que, directa o indirectamente, se critica a la sociedad de la época.

Pese a que no se desarrolla de manera cronológica, el proceso de formación literaria de Davanzatti -que en la mayoría de los casos, y como se verá en líneas posteriores, se opone a los valores burgueses- está delineado en *Basura*.

Para ir a sus inicios, en una de las búsquedas sobre los datos de Bernardo, el periodista se encuentra con Carlos José Sanín, amigo del susodicho, quien lo pone al tanto de las primeras etapas de Davanzatti. Al hablar sobre los motivos que tuvo Bernardo para involucrarse en el negocio del narcotráfico, Sanín revela un dato importante: “Él (Davanzatti) lo hizo por dinero, es decir, por dinero en dos sentidos, por plata para poder reconquistar a su mujer, para que esta volviera, y también para poder escribir en paz sin tener que trabajar en otra cosa, porque él trabajaba también en un banco, en un buen cargo, creo, hasta que lo dejó para escribir su primer libro” (Abad, 2000, p. 117).

Se plantea aquí el primer gesto de Davanzatti que reta los valores de la sociedad burguesa: la apuesta por la creación literaria a riesgo de una inestabilidad económica y emocional que destruye su familia y a la postre pesará en su silencio. En ese primer momento de entrega al arte por encima de las regulaciones, Davanzatti tiene en común

con otros protagonistas de las novelas de artistas el hecho de que ellos “se afirman mediante la negación de la sociedad y del tiempo en que vivieron” (Gutiérrez, 2004, p. 57). Así, frente al concepto de enriquecimiento como sinónimo de éxito (trabajar en un banco y consecuentemente lograr solvencia económica), Davanzatti prefiere la inmersión en los universos de ficción, tan defenestrados y poco remunerados en la sociedad burguesa. Su pasión por el arte rompe de paso con el núcleo familiar, que intentará recuperar en varias ocasiones y al que, hacia el final, reconocerá en sus borradores como el único lugar en el que su existencia pudo haber tenido un sentido.

El involucramiento en el negocio del narcotráfico posterior a su retiro del banco, tiene por objetivo la búsqueda de su amor y la posibilidad de escribir sin contratiempos. Davanzatti encarna aquí lo que Beebe (citado por Plata, 2009, 89) ha llamado, refiriéndose a una de las constantes de los protagonistas de las novelas de artistas, el “yo dividido” o, lo que es similar, el “anfíbio” (Gutiérrez, 2004, pp. 43-44), esto es, aquel que frente a la sociedad burguesa “por una parte... se ve enredado en la realidad vulgar, en la temporalidad terrenal, acosado por la

penuria, el menester, la naturaleza, dominado y arrebatado por los instintos naturales, y las pasiones; y por otra, se eleva a las ideas eternas, al reino del pensamiento y la libertad...” (Gutiérrez, 2004, p. 44). La disyuntiva no siempre se resuelve de la mejor manera y la pulsión hacia uno de los lados de la balanza (el dinero o la literatura) termina por deteriorar el destino de Davanzatti.

Una vez ha perdido el camino de los afectos y en un espacio económicamente cómodo para su labor narrativa, Bernardo ingresa en lo que se podría denominar como el segundo nivel de su formación en la sensibilidad creativa. Es el proceso de la (auto) crítica a su ejercicio con la pluma. Encuadrado en el marco de la historia occidental esta tendencia a la interrogación constante es uno de los presupuestos de la modernidad que, a partir de Kant, invita al uso constante de la razón para “servirse de su propio entendimiento” y así “plantear problemas, discutirlos” (Gutiérrez, 1989, p. 88). Al preguntarse, por encima de sus impulsos, sobre su propia creación, Davanzatti asume una postura moderna que lo llevará a hacer evaluaciones acerca de su vida y la literatura, lo que de alguna manera definirá su final.

¿Cuáles son los renglones en los que reflexiona Davanzatti? Ellos pueden ir desde los detalles de composición de sus producciones hasta el papel de la literatura en su vida. Las alusiones al peso de Gabriel García Márquez, por ejemplo, son la evidencia de que Bernardo evalúa y se cuestiona por el dominio de la tradición, en especial para oponerse a una estética que, como la del realismo mágico, se impuso después de segunda mitad del siglo XX en Colombia.

