

**INSTITUTO CARO Y CUERVO
SEMINARIO ANDRÉS BELLO
MAESTRÍA EN LITERATURA Y CULTURA**

**ANÁLISIS DISCURSIVO DE LA NOVELA *BASURA* DE HÉCTOR ABAD
FACIOLINCE
“LA VISUALIZACIÓN DEL TESTIGO MUDO”**

LUIS FERNANDO MORA

**BOGOTÁ
2018**

INSTITUTO CARO Y CUERVO
SEMINARIO ANDRÉS BELLO
MAESTRÍA EN LITERATURA Y CULTURA

**ANÁLISIS DISCURSIVO DE LA NOVELA *BASURA* DE HÉCTOR ABAD
FACIOLINCE
“LA VISUALIZACIÓN DEL TESTIGO MUDO”**

LUIS FERNANDO MORA

Trabajo de grado para optar por el título Magister en Literatura y Cultura

DIRECTOR LUIS ALFONSO RAMÍREZ PEÑA

BOGOTÁ
2018

NOTA DE ACEPTACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Nota de aceptación

Firma presidente del jurado

Firma jurado

Firma jurado

Firma jurado

Bogotá 13 de noviembre de 2018

A Ana María Mora
Por el sentido del tiempo y del espacio

AGRADECIMIENTOS

A mi madre quien nunca desfallece en fuerza y apoyo.

A mis hermanos por su constante búsqueda y lucha.

A mis sobrinos por la restitución de la ternura.

A mi compañera por el abrigo en tiempos de frío.

A mi director por la paciencia y la amabilidad en todo momento.

A Alix por la voz de ánimo.

Al Instituto Caro y Cuervo por el humanismo en marcha.

CARTA DE AUTORIZACIÓN DEL AUTOR PARA LA CONSULTA Y PUBLICACIÓN ELECTRÓNICA DEL TEXTO COMPLETO

Bogotá, D.C., 15 de noviembre de 2018

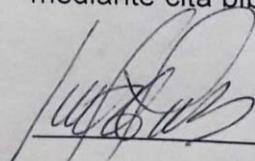
Señores
BIBLIOTECA JOSÉ MANUEL RIVAS SACCONI
Cuidad

Estimados Señores:

Yo LUIS FERNANDO MORA, identificado con C.C. No. 80005412, autor del trabajo de grado titulado ANÁLISIS DISCURSIVO DE LA NOVELA *BASURA* DE HÉCTOR ABAD FACIOLINCE: LA VISUALIZACIÓN DEL TESTIGO MUDO presentado en el año de 2018 como requisito para optar el título de MAGISTER EN LITERATURA Y CULTURA; autorizo a la Biblioteca José Manuel Rivas Sacconi del Instituto Caro y Cuervo para que con fines académicos:

- Ponga el contenido de este trabajo a disposición de los usuarios en la biblioteca digital Palabra, así como en redes de información del país y del exterior, con las cuales tenga convenio el Seminario Andrés Bello y el Instituto Caro Y Cuervo.
- Permita la consulta a los usuarios interesados en el contenido de este trabajo, para todos los usos que tengan finalidad académica, ya sea formato impreso, CD-ROM o digital desde Internet.
- Muestre al mundo la producción intelectual de los egresados de las Maestrías del Instituto Caro y Cuervo.
- Todos los usos, que tengan finalidad académica; de manera especial la divulgación a través de redes de información académica.

De conformidad con lo establecido en el artículo 30 de la Ley 23 de 1982 y el artículo 11 de la Decisión Andina 351 de 1993, "**Los derechos morales sobre el trabajo son propiedad de los autores**", los cuales son irrenunciables, imprescriptibles, inembargables e inalienables. Atendiendo lo anterior, siempre que se consulte la obra, mediante cita bibliográfica se debe dar crédito al trabajo y a su autor.

 - C.C. 80.005.412

Firma y documento de identidad

DESCRIPCIÓN TRABAJO DE GRADO

AUTOR

Apellidos	Nombres
Mora	Luis Fernando

DIRECTOR

Apellidos	Nombres
Ramírez Peña	Luis Alfonso

TRABAJO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE: Magister En Literatura y Cultura

TÍTULO DEL TRABAJO: Análisis Discursivo De La Novela *Basura* De Héctor Abad Faciolince

SUBTÍTULO DEL TRABAJO: La visualización del testigo mudo

NOMBRE DEL PROGRAMA ACADÉMICO: Maestría en Literatura y Cultura

CIUDAD: BOGOTA AÑO DE PRESENTACIÓN DEL TRABAJO: 2018

NÚMERO DE PÁGINAS: 108

TIPO DE ILUSTRACIONES: Ilustraciones Mapas Retratos Tablas, gráficos y diagramas Planos Láminas Fotografías

MATERIAL ANEXO (Vídeo, audio, multimedia):

Duración del audiovisual: _____ Minutos.

Número de casetes de vídeo: _____ Formato: ¾ Mini DV DV Cam DVC Pro Vídeo 8

Hi 8 Otro. Cual? _____

Sistema: Americano NTSC Europeo PAL SECAM

Número de casetes de audio: _____

Número de archivos dentro del CD (En caso de incluirse un CD-ROM diferente al trabajo de grado: _____)

PREMIO O DISTINCIÓN

DESCRIPTORES O PALABRAS CLAVES: Literatura, lectura, escritura, discurso, enunciación, perspectiva, arte, política, visualización

ESPAÑOL	INGLES
Literatura	Literatura
Lectura	Reading
Escritura	Writing
Discurso	Discourse
Arte	Art
Política	Politics
Visualización	visualization

RESUMEN:

La presente investigación desarrolla un análisis discursivo de la novela *Basura* de Héctor Abad Faciolince. El objetivo que se traza es determinar cómo en el contrapunteo axiológico entre narrador y escritor se manifiestan perspectivas valorativas opuestas sobre el hecho literario. Se advierte en este contrapunteo la asimilación y confrontación con los mundos referidos y se ponen en evidencia las voces que desde nuestra interpretación se convocan en la producción de sentido para denunciar la poca relación entre los conceptos y la experiencia sensible.

Para el desarrollo de este propósito se desarrollan tres niveles de lectura según la propuesta del profesor Luis Alfonso Ramírez: una lectura comprensiva en la que se busca reconstruir el significado literal del texto o el orden lineal de los acontecimientos independientemente de su presentación; una lectura analítica en la que se busca acceder a la organización profunda de los contenidos de la novela a partir de la orientación y organización dispuesta por el periodista enunciador y una lectura crítica en la que vemos cómo el mundo ficcional creado por Héctor Abad Faciolince en *Basura* nos presenta alternativas interpretativas para la realidad del hecho literario en cuanto tema de la novela.

ABSTRACT:

The present research develops a discursive analysis of the novel *Basura* by Héctor Abad Faciolince. The objective traced here is to determine how in the axiological debate between narrator and writer, opposing evaluative perspectives on the literary fact are manifested. In this debate, the assimilation and confrontation with the referred worlds is noticed and the voices that from our interpretation are summoned in the production of meaning are exposed in order to denounce the little relation between the concepts and the sensible experience.

For the development of this purpose, three levels of reading are developed according to the proposal of Professor Luis Alfonso Ramírez: a comprehensive reading which the aim is to reconstruct the literal meaning of the text or the linear order of events independently of their presentation; an analytical reading that become enable the deep organization of the contents of the novel from the orientation and organization provided by the enunciator journalist and a critical reading in which we see how the fictional world created by Héctor Abad Faciolince in *Basura* presents interpretative alternatives for the reality of the literary fact as a theme of the novel.

TABLA DE CONTENIDO

Introducción	1
1. Marco teórico y metodológico para el análisis discursivo de la obra <i>Basura</i> de Héctor Abad Faciolince	5
1.1. Dimensión comunicativa	5
1.2. Dimensión discursiva.....	11
1.3. Niveles de lectura.....	22
1.4. Jacques Rancière: régimen estético del arte.....	23
1.4.1. Estética y política	23
1.4.2. Regímenes específicos de identificación.....	26
1.4.3. Modernidad y posmodernidad.....	28
2. Lectura Comprensiva.....	30
3. Lectura Analítica	35
3.1. Periodista Narrador: en busca de la modernidad perdida	35
3.1.1. El rescate de una poética del silencio: la tradición del manuscrito hallado	37
3.1.2. El deseo de saberlo todo: la voz de la novela negra.....	39
3.1.3. Perspectiva valorativa: la nostalgia de la <i>doxa</i> literaria moderna	42
3.2. Bernardo Davanzati: la escritura insatisfecha.....	49
3.2.1. El naufrago de la palabra.....	54
3.2.2. Perspectiva valorativa: Dónde queda un lugar para la literatura en el conocimiento del mundo.....	58
3.2.3. La selección de las voces	60
3.2.3.1. Familia Uribe y la Virgen Manca: la voz de la imposición.....	61
3.2.3.2. Serafín Quevedo y Josefa Ángel: La voz de lo imperfecto	62
3.2.3.3. Roberto Ocampo y El Casanova Errante: La voz de la realidad colombiana.....	64
3.2.3.4. Arturo Molina: la voz de las ideologías.....	67
3.2.3.5. Débora Uribe: la voz de lo real.....	68
3.3. Ficción y Realidad	69
3.3.1. La literatura como rehabilitación de la pulsión de vida	69
3.3.2. La literatura como motivo y testimonio de muerte	71
3.3.3. La sordera del escritor	75
4. Lectura Crítica	78
4.1. Sobre la lectura	79