Su mirada va en la misma dirección de varios de los críticos literarios que, bajo diferentes denominaciones y sin menospreciar el aporte de García Márquez, han querido dar cuenta de la necesidad de deslinde de una voz influyente en la literatura nacional, como la del premio Nobel colombiano². En sus borradores Davanzatti expresa, con algo de inquina y hablando en tercera persona, la voluntad de alejarse de los presupuestos estéticos del autor de *Cien años de soledad*: “escribía, ni bien ni mal, pero una de sus obsesiones era superar al escritor más famoso de la Costa; decía que era necesario deshacerse de la magia, despojar al país de las supuestas maravillas inventadas por él” (Abad, 2000, p. 58)

2 Ver al respecto etiquetas como: la “superación del macondismo” (Fajardo, 2002, p. 176); o el “garciamarquicidio” en Kohut (1994).

Estas remisiones a la tarea de García Márquez son la expresión de una autoconciencia de su lugar (el de Bernardo) en el marco de la tradición literaria colombiana y plantean, de paso, un programa estético en el que los elementos mágicos o fantásticos se diluyen a favor de un realismo que dé cuenta de la violencia ciudadana derivada especialmente del narcotráfico. Para utilizar aquí una expresión de Hugo Chaparro, puesta en unos de sus títulos, Davanzatti quiere pasar “del realismo mágico al realismo trágico” (Chaparro, 2005).

A la reflexión sobre el campo literario nacional le suma Davanzatti su visión acerca de la literatura contemporánea. En un texto de corte casi ensayístico³, Davanzatti asegura que “lo que trato de saber es dónde queda un lugar para la literatura en el conocimiento del mundo” (Abad, 2000, p. 32). La pregunta, que con fuerte similitud se formula el artista moderno una vez se hace consciente de su carácter marginal en la sociedad burguesa, es resuelta a cuentagotas por el mismo Davanzatti. Anapaola, el personaje que aparece casi repentinamente hacia el final de la narración le advierte al periodista que Ber-

nardo “dice que la literatura ya no tiene nada que descubrir” (Abad, 2000, p. 168), en un ademán que se conecta con la llamada “crisis de la fe” a la cual se refiere el propio Abad Faciolince en “Una crisis de fe” (2002 a).

A despecho de esta conclusión, lo que parece llevar a la pérdida de fe en la literatura por parte de Davanzatti no es la historia de la literatura, sino lo que ha devenido en la contemporaneidad. En la carta a la esposa de Bernardo, que el periodista se encarga de presentar a los lectores, Davanzatti entremezcla confesiones personales con digresiones sobre la narrativa en la época actual: “Ahora estoy convencido de que la literatura, la de hoy por lo menos, es una mierda, una vanidad inútil, un ruido que se añade a la música de los siglos, cuando escribir era todavía algo valioso. Ya no sabemos escribir historias y Medellín jamás tendrá su Balzac” (Abad, 2000, p. 91)

Davanzatti no denigra de la literatura en general y sólo la emprende contra las producciones cercanas a su tiempo. Hay una cierta mitificación del pasado literario y sus alcances en los individuos. Davanzatti se apena de la pérdida de gravi-

tación del arte en un mundo en el que tal vez el uso libre de la razón sigue estando presente, pero es casi inoperante en el ámbito de la sociedad entregada a la “tecnoeconomofilia” (Gutiérrez, 1968, p. 21), esto es, una sociedad en la que los valores son dictados cada vez más por el afán de lucro y el ritmo monótono y alienante de la técnica. En concomitancia con este fenómeno de la época actual, sus aseveraciones parecen conducir a una lectura negativa de un cierto renglón de la literatura del momento, en la que la preocupación por el lenguaje y la trascendencia del arte han pasado a un segundo plano. Una literatura que, a diferencia de otros siglos, no se piensa a largo plazo, ni tampoco se erige como explicación del ser en su totalidad.

Frente a estos dos grandes escenarios en los que ha reflexionado (el del campo literario colombiano y el de la literatura contemporánea), Davanzatti reconoce su incompetencia. Las miradas sobre su propia escritura lo torturan constantemente. Por ejemplo, en un ejercicio íntimo, Davanzatti arrecia contra sus creaciones: “Esto es pura mierda. Esto es legítima y absoluta bazofia. Eres y serás siempre un escritor de mama-

3 La “disolución entre el ensayo y la novela” como rasgo de la práctica metanarrativa en *Basura* (Quesada, 2009, 332) entronca aquí con las particularidades de composición de las novelas de artistas que de acuerdo con Gutiérrez Girardot “se caracterizan formalmente por la heterogeneidad de los elementos que la componen: diálogo, diario, “ensayo”, supuesto testimonio, etc.” (2004, p. 57)

rrachos. Nunca se había escrito porquería igual. No hay idiotez más maloliente que estas idioteces...” (Abad, 2000, p. 133)

Al referirse a la novela de artista, Lía Ogno percibe que los personajes principales “viven en los márgenes de la sociedad y todos ellos, con diferentes grados y modalidades, acaban abrazando un fracaso existencial, que, en los casos más radicales, es también un fracaso artístico” (Citado por Plata, 2009, p. 32). La experiencia de Davanzatti es característica de esta situación pero aquí el orden es tal vez inverso: la incompetencia en el arte de crear historias le recuerda constantemente la pérdida de su esposa, su hija y su nieta.

La relación con la literatura es entonces contradictoria: Bernardo es proclive a escribir por naturaleza pero cada uno de sus intentos frustrados, esa basura que lo indigesta, le recuerda que ha jugado la felicidad a un espejismo y que no ha sabido escoger lo realmente fundamental: su familia. Por eso es que tanto en sus ficciones (por ejemplo, el alter ego de Rebeca, su esposa, que aparece con el nombre de Débora, no concreta una infidelidad sexual con el clarinetista (Abad, 2000, p. 76)), como en sus abiertas expresiones de

cariño (esa hija “que también fue hija mía, y lo sigue siendo”, expresa con ternura en una carta a Rebeca (Abad, 2000, p. 92)), y en las escenas en las que el periodista relata su encuentro con su familia perdida, se percibe aun la esperanza de lograr el amor pleno así como la atmósfera de disforia en la que ha derivado su vida.

Davanzatti se oculta en su apartamento, una especie de torre de marfil que, según Beebe (Citado por Plata, 2009, p. 87) es otro de los patrones de las novelas de artista. Es verdad que en su ostracismo influye su sordera, pero más allá de eso, el enclaustramiento en su torre de marfil no revela tanto el temor por enfrentarse al mundo con su problema de salud, ni la ufanía derivada de una aristocracia del conocimiento, sino el punto más elevado de su autoconciencia del fracaso. El sentido de la existencia se le ha diluido y allí en su apartamento expulsa las palabras a las que se ha aferrado durante décadas, y por las que se ha perdido.

La conciencia de la derrota lo lleva al último estadio de su formación como creador: el silencio. En la carta a su esposa le afirma que “los mediocres nos tenemos muy merecido el silencio, la total indiferencia, y no

me estoy haciendo el mártir” (Abad, 2000, p. 90), y posteriormente, cuando ha recibido la visita de su esposa, su hija y su nieta señala: “Ahora dejaré de escribir hasta para mí mismo. Algo se ha roto en mi vida, en mi escritura, algo se ha roto... Pasó algo que yo sabía que iba pasar... Una emoción, una gran emoción, seguida de un definitivo desconsuelo. Lo que yo más quería, lo único que yo quería, la forma de mi vida, lo que podría haber justificado mi vida, lo vi pasar ante mis ojos y era ajeno” (Abad, 2000, p. 178).

Davanzatti toma así la vía inversa del individuo romántico y desiste de usar la palabra como forma de exorcismo de las turbulencias internas. La pluma no tiene nada que aliviar y por el contrario recuerda las punzadas de una vida errática. Su silencio no se deriva tanto de la visión de un mundo asonado por las guerras⁴ sino de su propia incapacidad de pergeñar una obra trascendente o de restañar las heridas de una relación familiar rota.

Basura se encuadra así dentro de la tradición de la novela de artista para mostrar el proceso de formación de la sensibilidad de su protagonista que finalmente —marca registrada de la modernidad— termina en

4 Se puede recordar aquí la el artículo de Rafael Gutiérrez Girardot titulado “Paul Celan y César Vallejo: la poesía ante la destrucción” (1998).

fracaso. El reto a los valores de la sociedad burguesa, la crítica a la creación literaria, y el silencio final, son las tres etapas de Davanzatti quien, además, parece sentir una nostalgia tardía por los afectos perdidos. *Basura* es, entre otras cosas, una novela del creador sin éxito, artística y existencialmente.