4.1.1.	La lectura como trastoque	79
4.1.2.	La literatura como expresión de la sociedad	81
4.1.3.	Sobre el concepto de modernidad	83
4.2.	Sobre la escritura.....	84
4.2.1.	La pérdida de la fe	84
4.2.2.	La persistencia de lo extraño y lo violento.....	86
4.2.3.	Las desilusiones de la historia.....	88
4.3.	La visualización del testigo mudo.....	88
5.	A modo de conclusión	91
5.1	La novela como discurso	91
5.2	La novela como dispositivo de visualización	93
5.3	“ <i>Un eco sucio de él y de cuanto escribió es esto que termino</i> ”	94
	Bibliografía	96

LISTA DE TABLAS

Dimensión comunicativa	6
Dimensión discursiva.....	11
Relaciones temporales	14
Fragmentos de Davanzati.....	50
Comparación de grandes urbes con Medellín	66

Introducción

Basura de Héctor Abad Faciolince se publicó en el año 2000. Ese mismo año obtuvo el I Premio Casa de América de Narrativa Americana Innovadora. Según el jurado, conformado por Enrique Vile-Matas, Roberto Bolaño, Cristina Peri Rossi, Iñigo Ramírez de Haro y Eduardo Bécerra, es un trabajo con evidentes méritos literarios y con un tratamiento innovador de la relación entre el escritor, el texto y el lector. A lo anterior, el editor José Huerta explicó “que la finalidad del concurso es fomentar la literatura de riesgo. "En el panorama editorial no hay espacio para las apuestas singulares", señaló Huerta. "En el arte no hay progreso; evoluciona pero no avanza". Otro de los objetivos del premio, según el editor, es favorecer la comunicación en el ámbito hispano” (Castilla 2000)

Evidentemente la novela expone dos problemas importantes: escritura e interpretación de la obra literaria. Se trata de la situación de un escritor desengañado de su oficio y, en general, de la literatura. Sin embargo, este personaje se precipita en una necesidad vital y ciega de escribir para sí mismo. Pero todo el producto que sale de su pluma termina en el *shut* de basuras del edificio donde vive. En contraposición, el narrador descubre los manuscritos, los recoge, comenta, recorta, escoge y divulga al punto de ir construyendo una historia fragmentada donde se identifica con el personaje de la narración. Los textos encontrados en la basura son la excusa para teorizar acerca de la escritura y de las diferentes experiencias que se tienen frente a ella.

La mayor parte de lecturas hechas a la novela han indagado sobre su carácter autorreferencial y autorreflexivo: Desde este enfoque *Basura* se ha incluido en estudios sobre la producción novelística colombiana como es el caso de Álvaro Pineda Botero, *Estudios críticos sobre la novela colombiana 1900-2004* (2005) y teoría de la metaficción: Gina Ponce de León, *La novela colombiana posmoderna* (2003); Catalina Quesada Gómez *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo XX* (2009); Alba Clemencia Ardila Jaramillo,

El segundo grado de la ficción. Estudio sobre los procesos metaficcionales en la narrativa colombiana contemporánea (Vallejo, Abad Faciolince y Jaramillo Agudelo (2014)¹. Otra parte de los estudios hacen una lectura desde la socio crítica: Hélène Pouliquen. *El campo de la novela en Colombia. Una introducción* (2011); Paula Marín, *Gutiérrez Girardot, Rama y Bourdieu: Aportes teóricos y metodológicos para la construcción de las historias literarias regionales y nacionales. El caso del subcampo antioqueño* (2008); Leonardo Monroy Zuluaga *Entre el artista y el crítico: Basura de Héctor Abad Faciolince* (2014). Otra forma de abordar el texto ha sido desarrollar algún tema de acuerdo al interés del crítico: Ana María Mutis, *Del boom y más allá: la ficcionalización del fracaso editorial en El jardín de al lado de José Donoso y Basura de Héctor Abad Faciolince* (2011); Ariel González Rodríguez, *Héctor Abad Faciolince, Basura y la crisis de fe literaria* (2010).

Nuestra propuesta de investigación se inscribe en la indagación sobre el problema de la producción de sentido a través del ejercicio de la escritura o de la significación en esta novela. Para ello, la asumimos como discurso según el enfoque del profesor Luis Alfonso Ramírez (2007). Consideramos que es producto de la necesidad expresiva y del deseo específico de un autor por sentir estéticamente sus sueños, fantasías, visiones e imaginarios de sus mundos y comunicarlos a un lector prefigurado ya que esta necesidad condiciona y determina la selección y organización de las estructuras discursivas en las que operan ciertas reglas que sitúan a locutores e interlocutores en un ámbito común de comunicación que es la literatura. La generación de este acto discursivo está condicionado por el entramado de saberes que circunda la vida del escritor. Él, en su escritura, agrupa un conjunto de instancias de voces que ha tomado de la cultura y de la sociedad pero busca superarlas en su voz significativa al confrontarlas con sus mundos internos. Desde esta perspectiva buscamos demostrar los modos de articulación de

¹ Este último permite una ampliación de la teoría de la metafiction en general y su presencia en la narrativa colombiana contemporánea con un amplio y excelente estudio de *Basura*.

significantes en la unidad discursiva de voces que constituye, en últimas, la gran metáfora que comunica Abad Faciolince.

La pregunta que orientará nuestro ejercicio es ¿Cómo el problema de la lectura y la escritura que se manifiesta en *Basura* de Héctor Abad Faciolince es síntoma de la permanencia de una teoría consensuada sobre la literatura que opera en un nivel superficial asumiendo preconceptos y valores sin tratarlos problemáticamente frente a la naturaleza de los hechos que rodean al lector y al escritor del siglo XXI en Colombia?

El objetivo que nos proponemos es determinar cómo en el contrapunteo axiológico entre el narrador y el escritor se manifiestan perspectivas valorativas opuestas sobre el hecho literario. Queremos advertir en este contrapunteo la asimilación y confrontación con los mundos referidos y poner en evidencia las voces que desde nuestra interpretación se convocan en la producción de sentido para denunciar la poca relación entre los conceptos y la experiencia sensible.

Para lo anterior buscaremos, en un primer momento, presentar la propuesta del profesor Luis Alfonso Ramírez como referente teórico y metodológico que nos permite estudiar la novela desde un enfoque discursivo. Complementaremos el marco teórico con los postulados que sobre la relación entre estética y política hace Rancière por considerar que están en relación directa con el planteamiento discursivo de Faciolince y nuestra propuesta de lectura.

En el segundo apartado presentaremos una lectura comprensiva en la que se busca reconstruir el significado literal o denotativo del texto, tal como es presentado en la linealidad referencial de la secuencia de enunciados. Se diría que es una lectura de la historia de los acontecimientos, tal como sucedieron, independientemente de su presentación en la escritura de la obra, por eso, estos acontecimientos tienen un orden basado en la cronología de los hechos.

En un tercer momento, buscaremos desandar las condiciones de producción y la organización de las formas significantes a través de la desarticulación de las voces de los otros y de lo otro involucradas en la producción del texto con el propósito de especificar la asimilación y confrontación con otros discursos. En este punto separamos las valoraciones frente a los mundos referidos que manifiestan, por un lado, el narrador y, por el otro, el escritor, teniendo en cuenta que es el primero quien desde su rol organizador y valorador de los hechos le cede la narración por momentos a su vecino escritor.

Expuesto lo anterior, consideraremos las condiciones de producción de sentido que a nuestro juicio propone *Basura* en cuanto al ejercicio de la literatura. Apoyados en la relación conceptual entre estética y política de Jacques Rancière buscaremos esas vías de interpretación de la realidad literaria que nos ofrece Héctor Abad Faciolince en su ficción.

Por último, a modo de conclusión, haremos un análisis sobre los alcances y las limitantes de este trabajo de lectura y escritura.

1. Marco teórico y metodológico para el análisis discursivo de la obra *Basura* de Héctor

Abad Faciolince

A continuación realizaremos una exposición teórica de la propuesta de producción de sentido a partir de la dimensión comunicativa externa de la obra y de la dimensión discursiva interna a la obra. En cada dimensión expondremos de forma metodológica el carácter triádico del enfoque discursivo. En la primera dimensión expondremos los conceptos a partir de la triada base de las necesidades humanas que motivan los actos de comunicación. En la segunda haremos la exposición a partir de la triada de los actores del discurso yo - tú - él. En ambos casos es necesario anotar que la relación que se establece con estas triadas fundamentales es de predominios más no de exclusión y exclusividad.

1.1. Dimensión comunicativa

A continuación expondré los procesos que integran esta dimensión de la siguiente manera: necesidades humanas, actores de la comunicación, procesos del acto comunicativo y espacios de significación. Sirva como guía el siguiente esquema² de los conceptos que se abordarán.

La comunicación en los seres humanos parte de tres necesidades básicas: una necesidad de expresar, para sentir admiración, odio, amor y manifestar sueños y deseos íntimos; una necesidad de interactuar, como medio de supervivencia y desarrollo del individuo y la especie; y una necesidad de conocer, para informarse y actuar con resultados útiles. De ahí que la

² Este esquema fue desarrollado a partir de la teoría del discurso del profesor Luis Alfonso Ramírez por el estudiante Danny Foliaco. La revisión se llevó a cabo en el grupo de investigación Producción e interpretación del sentido literario de la Maestría en literatura y cultura del Instituto Caro y Cuervo.

comunicación nazca de propósitos específicos y “[resulte] ser un medio para cumplir con intenciones, deseos y necesidades en general” (Ramírez 2007 80), a través de todos sus usos posibles.

Tabla 1. Dimensión comunicativa

PRODUCCIÓN DEL TEXTO - LOCUTOR - ESCRITOR	NECESIDADES HUMANAS	ACTORES DE LA COMUNICACIÓN	PROCESOS DEL ACTO COMUNICATIVO	ESPACIOS DE SIGNIFICACIÓN
	Expresar	Locutor	Individualización	Dominio
	Interactuar	Interlocutor	Socialización	Ámbito
	Conocer	Mundo referido	Culturización	Marco
	Dimensión comunicativa externa a la obra			
	Voz			
	Polifonía			

El desarrollo de estas necesidades implica la realización de una acción. Nadie se comunica sin llevar a cabo un acto que lo ponga en relación comunicativa con otro. El profesor Luis Alfonso Ramírez parte de la definición de comunicación como “una propuesta de relación significativa común del locutor al interlocutor, como condición para el cumplimiento de un acto discursivo” (2007 61). Un saludo, un gesto, un mensaje escrito, entre otros, son actos

discursivos en la comunicación que se realizan de acuerdo al interés o la necesidad del locutor. El éxito en mayor o menor medida en el cumplimiento del propósito depende de la selección de los medios y la utilización de los aspectos por parte del locutor que puedan ponerlo en relación con un interlocutor.

En este enfoque se mantiene la propuesta de Karl Bühler que entiende la comunicación como una relación de uno con alguien sobre algo. De esta manera, se propone una segunda triada que es la de los actores de la comunicación. Es la actuación, de acuerdo a los intereses y deseos que lo animan, de un locutor que se relaciona con un interlocutor sobre un mundo referido, contenido o tema. Sin embargo, el profesor Ramírez aclara que “es una relación hecha por personas de diferentes experiencias, pertenecen a diferentes grupos sociales, tienen diferentes personalidades e intereses específicos en cada comunicación” (2007 61).

A pesar de la singularidad que pueda manifestar cada ser humano de acuerdo a sus vivencias específicas, la comunicación es posible porque los interlocutores asumen una serie de saberes como compartidos. “La comunicación no se da entre quien sabe y no sabe nada, requiere, en cualquier caso, de una base común y compartida de saber” (Ramírez 2007 91). Los contenidos, como saberes compartidos, nacen de la sociedad y la cultura y se instalan en la memoria del locutor a manera de voces de acuerdo a la apropiación que este haya logrado desde su experiencia. De esta manera, en su producción individual el locutor inserta voces que ha adquirido de la sociedad y la cultura.

Cada uno de estos contenidos como voces individuales, sociales y culturales reciben el nombre de procesos del acto comunicativo y constituyen una tercera triada. El individuo, no entendido en el sentido trascendental de la filosofía, hace parte de una organización social que se rige por medio de reglas y ordenamientos. Así mismo, participa de visiones, perspectivas y prejuicios de la cultura a la que pertenece y que constituyen el conjunto de saberes sobre los

cuales propone los contenidos en la relación significativa que supone un acto de comunicación. De esta manera, la cultura está presente en la acción como discurso y, a su vez, está determinada por las normas sociales.

Esto no supone que el individuo sea un simple repetidor o centinela galante de la sociedad y la cultura. El profesor Ramírez llama *proceso de individualización* a “la originalidad [que el sujeto] pueda alcanzar en la interpretación y el uso del saber de la cultura y en las normas y regulaciones establecidas para el juego social” (2007 94). El locutor en su producción se constituye como conjunto de voces, unas como orientaciones para el desarrollo de las acciones y otras compartidas por la memoria colectiva. Pero éstas a su vez se articulan con las voces propias para formar su personalidad. Puede ser un reproductor de lo establecido o puede alcanzar actos de máxima expresividad individual.

La individualización consiste en la perspectiva constituida por el autor de la comunicación a pesar de las repeticiones de los saberes de la cultura y de las imposiciones que le obligan por la relación con el interlocutor.

El individuo constituye su propia voz para darle forma significativa al discurso, por estar manifestando y organizando contenidos desde su perspectiva, además de los contenidos propios por creación del pensamiento, o de la imaginación poética, de la fantasía. (Ramírez 2007 97)

No se desconoce, sin embargo, los poderes que se le imponen al sujeto y determinan el carácter de su producción discursiva. La sociedad establece unas condiciones específicas dentro de las cuales el actuante fija su intervención. El locutor asume un rol y a su vez le otorga uno al interlocutor de acuerdo a las normas y costumbres aceptadas por la organización social.

“*La socialización*³ del individuo locutor consiste en disponer el ordenamiento social por la condición y el rol asumido del interlocutor en la producción de su discurso. Es aceptar la condición social del otro mediante la organización del discurso” (Ramírez 2007 100). Si bien el locutor direcciona el discurso en un proceso de individualización, la prefiguración del interlocutor interfiere su producción en un proceso de socialización.

Por otra parte, *la culturización* es el proceso de la comunicación en el que el individuo se inserta en un conjunto de saberes de acuerdo a su grado de formación, de conciencia y de crítica. Se trata del acervo de conocimientos que ha adquirido y adaptado el sujeto a lo largo de su vida y que están sujetos a patrones culturales dentro de los cuales se construye su sentido.

La cultura es pasado vigente en las actuaciones de los individuos en las mediaciones sociales. Se vive en los umbrales de un pasado de saber que no siempre se desea desbordar para estar mejor. Cultura es una tradición dominante como resultado de una confrontación que deja dispersas en el camino de reconocimientos entre las autóctonas y las más occidentalizadas, entre las más antiguas y las más modernizadas. Esta memoria como saber aparece y desaparece en el discurso en su condición de referida o tematizada o en un trasfondo de presupuesto creador de los límites del saber, del cual dependen las aserciones y las informaciones de la comunicación. (Ramírez 2007 102)

Como última triada de la dimensión comunicativa y en directa relación con los procesos del acto comunicativo mencionados se encuentran los espacios de significación: dominio, ámbito y marco. Estas atmósferas individuales, sociales y culturales organizan los contenidos referenciales del acto comunicativo.

³ La cursiva es nuestra

El dominio del hablante hace referencia “a los conocimientos y experiencias específicos de cada uno de los individuos” (Ramírez 2007 102). Se entiende como el bagaje, la potencialidad y la práctica que posee el locutor. Las vivencias sociales, académicas, afectivas le configuran una serie de saberes que lo han hecho receptor, voluntaria o involuntariamente, de otros discursos y que lo posicionan frente al mundo que vive y que éste interpreta en su producción. Es el locutor quien presenta su perspectiva individual de mundo a partir de sus vivencias y lecturas.

Sin embargo, y a pesar de esta condición individual del dominio, existen espacios que condicionan el discurso a un manejo común de la información. Estos son los ámbitos, saberes comunes a una práctica o a una profesión. No se requiere ser un especialista para participar de un ámbito. En el ámbito de la medicina, por ejemplo, el médico interactúa con su paciente logrando un manejo y entendimiento adecuado de la información.

En tercer lugar, el marco “se refiere a los temas o sentidos fijados en cada una de las actuaciones discursivas, que, obviamente están estrechamente relacionados con los ámbitos y los dominios del locutor y del interlocutor” (Ramírez 2007 102-103). El marco es el límite dentro de los cuales se configura el sentido de los contenidos. Permite una configuración de significantes más allá de la perspectiva individual para entrar en relación comunicativa.

Todo ese mundo de saberes y experiencias son como ecos que acompañan la voz del hablante. Son voces los saberes de la cultura posicionados como memoria colectiva integrada a la voz propia mediante la percepción de los sentidos ya sea aprobando o desaprobando dichos ecos, ya sea para confrontar o aceptar, ya sea para simplemente repetir.

El acto discursivo es entendido entonces como "un conjunto de instancias de voces agrupadas en una voz significante ante unas necesidades concretas de relación comunicativa y de acción" (Ramírez 2007 17-18). Contrario a los enfoques tradicionales que han privilegiado

parcialmente alguno de los actores de la comunicación, el profesor Ramírez piensa el discurso desde quien lo produce ya que es el locutor quien lo direcciona, pero no desconoce la influencia que sobre él tiene el interlocutor, la cultura y la presencia de poderes e ideologías sociales. Desde esta propuesta se plantea entonces la tesis de que cuando alguien produce un discurso articula en él anteriores y otros en el discurso pertinente a la acción y comunicación respectiva, es decir, en la enunciación que da como resultado un texto o contenido.