Del texto a la vida: ¿una parodia del crítico?

Si bien el narrador de *Basura* afirma que poco sabe de crítica literaria (Abad, 2000, p. 50), la forma como se presenta en la obra es propia de un crítico, que aunque no está vinculado a la academia, es conocedor de los pormenores de la elaboración de una obra. Es bajo su mirada de lector casi especializado que se puede dilucidar en *Basura* el efecto de “tratado, no teórico, sino práctico y, además, humorístico, de algunos de los problemas con que se han topado los autores a lo largo de la historia: el difícil equilibrio entre unidad y variedad, la inclusión de narraciones dentro de narraciones, el problema de las influencias...” (Quesada, 2009, p. 347). Adentrarse en las particularidades de ese improvisado lector especializado consiste, entonces, en comprender sus preceptos estéticos y, si se le mira como un símbolo, ubicarlo en el marco de la vida contemporánea.

En este sentido, y antes de entrar en la interpretación del texto, es casi inevitable recordar la mirada del propio autor sobre los críticos literarios. En un tono arrasador contra todos los agentes que se involucran en la literatura, Abad Faciolince expresa, entre otras cosas, que “los escritores pavosreales y los profesores de literatura y los críticos literarios se pasean por todos los cafés y los aeropuertos y los hoteles del mundo diciendo ridiculeces, pontificando y hablando como libros” (2002 a).

El matiz devastador no impresiona si se entiende que en algunos escritos de Abad hay una suerte de intención polémica que recurre a aseveraciones escandalosas que, por esa misma razón, corren el riesgo de simplificar los conflictos. Basta revisar no sólo la entrevista citada, sino ciertos ensayos de su libro *Palabras sueltas* (2002) y algunas de sus columnas periodísticas, para notar esa expresión venenosa aunque en ocasiones angosta.

¿Cómo se entiende el crítico, desde la interpretación de *Basura*, en el marco de la sociedad actual? ¿Es un alter ego del autor? ¿Hay en *Basura* ese deseo por burlarse de su labor? Para encarar estas preguntas es necesario seguir el camino del propio periodista. Este camino es particular porque el narrador

ejerce las labores de analista pero a la vez de autor. Así, hay en *Basura* una doble invitación implícita: por un lado, a cotejar, en la interpretación de la obra de Davanzatti, los criterios del crítico improvisado con los del lector; por el otro, a aplicar a *Basura* —cuyo autor implícito se erige como personaje principal— los baremos que utiliza el narrador en la exégesis de los textos de su vecino.

En este sentido, cuando en las páginas iniciales el narrador evalúa la obra *El diario de un impostor* de Davanzatti, se expresan los primeros rasgos de su mirada. De acuerdo con su exploración, esa novela “peca quizá de un marcado experimentalismo (de ese que estaba tan en boga por los años sesenta), pero si uno despeja sus malabarismos en los saltos temporales, la inútil complejidad en la sintaxis, la casi total ausencia de puntuación y la excesiva obsesión por las alusiones literarias, el libro se salva” (Abad, 2000, p. 16). El reconocimiento de la historia de la literatura latinoamericana es el punto de partida para la crítica y la creación novelesca. El narrador desdeña ciertos artilugios de composición que no son de buen calado en la literatura contemporánea, acaso porque existe hoy un desgaste de la experimentación conjugado a una cada vez mayor injerencia de los lectores pro-

medio, que esperan obras sin complicaciones mayores.

Con base en lo anterior, el narrador no hará uso de las “piruetas verbales” (Abad, 2000, p. 103) que tanto gustan en ocasiones a Davanzatti. Por el contrario, la prosa casi coloquial en la que se cuenta *Basura* es de fácil digestión ¿Es esta una oposición al matiz retórico con el que se ha querido asociar la literatura colombiana?⁵ Es probable que así sea y que desde la frase inicial (“esto que empiezo empezó cuando me pasé a vivir por el Parque de Laureles” (Abad, 2000, p. 13)) haya no sólo un rechazo constante al lenguaje elaborado, culto y en ocasiones vacío, sino también una parodia a esa musicalidad con la que muchos escritores colombianos han espijado su obra.

En realidad, la experimentación de *Basura*, y por la que puede llegar a confundir a los lectores, no está en un lenguaje alambicado ni en saltos temporales dramáticos, sino en el uso de los procedimientos metaficticiales, en especial la puesta en marcha de historias dentro de otras historias. Al respecto, el narrador reflexiona constantemente sobre la impericia de Davanzatti y concluye que uno de sus problemas es el de

la falta de unidad de la obra. La metáfora de la narración fallida como un árbol al que le sale muchas ramas (Abad 2000, pp. 84 - 145), es un dato importante en la apreciación literaria del periodista. Su concepción de cuento y de novela se dirigen en esa dirección: el primero no puede dejar tantos cabos sueltos, mientras que la segunda “no puede tener tantas puertas porque entonces los lectores se pierden” (Abad, 2000, p. 84).

La estrategia narrativa que genera más riesgos en la pérdida de la unidad, es precisamente la del relato dentro de otro: “Davanzatti, voy a decir una obviedad, tenía la obsesión de insertar historias dentro de las historias. Si hubiera leído menos a Quevedo y más las críticas que se le hacen a Cervantes por sus novelas breves intercaladas en el Quijote, tal vez en su escritura se hubiera cuidado más de esa fiebre narrativa, de esas ramas y ramas que le salían del tronco, ya de por sí grueso, de sus relatos deshilachados” (Abad, 2000, p. 145)

Lo llamativo de este caso es que la novela que el periodista escribe y edita, utiliza, de igual forma, la estrategia metaficcional a la cual teme si no se concibe con tacto. Como se había anticipado en líneas anteriores,

aparece aquí un llamado soterizado al lector para que evalúe la experticia del narrador: ¿ha editado lo suficiente para que *Basura* no quede como un árbol al que le salen muchas ramas?

El riesgo de Abad Faciolince se concentra precisamente en que uno de los personajes principales (el crítico) sea, quien de paso, le eche al traste su creación, con lo que Abad sería autoconsciente de sus errores y problemas. Pero aun con esa cantidad de historias intercaladas que aparecen en los borradores de Davanzatti, y que serán como esas temibles ramas que hacen perder al lector, el sentido de unidad de *Basura* es logrado desde la aventura del hombre que indaga en papeles desechados y desde el proceso de formación del artista encarnado en el destino de Davanzatti.

En el narrador hay una formulación consciente de los problemas de la escritura y, de considerarse aquel como un alter ego de Héctor Abad Faciolince, se puede afirmar que el autor sopesó bien los peligros de su apuesta. En ambos (autor real y personaje), y pese al desparpajo del lenguaje, hay una fuerte labor experimental, de una literatura que se sale de

5 Recordar las evaluaciones que en el mismo sentido se vienen haciendo sobre la literatura colombiana desde décadas pasadas, con intelectuales como Baldomero Sanín Cano (1932), Jorge Zalamea (1948) y Hernando Téllez (1946).

las convenciones de la novela colombiana y que propone una escritura menos retórica, aunque riesgosamente coloquial. Lo importante aquí es que el autor se enfrenta a esos peligros y encara, con conocimiento de causa, a la tradición novelística.

En este caso se comprende al crítico como una suerte de escritor (de pastiches), y al escritor que debe conocer el trabajo crítico para realizar su obra con fortaleza. En ambas vías hay una oposición a la inspiración y un juego a favor de la creación literaria como labor disciplinada y razonada, que necesita no sólo de la agudeza en la mirada sino, además, de una interpretación de la historia literaria y del trabajo con la palabra y sus múltiples posibilidades.

Al conocimiento de la tradición literaria y los interrogantes alrededor de la unidad de la obra se suma un tercer elemento de discusión que a la postre será definitivo en el devenir del periodista: la búsqueda de los alter ego. En su obsesión por inmiscuirse en la vida de Davanzatti, el narrador persigue por momentos pistas textuales que lo lleven a reconocer el perfil de su vecino y de quienes lo han rodeado. Así se aprecia, por ejemplo, cuando afirma que “tal vez en este cuidado que ponía al leer-

los (los textos de Davanzatti) influía también el hecho de que, desde mi primera lectura, me atormentaba la duda de si esos papeles eran pura ficción o tenían algo que ver realmente con su vida” (Abad, 2000, p. 27).