1.2. Dimensión discursiva

Al igual que el apartado anterior y buscando mayor claridad en la exposición presentamos la continuación del esquema para guiar la lectura.

Tabla 2. Dimensión discursiva

ACTORES DISCURSIVOS	NIVELES DE SIGNIFICACIÓN	ESTRUCTURAS DEL DISCURSO	MODOS DE REPRESENTACIÓN	MODOS DE SIGNIFICACIÓN	TIPOS DE DISCURSOS	COMPRENSIÓN DEL TEXTO – INTERLOCUTOR - LECTOR
Él	Textual	Descripción Él	Concepto	Metonimia	Científico	
Yo	Enunciativo	Narración Yo – él	Imagen Poética	Metáfora	Literario	
Tú	Discursivo	Argumentación Yo – tú	Imagen	Sinécdote	Cotidiano	
Dimensión discursiva interna a la obra						
Voz						
Polifonía						

Hasta el momento hemos hecho énfasis en las esferas individual, social y cultural en relación con el productor del discurso. Hemos dicho cómo cada una de estas esferas constituye voces que están presentes en la voz del locutor. Ahora nos disponemos a presentar la dimensión discursiva para mostrar cómo se articulan y se encuentran esas voces en la voz nueva del articulador del discurso.

Continuamos resaltando el carácter trídico de la propuesta del profesor Luis Alfonso Ramírez. Empezaremos por exponer los actores discursivos ya que nos permiten establecer una relación basada en el predominio más no en la exclusión; luego mostraremos los niveles de significación; en un tercer momento, estructuras discursivas; como cuarto momento, modos de representación; a continuación, modos de significación; después tipos de discurso y terminaremos con la propuesta de un método de lectura desde el enfoque discursivo que nos ocupa.

Teniendo como materia de fondo la ya mencionada propuesta Karl Bühler de la comunicación como una relación de uno con alguien sobre algo, en la producción discursiva es posible seguir el rastro de los actores del discurso a través de unos marcadores lingüísticos que nos permiten determinar un enunciador marcado con un “yo”, un enunciatario marcado con un “tú” y un contenido o texto marcado con un “él”.

Ahora bien, para mostrar la distribución del contenido según la manera particular de organización de las formas significantes en función de las necesidades de la comunicación que se han mencionado, es necesario exponer los niveles textual, enunciativo y discursivo para presentar la hipótesis de Ramírez, quien sostiene que esta distribución no es de formas sino de presencias de condiciones de producción, que se realizan en los que se denominan marcadores, los cuales son las formas que indican desde dónde y sobre, para qué y para quién se habla.

El nivel textual en este proceso de significación del enfoque del discurso que propone el profesor Ramírez es el concerniente a ese nivel abstracto denominado texto, a su significado. Aunque también se asume como representación o como desarrollo de contenidos referenciales, desde el enfoque discursivo esto depende o se constituye en relación con quién o para quién se enuncia. Para los enfoques de modelos textuales, el texto es resultado de la reducción verbal a su condición de duplicador, expresión de un supuesto referente preexistente. Estos modelos consideraron la organización de la textura lingüística en condiciones aisladas y le asignaron una delimitación a la extensión de la unidad de análisis desligándola de los aspectos sociales e individuales que condicionan y son parte esencial de la conformación del sentido. En contraposición, desde la dimensión del discurso propuesta, el texto es

el resultado integrado en la constitución del sentido del discurso; es un componente e instrumento mediador en la comunicación. El texto es el contenido del mundo mencionado y marcado con el “él” y lo “otro”, y en unas condiciones diferentes a las relaciones entre el “yo” y el “tú” (Ramírez 2007 156).

En esta medida, si desde la lingüística, la semiótica y las llamadas disciplinas textuales, el texto no es un constructo estructural y sistemático que supera cualquier hecho concreto, la dimensión discursiva es concreción significativa, “es una inclusión de las voces del “él”, del “ello” en el texto del “yo” en la enunciación del “tú” en el discurso” (Ramírez 2007 157).

En este punto mencionaré las relaciones temporales entre los eventos principales de acuerdo a la teoría del tiempo y del aspecto en la que se apoya el profesor Ramírez. Estas relaciones temporales son las que se dan entre eventos y corresponden a este nivel textual, distintas a las que se establecen desde el punto cero de la enunciación y que expondremos más adelante. Inicialmente, esta teoría permite organizar las relaciones temporales la identificación de eventos (E) y punto de referencia (PR), relaciones que reciben el nombre de pasado, presente

y futuro. Luego esta teoría establece los momentos de habla (M.H) con lo que aparecen nuevas relaciones llamadas anterior, simultáneo y posterior. Las posibilidades son las siguientes:

Tabla 3. Relaciones temporales

Pasado / anterior	Presente / anterior	Futuro / anterior
Pasado / simultáneo	Presente / simultáneo	Futuro / simultáneo
Pasado / posterior	Presente / posterior	Futuro / posterior

El momento de habla es el punto cero de la enunciación desde el cual se ubica tanto el punto de referencia como los eventos.

El nivel de la enunciación corresponde a la marcación de quien genera el discurso mediante la producción de los enunciados manifiestos en los marcadores de los actores y en sus ubicaciones como instancias discursivas. Es la perspectiva que presenta el enunciador. La enunciación produce y delimita el texto –contenido–, selecciona y organiza las estructuras significantes y las voces que ha articulado. La enunciación es la voz de un locutor que aparece marcada en primera persona como un “yo”.

Es necesario precisar que este nivel del discurso es el de la relación del “yo” con el “él” o texto pero involucra al “tú” o enunciatario. La combinación de palabras tiene en cuenta al otro pero desde la producción del locutor puesto que es este quien fija el referente. La enunciación tiene, entonces, una perspectiva subjetiva en la medida que es hecha por un locutor, pero en función de una relación con el otro. “Desde esa primera persona se crea ella misma, se crea el interlocutor, y aquello de lo cual se habla, sus referentes” (Ramírez 2007 169).

En esta perspectiva podemos determinar algunos marcadores lingüísticos, emotivos y cognitivos que nos permiten ubicar los actores del enunciado, la relación espacial, temporal y la modalización.

La actorización es el proceso de marcaciones lingüísticas de los actores del enunciado. Aquí el “yo” marca el punto cero de la enunciación y permite establecer la relación entre los sujetos de la enunciación y los mundos referidos. El “yo” es el responsable de la enunciación y generador del “tu” y del “él”. Por esta razón tradicionalmente “yo” es el hablante, “tu” el oyente y “él” lo referido. Sin embargo, es necesario precisar que el productor del discurso y el autor responsable no siempre coinciden.

En la espacialización se marca la distancia entre los interlocutores del discurso. Al igual que la actorización, la marcación espacial se establece desde el punto cero de la enunciación. Los marcadores “este” –lo que está más cerca del enunciador–, “ese” –lo que está más cerca al interlocutor–, “aquello” –que está en un punto intermedio–, determinan las relaciones de espacio en el discurso.

Mientras que la temporalización, al igual que los procesos anteriores toma como referencia el punto cero de la enunciación para determinar el tiempo de realización de las acciones. La enunciación como punto cero ubica las acciones en un pasado, presente o futuro.

En la modalización el hablante presenta en mayor o menor grado su intervención o presencia en el enunciado. Hace referencia a “una de las voces asumidas por el locutor que se manifiesta en las relaciones y organizaciones significantes” (Ramírez 2007 116). La lengua castellana cuenta con tres modos marcados en morfemas integrados a la flexión de los verbos: indicativo, subjuntivo e imperativo. Cuando el hablante relaciona los enunciados de su discurso con los mundos referidos de manera tal que los presenta como existentes objetivamente, la modalidad es alética; cuando los presenta como parte de sus creencias, los mundos son

epistémicos o doxáticos; o son mundos en los cuales se desarrolla una relación con el otro, son deónticos o del deber ser.

Dada la naturaleza de las palabras, éstas pueden llevar implícita una valoración del mundo referido con lo que modalizan el enunciado. Sin embargo, en ocasiones las palabras no señalan de manera directa el punto de vista del hablante, en cambio éste se puede hacer expreso en la secuencia, selección y organización del enunciado.

El proceso de la focalización es una forma de modalización. Aquí el locutor asume una perspectiva o punto de vista al momento de realizar el enunciado. Generalmente esta perspectiva está oculta pero marca una dirección fijada por una especie de hablante igualmente oculto.