Esta fluctuación, entre el texto de ficción y la vida real, será constante en todo su proceso interpretativo y lo llevará, en ocasiones de manera simplista, a encontrar trazos de seres humanos reales en los personajes de ficción. En su afán por descubrir facetas ocultas de Davanzatti, el crítico improvisado rompe con una de las reglas fundamentales “para abordar un texto literario (y) es que el lector acepte, tácitamente, un *pacto ficcional* con el autor, lo que Coleridge llama la <<suspensión de la incredulidad>>. El lector tiene que saber que lo que se cuenta es una historia imaginaria, sin por ello pensar que el autor está diciéndolo una mentira” (Eco, 1996, p. 85).

Por esta vía, en la que el pacto ficcional se rompe, y se busca, casi con obscenidad, correspondencias entre personajes y seres reales, se va configurando una caricatura del crítico literario que desplaza su interés por el texto y las múltiples significaciones que de él surgen, para tratar de invadir el espacio íntimo del autor. El

narrador llega incluso a estadios de un paroxismo gracioso frente a los textos de Bernardo Davanzatti cuando no encuentra en esos borradores trazos de la existencia real: “Lo maldije, lo insulté, mandé palabrotas mirando el techo de mi casa (el piso de la suya) le hice gestos obscenos con los brazos, me puse ante la boca las dos manos y varias veces le grité hijueputa” (Abad, 2000, p. 164).

Este desdibujamiento de la seriedad con la que en ciertos pasajes se asume la indagación de la obra por parte del crítico, bordea los extremos hacia el final, en donde ya ni siquiera hay una preocupación por los borradores sino que se busca a amigos de Davanzatti para conocer de su vida. Hay un tono burlesco, en especial cuando se narran las peripecias del periodista en su intento por obtener información sobre Bernardo. Su ansiedad lo lleva al límite de entrar ilegalmente al apartamento de su vecino para “buscar un diario” (Abad, 2000, p. 177) o algo similar con lo que pueda enlazar la madeja existencial de Davanzatti.

El crítico improvisado ha ido del texto a la vida y en este movimiento parece encarnar el prototipo de individuo contemporáneo al que le anima conocer los más mínimos detalles del otro. En este sentido, en concomitancia con la “visi-

bilidad de lo privado” (Arfuch, 2007, p. 42), en este personaje impera el “ojo voyerístico” (Arfuch, 2007, p. 42), que desea hilar fino en la vida ajena. El crítico puesto en escena en *Basura* parece hacer parte de esa legión de seres que desean abrir las puertas más oscuras de sus congéneres y, de alguna manera, evitar la mirada propia. Queda en la ambigüedad si ese actante de *Basura* tiene, en ese afán inquisitorio, una intención real de conocer al ser humano o si hace parte de una tendencia incómoda de acceder a la existencia de Davanzatti tan sólo por auto complacerse con sus caídas y sus triunfos.

En todo caso ese papel de violador de lo privado y los procedimientos que utiliza para llegar a la intimidad configuran “la burla hacia aquellos que buscan a toda costa relaciones de causalidad entre la vida y la obra de un autor y realizan una interpretación básicamente biografista” (Quesada, 2009, p. 350). Cuando el aguzado ojo voyerístico sobrepasa los límites del texto y se involucra en la existencia ajena, el crítico termina siendo un personaje caricaturesco, una especie de bufón que fetichiza, no ya la

obra del escritor, sino sus más íntimas pertenencias y secretos.

Como novela del crítico, *Basura* no sugiere una sola lectura sobre la configuración de este agente importante en el círculo literario: su conocimiento textual es fundamental para lograr una exploración profunda pero no sirve de mucho (tanto para convertirse en el hazmerreír de los demás), cuando olvida que sus objetivos son los del conocimiento del ser humano, en términos genéricos, y no los datos particulares de un individuo, que tal vez sólo sirven para el cotilleo cotidiano. El crítico gravita cuando entiende el funcionamiento de los textos pero se destiñe al figurarse amanuense de las anécdotas del escritor. El buen lector explora la condición humana cuando parte del texto y no se anima a seguirle el juego a la sociedad contemporánea en la que la revelación de la intimidad produce intriga y, consecuentemente, un público atento a invadirla.