En el nivel de significación discursivo se reitera la perspectiva subjetiva de la propuesta en la medida que mantiene al locutor como el que direcciona el discurso, pero, el que a su vez, involucra la perspectiva del interlocutor. Es la orientación interlocutiva en la que se pone en relación a un locutor con un interlocutor en la medida que hay una articulación de voces sociales y culturales en la voz del hablante de acuerdo con sus posibilidades y necesidades de comunicación. Esto es, la interpretación que el locutor hace de su experiencia lo lleva a constituir su voz. Esta actuación está determinada por las jerarquías que se presentan entre la cultura, la sociedad y el individuo. Se entiende el discurso como

concreción significativa, un sometimiento del enunciador en su significación en los enunciados a las condiciones del otro y de los otros, sus interlocutores. (...) el discurso es una inclusión de contenidos de las voces del “él” y del “ello” en el texto, del “yo” en la enunciación y del “tu” en el discurso. (Ramírez 2007 157)

La realización de la comunicación y del discurso se da en unas condiciones singulares. El individuo está inmerso en un ordenamiento establecido y unas formas de proceder que lo determinan y condicionan. Al mismo tiempo está inscrito en una serie de saberes que constituyen su memoria cultural. La cuestión está en la originalidad que pueda lograr constituyéndose así mismo desde la interpretación y el uso de esos saberes y el rol que asuma en el ordenamiento que lo antecede.

En la generación del discurso, así mismo, influye la presuposición en el ordenamiento de los enunciados en función de la distribución de las voces en el discurso y su articulación con las circunstancias de producción. La presuposición es el tanteo mediante el cual el enunciador establece el estado de saberes, intereses y condiciones del otro para integrarlo a su discurso de forma eficaz de acuerdo a las necesidades y a los propósitos de la comunicación.

Ahora bien, teniendo en cuenta que el discurso responde a unas necesidades concretas de comunicación, la organización del mismo puede presentarse para describir, narrar o argumentar.

En la descripción la atención se centra en el objeto mismo y se espera el mínimo de presencia subjetiva en la enunciación. Las necesidades en las que se presenta esta organización del discurso están sujetas a las situaciones en las que se debe caracterizar objetos o acciones determinados.

Por otra parte, “la narración surge en unas condiciones diferentes de comunicación respecto a la necesidad de argumentar: se fundamenta más en la perspectiva de la transferencia de información, preferiblemente, de presentar contenidos referidos” (Ramírez 2007 141). Se narran unos eventos ubicados en una dimensión espacio temporal respecto al autor porque se asume que el interlocutor no conoce una información.

La argumentación presenta unas características diferenciales de otros tipos de discursos. Argumentar responde entonces a la necesidad de un “yo”, como enunciador, de adherirse a una idea o planteamiento, opinar o afirmar algo respaldado en evidencias de diverso orden. El locutor asume que el interlocutor maneja otra posición, una posibilidad de pensamiento distinta. La organización del discurso, en este caso, crea un campo común en la medida que hay unas voces presupuestas entre locutor e interlocutor. Se anota, sin embargo, que es el locutor quien asigna un campo común de interacción y unas reglas generales de legitimidad. El hablante que argumenta tiene en su voz nueva toda una tradición de voces que al tiempo que le nutren su postura, permiten establecer el grado de originalidad en su voz.

Los seres humanos se apropian de ciertos ámbitos y dominios a partir de las necesidades que los lleva a expresar, interactuar y conocer. Estas necesidades llevan necesariamente a la producción de discursos y de representarlos. La representación de los discursos no se limita al lenguaje verbal, permite una gran variedad de manifestaciones discursivas. El profesor Luis Alfonso Ramírez propone como modos de representación imagen poética, imagen y concepto.

La imagen poética, que predomina en la necesidad expresiva y el “yo” discursivo, es la “representación creativa que muestra simultáneamente las facetas de la generalidad y la especificidad con la situación creada” (Ramírez 2007 189). Es la representación que un “yo” enunciador hace de las voces desde la imaginación. A partir de la imagen poética se establecen prefiguraciones posibles e inestables de los mundos del escritor en su propia voz significativa. Este modo de representación abre la posibilidad a múltiples interpretaciones ya que se aparta de normas lingüísticas. Es propiedad individual. Por lo anterior predomina en la estructura narrativa.

Por otro lado, la imagen “es una representación perceptual y directa del contenido de los discursos, basada en la constitución de configuraciones de mundos con apariencia de

relación concreta de las acciones y las entidades o agentes del mundo real o imaginario” (Ramírez 2007 187). Hace referencia al contenido concreto del aquí y del ahora a la cotidianidad y a la interacción inmediata. Por esta razón está más cerca al “tu” de las relaciones sociales. En cuanto a su predominio, éste se da en la estructura discursiva de la argumentación.

Como último modo de representación está el concepto. “Es una representación abstracta y generalizada de los objetos y los procesos” (Ramírez 2007 188). Por ser de producto de dinámicas abstractas y de generalizaciones es de carácter racional y funciona independiente de la realidad. Esto lo hace predominar en la estructura descriptiva.

En relación directa con los modos de representación están los modos de significación. “Entendemos por modo de significar el proceso mediante el cual el hablante o escritor, ejecutor de la comunicación, establece un determinado sentido mediante relaciones características entre las diferentes voces o saberes que domina y los contenidos que va constituyendo en su discurso” (Ramírez 2007 190). Estos modos de representación, que no son figuras literarias, son: metonimia, metáfora y sinécdoque.

La metonimia consiste en la significación basada en relaciones de causa efecto. La voces dominadas por el locutor son constituidas en conocimientos a partir de relaciones de causa – efecto o parte – todo. Este modo de significar puede estar desprovisto de la praxis en la medida que se establece a partir de relaciones lógicas independientes de la realidad. Respecto a la triada anterior, la metonimia predomina en el concepto.

En cuanto a la metáfora, en este enfoque discursivo se mantiene el modo de significar mediante relaciones por semejanza pero se precisa que “son relaciones entre las representaciones de las voces cuyas naturalezas son de imágenes y conceptos, con los contenidos de los discursos” (Ramírez 2007 193). En este proceso se articulan los mundos del

locutor y el discurso a partir las relaciones de comparación del mundo referido y el mundo propuesto. Este modo de significación tiene predominio en la imagen poética.

En cuanto a la sinécdoque, es un proceso de significación entre imágenes. No requiere de una elaboración en cuanto su relación se da en un sentido concreto e inmediato. Es la relación entre la significación propia de la imagen y la representación que posibilita la producción del discurso de la cotidianidad según las relaciones parte-todo y todo-parte. Se corresponde con el modo de representación de la imagen.

De lo anterior pasamos a una última triada de la dimensión discursiva, la referente a los tipos de discurso: científico, literario y cotidiano. Manteniendo la relación de predominios, en el primero predomina un él, un nivel de significación textual, una estructura descriptiva, un modo de representación del concepto y como modo de significación la metonimia; en el segundo, predomina el yo enunciator, la estructura narrativa, el modo de representación de la imagen poética y como modo de significación la metáfora; en el tercero, predomina un tú discursivo, una estructura argumentativa, el modo de representación de la imagen y la sinécdoque como modo de significación. Anotamos de nuevo que estamos hablando de predominios, no de exclusividades.

El discurso técnico científico se fija en el mundo referido. Es la situación en la que se busca ser objetivo y menguar la voz del locutor.

Se mueve en un ámbito de procesos de creación transformación y divulgación del conocimiento con el apoyo de instituciones de investigación, universidades, agencias gubernamentales, y con investigadores y docentes [...] En estos discursos, como su énfasis está puesto en los referentes, en la realidad científica, no hay espacio disponible para la voz del interlocutor, ni del locutor. (Ramírez 2007 205-206)

El discurso cotidiano es aquel que se fija en el interlocutor. Está en el plano de la relación yo – tu. Es, así mismo, un discurso que disminuye al sujeto en la medida que su voz se reduce para darle cabida a las voces de los otros. “El individuo parlante actúa para impresionar o convencer de aquello de lo cual el interlocutor ya está convencido” (Ramírez 2007 197).

En cuanto al discurso literario, su énfasis está en la relación yo – él. He mencionado que la comunicación parte de tres necesidades básicas en los seres humanos: interactuar, conocer y expresar. Para efectos de esta exposición y del interés central de este ejercicio, haré una breve presentación de la literatura como discurso que integra la necesidad expresiva.

En su condición individual el ser humano necesita expresar sus emociones y sentimientos. Tan necesaria para la supervivencia como la interacción y el conocimiento es la expresión de la tristeza, la alegría, la admiración, la sorpresa, las pasiones, los afectos. Los sometimientos en la interacción social y en los esquemas de la cultura encierran al hombre en una serie de fronteras rígidas donde se hace necesaria una búsqueda de la libertad.

El arte es el espacio de la más auténtica expresión de las personas. Es un ejercicio de libertad donde se socaba el interior de las emociones en una tarea individual que suspende al mínimo las relaciones intersubjetivas. “El artista no se somete al condicionamiento del otro, piensa más en los medios para darle vida material y continuidad a su creación” (Ramírez 2007 218). Una obra musical, una pintura, una danza, un poema, manifiestan toda la carga emotiva de un ser humano confrontado consigo mismo y con su mundo. Su obra es la comunicación de una propuesta de mundo para los demás en la medida que es su visión a través del sonido, los colores, el movimiento, las palabras.

La literatura como arte se ofrece al sujeto para considerar su individualidad en el conglomerado de la vida social, para enfrentar el exterior desde sus mundos internos. Es la

acción humana que le permite al hombre entenderse y someter a juicio los mundos circundantes y crearse su propia visión. Precisa Ramírez que la literatura es producto de la necesidad expresiva y del deseo específico de un autor por sentir estéticamente sus sueños, fantasías y visiones e imaginarios de sus mundos. La literatura es el intersticio por donde el hombre escapa de las convenciones que lo atrapan y controlan.

La escritura nace de la experiencia del escritor. La confrontación entre los mundos internos que posee y los mundos externos que lo circunda le permite crear una visión que no reproduce la realidad, es su visión de mundo en la que están integradas una serie de voces que ha recibido pero que sin embargo supera en su creación. Todo el mundo de saberes del que hace parte forma un entramado de voces con los cuales el escritor construye la significación de su obra. Lo oído, visto, leído, pero también lo palpado, probado y olfateado, son textos y discursos discernidos que constituyen ahora la base de la escritura.

1.3. Niveles de lectura

El anterior enfoque discursivo implica una lectura de los discursos que busquen desandar las condiciones de producción para lograr altos niveles de comprensión. El profesor Luis Alfonso Ramírez propone tres niveles de lectura.

Una lectura comprensiva en la que se busca reconstruir el significado literal del texto o el orden lineal de los acontecimientos independientemente de su presentación. Una lectura analítica en la que se busca acceder a la organización profunda de los contenidos a partir de la orientación y organización dispuesta por un enunciador.

Una lectura crítica en la que el lector con sus experiencias y conocimientos busca en la enunciación del autor las razones, justificaciones e intereses del autor para la producción de su discurso.

1.4. Jacques Rancière: régimen estético del arte

Jacques Rancière se ha inscrito en el debate de mucha tinta sobre la relación entre el arte y la política. Se trata de la cuestión de la autonomía del arte y su valor como agente político o viceversa, la intromisión de lo político en la creación artística. Teniendo en cuenta la propuesta discursiva de Abad Faciolince en *Basura*, queremos relacionar algunas ideas del pensador francés con nuestro ejercicio de lectura crítica de la novela sin forzarlas, antes bien, haciendo énfasis en su cercanía. Por ello, exponemos a continuación los planteamientos que creemos importantes de Rancière en cuanto a la relación significativa entre estética y política para reconfigurar el mapa de la discusión entre ficción y realidad.

1.4.1. Estética y política

Rancière parte de una redefinición de la estética para establecer un vínculo sustancial con la política. Plantea que la estética existe mucho antes de haberse erigido como disciplina. Ella misma forma parte del conjunto de los aspectos que rigen a toda la sociedad. No está enmarcada dentro del círculo de las artes sino que amplía su campo perceptivo a la corporeidad y el sin número de relaciones existentes en el conjunto de las esferas humanas, dentro de las cuales están las obras de arte como experiencia estética. La estética es un régimen específico de identificación que señala un estado, las normas que lo rigen y las relaciones de los elementos que lo configuran. De esta forma, dice Rancière, “no es el pensamiento de la sensibilidad. Ella es el pensamiento del *sensorium* paradójico que permite definir las cosas del arte” (2011 21-22).

A partir de esta estética inicial opera sobre el espacio, el tiempo y los cuerpos una distribución y redistribución de lugares, momentos e identidades que constituye lo que Rancière denomina *la división de lo sensible*: “ese sistema de evidencias sensibles que pone al descubierto al mismo tiempo la existencia de un común y las delimitaciones que definen sus lugares y partes respectivas [...] muestra quién puede tomar parte en lo común en función de lo que hace, del tiempo y del espacio en los que ejerce su actividad” (Rancière 2009a 2-3). La base de la política es una estética.

La política consiste no tanto en el ejercicio del poder y la lucha por el poder sino en la reconfiguración de esa división de lo sensible, en hacer visible lo que no lo era e introducir objetos nuevos y sujetos capaces de designar a esos objetos y argumentar sobre ellos. La política “se refiere a lo que se ve y a lo que se puede decir, a quién tiene competencia para ver y calidad para decir, a las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo” (Rancière 2009a 3). Se trata de crear discensos frente a ese medio consensuado. Por esta razón Rancière plantea una estética de la política.

En cuanto al arte, Rancière lo entiende en el sentido que se ha venido hablando: como las formas de visibilidad de las prácticas artísticas, del lugar que ocupan y de lo que hacen con respecto a lo común. La pintura o la música no son solamente el nombre de un arte, sino el dispositivo de exposición o presentación que establece el régimen de identificación. El arte no se entiende como una técnica. Para Rancière muchas veces se comete el error de deducir las propiedades estéticas y políticas de un arte a partir de sus propiedades técnicas. Cuando se habla de arte contemporáneo, por ejemplo, se definen por la técnica: fotografía, performance, video. Para que una práctica sea arte antes debe ser reconocida como tal. Es el mismo principio de visibilidad de cualquier otra cosa. “Las prácticas artísticas son “maneras de hacer” que intervienen en la distribución general de las maneras de hacer y en sus relaciones con sus maneras de ser y las formas de su visibilidad” (Rancière 2009a 3).

Es político “por la distancia misma que toma en relación con esas funciones, por el tipo de tiempo y espacio que instituye, por la manera mediante la cual corta ese tiempo y puebla ese espacio” (Rancière 2011 37). Es político en la medida que reconfigure y redistribuya esa división de lo sensible. Se trata de la posibilidad de promover otras maneras de ver el mundo del arte a través de la reelaboración de las geografías del poder que permitan la inclusión de sectores marginados.

Arte y política no son dos realidades permanentes y separadas. Más allá de la cuestión de su relación que con tanta tinta se ha debatido, hay que decir que son dos formas de división de lo sensible en total dependencia:

Hay una estética de la política en el sentido en que los actos de subjetivización política redefinen lo que es visible, lo que se puede decir de ello y qué sujetos son capaces de hacerlo. Hay una política de la estética en el sentido en que las formas nuevas de circulación de la palabra, de exposición de lo visible y de producción de los afectos determinan capacidades nuevas, en ruptura con la antigua configuración de lo posible. Hay así una política del arte que precede a las políticas de los artistas, una política del arte como recorte singular de los objetos de experiencia común, que opera por sí misma, independientemente de los anhelos que puedan tener los artistas de servir a tal o cual causa” (Rancière 2010 65-66)

Es en esta relación sustancial entre estética y política donde se reelaboran las geografías de poder, donde se deroga la exclusividad y el privilegio de unos pocos para ponerle megáfono a una multiplicidad de voces. Entre más visibilidad haya de diversos sectores sociales más amplia será la esfera de lo humano.

1.4.2. Regímenes específicos de identificación

Desde esta relación Rancière identifica los regímenes específicos de identificación que a su juicio han operado históricamente en la división de lo sensible. Son tres regímenes los que le permiten hacer una relectura de la periodización del arte en general y de la literatura en particular: un régimen ético de las imágenes, un régimen poético o representativo de las artes y un régimen estético de las artes.

En el régimen ético de las imágenes el arte no es identificado. Estas imágenes son juzgadas en función de su verdad intrínseca y sus efectos sobre los individuos: “Se trata, en este régimen, de saber en qué concierne la manera de ser de las imágenes al ethos, a la manera de ser de los individuos y las colectividades. Y esta cuestión impide al "arte" individualizarse como tal” (Rancière 2009a 7).

El régimen poético o representativo identifica el binomio poiesis-mimesis. Es lo que en la época clásica se denominó “las bellas artes”. Corresponde a la separación de unas artes en cuanto imitaciones, las cuales ya no tienen que responder a un criterio de verdad sino a una manera de hacer las cosas bien y apreciar esas imitaciones. La mimesis aristotélica organiza dentro de las ocupaciones sociales estas maneras de hacer, ver y juzgar no en tanto ley sino como régimen de visibilidad de las artes. Cuatro grandes principio animan esta poética de la representación: *principio de ficción*, se trata de una imitación o representación de acciones, es una historia; *principio de genericidad*, debe responder a unas reglas formales en cuanto a la naturaleza de lo que representa; *principio de decoro*, es el que le otorga dentro del género trabajado a cada personaje acciones y discursos apropiados a su naturaleza con el fin de gustar a los hombres de bien; el último principio es el de *actualidad*, el de la palabra en acto que busca ser eficaz en cuanto al público al que se dirige (Rancière 2009b 31-38).

En oposición al régimen anterior está el régimen estético de las artes. Estético en este caso se entiende como el modo de ser específico de aquello que pertenece al arte, al modo de ser de sus objetos y no a una teoría de la sensibilidad. Este régimen “es el que identifica propiamente el arte en singular y desvincula el arte de toda regla específica, de toda gerarquía de los temas, los géneros y las artes” (Rancière 2009a 9). Este cambio de cosmología, dice Rancière, se produce primero en la literatura al invertir cada uno de los principios del sistema representativo: al primado de la ficción se opone el primado del lenguaje; a su distribución en géneros opone el principio antigenérico de la igualdad de todos los temas representados; al principio de decoro se opone la indiferencia del estilo con respecto al tema representado; al ideal de la palabra en acto se opone el modelo de la escritura (Rancière 2009b 39); “afirma la absoluta singularidad del arte y destruye al mismo tiempo todo criterio pragmático de dicha singularidad. Inaugura al mismo tiempo la autonomía del arte y la identidad de sus formas con aquellas mediante las cuales la propia vida se forma” (Rancière 2009a 9). Ahí está precisamente la contradicción de este régimen, el arte que logra su soberanía pero que al mismo tiempo es un proceso de formación de la vida.