Conclusiones

Desde el contrapunteo entre el creador literario (el artista) y el crítico, *Basura* da continui-

dad y trata de renovar al mismo tiempo la tradición novelística colombiana. Para el caso del escritor fracasado, se recuerdan obras como *De sobremesa* (1925) de José Asunción Silva y *Sin remedio* (1984) de Antonio Caballero. El crítico literario, en cambio, no parece haber sido un personaje-tipo atractivo para la novela colombiana, y su presencia en la obra de Abad abre un espacio a la polémica sobre la función de la crítica literaria en Colombia. Ese contrapunteo se lleva a cabo en el marco de estrategias metaficcionales a las que no han sido ajenas las obras colombianas recientes (recordar, por ejemplo, *La otra selva* (1991) de Boris Salazar, *Cantata para el fin de los tiempos* (1996) de César Pérez Pinzón y *Debido Proceso* (2000) de Jaime Alejandro Rodríguez), y un lenguaje coloquial con el que Héctor Abad pretende distanciarse de la herencia de García Márquez. En esa representación simbólica del artista y del crítico, desarrollada con estrategias metaficcionales y un lenguaje de alguna manera extraño a la literatura colombiana, se pueden hallar algunos de los ejes significativos de *Basura*.

Referencias

- Abad Faciolince, H. (2002 a). "Una crisis de fe". En *El Malpensante*. No 38, Mayo 1 a Junio 15 de 2002a. Recuperado el 20 de Agosto de 2013, Disponible en http://elmalpensante.com/index.php?doc=display_contenido&id=2176.
- Abad Faciolince, H (2000). *Basura*. Madrid: Ediciones Lengua de Trapo.
- Abad Faciolince, H (2002). *Palabras sueltas*. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana.
- Arfuch, L. (2007). *El espacio autobiográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Chaparro Valderrama, H. (2005). *Del realismo mágico al realismo trágico*. Bogotá: Quebecor World (Barcelona): Random House Mondadori.
- Eco, U. (1996). *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Fajardo, D. (2002). *Coleccionistas de nubes. Ensayos sobre literatura colombiana*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- González Rodríguez, A. "Héctor Abad Faciolince. BASURA y la crisis de fe literaria (ensayo de interpretación)". En *Grafía*, Cuaderno de trabajo de los profesores del departamento de Humanidades de la Universidad Autónoma de Colombia. Vol. 8, 2011. pp. 127-139. Recuperado el 10 de Agosto de 2013 Disponible en http://www.fuac.edu.co/recursos_web/descargas/grafia/grafia8/126-139.pdf
- Gutiérrez Girardot, R. (2004). *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Gutiérrez Girardot, R. (1989). *Hispanoamérica imágenes y perspectivas*. Bogotá: Temis.
- Gutiérrez Girardot, R. (1968). *El fin de la filosofía y otros ensayos*. Medellín: Editorial Antorcha Monserrate.
- Gutiérrez Girardot, R. (1998). *Insistencias*. Santa fé de Bogotá: Ariel.
- Orejas, F. (2003). *La metafiction en la novela española contemporánea. Entre 1975 y el fin de siglo*. Madrid: Arco Libros.
- Kohut, K. (editor) (1994). *Literatura colombiana hoy: imaginación y barbarie*. Frankfurt y Madrid: s.d.
- Plata, F. (2009). *La novela de artista: el kunsterroman en la literatura española finisecular*. Tesis doctoral. The University of Texas at Austin. Recuperado el 15 de Agosto de 2013. Disponible en <http://repositories.lib.utexas.edu/handle/2152/18378>
- Quesada Gómez, C. (2009). *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo XX*. Madrid: Arco/ libros.
- Sanín Cano, B. (1932). "Existe una literatura hispanoamericana" En *Escritos* (1977). Bogotá: Instituto colombiano de Cultura.
- Téllez, H. (1946). "Momento de poesía" En *Diario* (Segunda edición, 2003). Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Zalamea, J. (1948). "Tomás Carrasquilla y la literatura colombiana" En *Literatura, política y arte* (1978). Bogotá: Instituto colombiano de Cultura.