La novela es el lugar de esta anarquía. Anula o invierte la posición de lo alto y lo bajo de la época clásica cuando hace “que una época y una sociedad se lean en los rasgos, los hábitos o los gestos de un individuo cualquiera (Balzac), que el alcantarillado sea el elemento revelador de una civilización (Hugo), que la hija del granjero y la mujer del banquero sean tomadas en la potencia igualitaria del estilo como "manera absoluta de ver las cosas" (Flaubert)” (Rancière 2009a 15). Es la entrada de lo común de la vida al arte. La literatura se constituye como cierta sintomatología de la sociedad y pone en escena esta sintomatología en el viaje de la escritura al azar dispuesta para cualquier persona sin distingos nobles o bajos. La literatura es la democracia.

1.4.3. Modernidad y posmodernidad

Esta propuesta elaborada por Rancière tiene como propósito replantear algunos conceptos que se hacen pasar por determinaciones históricas, apriorismos conceptuales y determinaciones conceptuales lo que son delimitaciones temporales. El régimen estético del arte sería el verdadero nombre de esa denominación confusa del modernidad.

“Pero la "modernidad" es algo más que una denominación confusa. La "modernidad" en sus distintas versiones es el concepto que se aplica para ocultar la especificidad de este régimen de las artes y el sentido mismo de la especificidad de los regímenes del arte. Traza, para exaltarla o para deplorarla, una sencilla línea de paso o de ruptura entre lo antiguo y lo moderno, lo representativo y lo no representativo o lo antirrepresentativo” (Rancière 2009 9)

Para Rancière esta denominación infiere en la comprensión de las transformaciones del arte e impide su relación con otras esferas de la experiencia colectiva. Esta interferencia se presenta bajo dos formas que se basan en la mencionada contradicción inherente al régimen estético del arte. Por un lado la denominación "modernidad" busca el estatuto autónomo del arte y la planteada "crisis del arte" no sería otra cosa que la muestra del fracaso de este término simple “cada vez más alejado de las mezclas de género y soportes como de las polivalencias políticas de las formas contemporáneas de las artes” (Rancière 2009a 11). Por el otro lado, está lo que Rancière llama modernitarismo, que identificaría en las formas del régimen estético del arte las formas del cumplimiento de una tarea o un destino propio de la modernidad, hombres susceptibles de vivir en una comunidad política libre. Su fracaso trajo como consecuencia la oposición del modernismo artístico a la degeneración de la revolución política y el fracaso mismo en su modelo ontológico, la modernidad se olvidó de su deuda hacia el otro y cayó en los poderes homogéneos de lo sensible.

Lo que se denomina posmoderno, dice Rancière, “ha sido el nombre con el que ciertos artistas y pensadores tomaron conciencia de lo que había sido el modernismo: un intento desesperado de crear "un ámbito propio del arte" vinculándolo a una teleología final simple de la evolución y ruptura históricas” (Rancière 2009a 12). No existe ruptura posmoderna. Existe una contradicción originaria y que actúa de manera incesante.

2. Lectura Comprensiva

Teniendo en cuenta que nuestro ejercicio se sustenta en la teoría del discurso del profesor Luis Alfonso Ramírez Peña y que esta propuesta postula tres niveles de lectura, presento a continuación el primer nivel de la obra *Basura* de Héctor Abad Faciolince con el que se busca reconstruir el significado literal del texto o el orden lineal de los acontecimientos independientemente de su presentación.

Bernardo Davanzati nació en Medellín en 1929, dos años después del nacimiento de Gabriel García Márquez. A los tres años murió su padre de un infarto. Más adelante consiguió trabajo en un banco del que renunció poco tiempo después para dedicarse a las letras. Su primera experiencia laboral con la literatura se dio a través de la traducción en una pequeña oficina. Allí conoció a la que fuera después su esposa, Rebeca, con la que tuvo a Mariantonia, su única hija.

A finales de los sesenta, casi al mismo tiempo de la publicación de *Cien años de soledad*, Bernardo Davanzati publicó su primera novela *Diario de un impostor*. Este libro fue mal recibido por la crítica, rematado a mil pesos y sepultado bajo los escombros del techo en una feria del libro después de una tormenta. Su amigo Sergio, esposo de Anapaola, fue de los pocos o el único que le dio valor literario. Al poco tiempo y con sus propios recursos publicó *Adiós a la juventud*, texto que pasó inadvertido y del que no se conservó ninguna copia. Su ejercicio de escritura continuó como comentarista en el *Magazín Literario* de *El espectador*.

Debido a la constante infidelidad de Davanzati Rebeca lo dejó y se fue a vivir con Federico, violinista de profesión, al tiempo un sector continuó la crítica despiadada contra su escritura. El fracaso literario y amoroso fueron determinantes para que decidiera transportar droga hacia Estados Unidos durante dos o tres años, tiempo en el que amasó una buena cantidad

de dinero que depositó en un banco suizo. A principios de los setenta pasó seis años detenido en California donde empezó a quedar sordo debido a un bolillazo que le propinó un guardia. Desde entonces no volvió a publicar nada y se volvió un completo desconocido en el medio literario.

A su regreso se pasó a vivir a Laureles en Medellín. Su ex esposa vivía en Bogotá con el violinista y su hija debía tener ocho o diez años. Quiso regresar a la escritura por lo que José, amigo excomunista, y Sergio lo pusieron de corrector de pruebas en la revista *Versus* que cerró por presión del gobierno de Turbay (1978 – 1982). Antes del cierre de la revista sedujo e inició una relación con Anapaola por lo que perdió la amistad de Sergio y el trabajo. Sin embargo, esta relación de amantes es reemplazada por una cercana amistad.

Al inicio de los años noventa se pasó a vivir al mismo edificio un periodista que trabajaba en un periódico publicando comentarios y entrevistas, algunas de ellas inventadas. Él se percató de la presencia del escritor Bernardo Davanzati al ver su nombre en la correspondencia de un banco. Allí mismo habitaban las señoritas Montoya y el doctor Molina. Las primeras recatadas y conservadoras, el segundo de paso fiestero los fines de semana. Este periodista empezó un seguimiento minucioso de las entradas y salidas del escritor averiguando así los hábitos y las costumbres que mantenía. De esta forma se dio cuenta una mañana que Davanzati llevaba bajo su brazo una resma de papel que lo hizo suponer que todavía escribía por lo que resolvió iniciar una pesquisa bibliográfica sobre Davanzati.

Un día, al botar por error un papel que necesitaba, hurgó en la basura y encontró accidentalmente un escrito de su vecino sobre la memoria. A partir de ese momento, casi a diario, escudriñó en la basura del edificio para extraer, seleccionar, ordenar y comentar los textos del escritor. El segundo texto encontrado trata sobre la posibilidad de escribir como si se estuviera muerto y no publicar. Esto lo hace conjeturar que Davanzati no tiene el más

mínimo interés en ser leído. Al rescatar *El casanova errante* se cuestiona sobre la posible relación entre la escritura y la vida de Davanzati. Ocho o diez días después encuentra libros con temas afines a la escritura que rescata: el suicidio, escritores locuaces y escritores silenciosos, el lugar de la literatura, etc. El periodista así mismo saca de la basura traducciones en las que ve un marcado interés de su vecino por la edad y que materializa en textos como *La balada del viejo pendejo*.

Al escarbar en la basura el narrador se interesa por los desperdicios de todos los vecinos y llega a determinar no sólo sus costumbres sino sus temperamentos. La basura de las señoritas Montoya siempre está bien empacada y conserva olor a incienso. En cambio, la basura del doctor Molina contiene los desechos propios de noches de licor, droga y sexo.

Según el propio criterio del narrador, la labor salvadora se encontró con días muy productivos en la escritura como otros de intenso silencio. Los textos oscilaban entre la incoherencia, la imposibilidad de la lectura y la transparencia y explicitud, entre lo más autobiográfico y lo más abstracto. De las más o menos cuatro novelas que empezó y que fueron rescatadas el periodista transcribe una, *Rebus*, de la que suprimió algunas partes por considerarlas divagaciones o tonterías. En ella se ficcionalizaron muchas de las vivencias del propio Davanzati. Serafín, el escritor protagonista de esta novela, participa en una reunión para el lanzamiento de una revista, confronta la literatura de García Márquez por fantasiosa y poco real, además sufre el desprecio de Débora, su esposa, quien lo deja por un clarinetista y lo separa de su hija. Esta novela queda sin terminar.

Un lunes halló en la basura una carta dirigida a Rebeca en la que Davanzati le promete dejar gran parte de su fortuna a Mariantonia con la única condición que ellas lo visiten por última vez y así poderlas ver junto a su nieta. La escritura de Davanzati continuó y fue recogida por el narrador. Su escritura versó sobre la posibilidad de quedarse más solo y mencionó a sus

vecinos como metidos. Al tiempo que mezcló vida y literatura, mezcló géneros. En este momento el narrador se incriminó así mismo pretender enseñarle a su vecino a escribir cuando él no era capaz de hacerlo. Se exaspera porque no sabía hasta qué punto la literatura que rescata daba pistas sobre la vida de Davanzati. Por tal razón, después de leer un texto en el que su vecino mencionó a algunos amigos dentro de los cuales había uno que para entonces todavía vivía en Medellín, lo buscó y lo encontró. Carlos José Sanín le dio algunos datos seguros de la vida del escritor. La publicación de los libros, la separación de la mujer, el tráfico de droga, en últimas la pérdida que sufrió Davanzati de todo. Después Carlos José Sanín cayó de nuevo en la nebulosa pérdida de memoria de la que padecía ya hace algún tiempo.

Después que tuvo estos datos precisos el malestar con su vecino continuó por no saber si era su vida o no era. Porque Davanzati jugaba con una primera y tercera persona en la narración, porque insertaba historias dentro de otras historias y no culmina nada. En medio de esta confusión su vecino escritor recibió la visita de su ex esposa, hija y nieta. La primera con gran presencia de belleza a pesar de los años y la segunda hermosa, nunca asequible al narrador. Según sus propias palabras, nunca tuvo una así y tal vez nunca la tendrá.

Casi al mismo tiempo de la salida de las mujeres Davanzati desapareció del edificio. Esto llevó al narrador a inspeccionar de forma más cercana. Por primera vez en un año golpea la puerta del apartamento del escritor, hace uso de todos sus sentidos tratando de hallar pistas. Después de una semana viaja a Bogotá en busca de la ex esposa de Davanzati. Encontró a Rebeca Donoso, amiga de la ex esposa, y a un músico compañero de Federico quienes le aportaron otra información que confirmó algo de lo leído.

Cuando el periodista regresó a Medellín Davanzati ya estaba de nuevo en el edificio. Encontró en la basura *Oráculo* y otros textos sin importancia que no le ofrecieron nada. Sin embargo, Davanzati recibió una nueva visita: Anapaola, vieja amiga. Aprovechó que su vecino

no estaba y buscó obtener información. En un primer momento no lo logró pero después, ante una nueva desaparición de Davanzati, la visitó y pudo confirmar la tendencia del escritor a la soledad. La última desaparición de Davanzati fue definitiva. Los últimos textos que el narrador leyó de Davanzati los tomó directamente de su escritorio pues con la ayuda de un cerrajero se metió en el apartamento de su vecino y lo examinó todo. De allí tomó su última declaración escrita en la que manifiesta su decisión de no volver a escribir nada y, como uno de sus personajes, marcharse para siempre.

El narrador se hizo amigo de Anapaola quien le dio toda la información que durante un año buscó. Se sorprendió de la poca capacidad que tuvo para descubrir cosas como la sordera de Davanzati de la que se desprendían otras actitudes que tanto le increpó. Después de un año no ha sabido nada del escritor. El apartamento se vendió y las cosas fueron desalojadas. El narrador publica el libro que leemos como un eco sucio de Davanzati y de cuanto escribió.

3. Lectura Analítica

A continuación pretendemos realizar una lectura analítica de la novela *Basura* de Héctor Abad Faciolince en la que buscamos acceder a la organización profunda de los contenidos a partir del orden y la valoración construida desde la enunciación, lo que nos ubica en el nivel de la narración. Decimos lectura analítica en la medida que buscamos desandar o descomponer la secuencia de sentidos o voces para determinar el cómo se presentan los acontecimientos de la historia.

En esta novela la enunciación es asumida por el periodista narrador. Él es quien organiza y presenta los acontecimientos desde su perspectiva valorativa. Sin embargo, en *Basura* se despliega un contrapunteo dialógico entre éste y su vecino escritor, Bernardo Davanzati, al que el periodista le otorga un segundo nivel de la narración cuando nos presenta en cursiva los textos que este escritor desencantado desecha. Esta escritura reciclada manifiesta, independientemente de los juicios del narrador, otro polo axiológico asimétrico al del periodista. El desarrollo de la novela alterna ambas posturas, lo que crea su carácter discursivo. En este nivel de lectura queremos observar ambas direcciones, determinar, en cada una, las secuencias de sentido que establecen y las voces que convocan sin perder de vista la importancia enunciativa del narrador.

3.1. Periodista Narrador: en busca de la modernidad perdida

La narración tiene como punto de referencia temporal la llegada del periodista al Parque de Laureles en Medellín a principios de los noventa donde el narrador se percató de la presencia como vecino del otrora escritor. “Hasta ese momento yo no sabía que en el tercer piso de este

mismo edificio estaba viviendo Bernardo Davanzati, no sé si lo recuerdan, aquel escritor que a finales de la década del sesenta publicó una novela que no fue muy bien recibida por la crítica, *Diario de un impostor*, y que años después sacó otro libro que pasó inadvertido, *Adiós a la juventud*” (Abad Faciolince 2000 13). De aquí en adelante la secuencia son los hechos derivados de este fortuito encuentro que involucra el seguimiento y las pesquisas sobre Davanzati, la divulgación comentada de los textos rescatados de él y los mecanismos bajo los cuales fue realizada la novela. El seguimiento y la recolección de los textos le llevaron al narrador aproximadamente un año, la escritura y edición de la novela, resultado de este trabajo, le tomó un año más. De acuerdo con esto, el momento de habla o punto cero de la enunciación se da dos años después de su llegada al edificio.

La ocupación como periodista del narrador puede explicar en una primera instancia el interés que le genera su vecino escritor. A pesar de que no gozó de prestigio, Davanzati escribió breves comentarios de libros que aparecían en el *Magazín Literario* de *El Espectador* y, que según el narrador, son las piezas por las que a veces se le recuerda. Esa puede ser la razón por la cual el mismo periodista tuvo conocimiento de Davanzati. Ese reconocimiento y esa admiración hacia el escritor generan una aguda inquietud en el periodista que lo impulsa a indagar sobre la vida y obra de su vecino. Al encontrar por accidente los textos de Davanzati en la basura e inferir que tienen un secreto por develar, la narración se inscribe en la tradición del manuscrito hallado. A continuación el narrador se adjudica funciones detectivescas para descubrir la historia de los textos, el secreto que según él guardan. Al convocar la voz del manuscrito hallado y la novela negra, igualmente asume una fórmula narrativa para presentar los acontecimientos. Hace partícipe al lector de los avances de la investigación, de lo que encuentra y descubre y de cómo esto conforma en últimas la novela. Todo esto lo acompaña de comentarios explícitos sobre la calidad literaria de Davanzati. Estos comentarios crean un

efecto autorreferencial y autorreflexivo en la novela que permiten oír en su perspectiva la voz de la estética moderna.

3.1.1.1.El rescate de una poética del silencio: la tradición del manuscrito hallado

Basura se inscribe en la tradición del manuscrito hallado. Mientras buscaba en la basura un periódico desechado accidentalmente, el narrador se encuentra con la escritura de su vecino Davanzati: “No tuve que escarbar mucho para dar con el periódico, pero al apartar las cáscaras de banano, los sobrados de arroz, los mordiscos de arepa, las cortezas de queso y las latas abiertas de conservas, encontré otra cosa que me interesó mucho más que el periódico: varias hojas de papel blanco tipo bond, arrugadas, escritas a mano por ambos lados” (Abad Faciolince 2000 18).

Jacques Rancière en *La palabra muda* (2009b) rastrea el origen de esta tradición en la fábula original del pastor Giges. Contada por Platón en el libro II de *La República*, cuenta cómo dicho pastor entra al vientre de la tierra gracias a las grietas que abre un seísmo y halla un anillo en la mano de un muerto, anillo que hace a Giges invisible y le permite seducir a la reina Lidia, matar al rey y asumir su lugar. Sin relación aparente, esta fabula introduce la idea de recuperar del mundo de los muertos lo que estaba destinado a perecer con ellos y darles nueva vida al ingresarlos a otra dinámica.

Después de Giges, otro terremoto abre la tierra y permite un hallazgo excepcional: los verdaderos relatos de la guerra de Troya escritos ya no por Homero sino por dos auténticos testigos: Dares el Frigio y Dictis el Cretense, pertenecientes a bandos opuestos. La tumba de este último queda al descubierto y en vez de hallar el tesoro esperado, unos pastores, bajo el reinado de Nerón, encuentran cinco tablillas escritas en fenicio que contenían las memorias de Dictis.

En otro de los pasos de esta tradición, *Amadís de Gaula* toma como modelo esta particular exumación al relatar cómo la historia del héroe fue encontrada por casualidad en los subterráneos de un viejo castillo abandonado. De ahí, dice Rancière, pasa a la versión paródica de las novelas de caballería de Don Quijote, novela fundadora de la tradición novelesca moderna. En el capítulo VIII se detiene bruscamente el relato de las desventuras del héroe puesto que hasta ahí llega el manuscrito del que disponía el narrador. En el capítulo IX una feliz casualidad le permite al narrador encontrar en las calles de Toledo unos papeles viejos listos ya para ser vendidos por un niño a un mercader de seda que, impulsado por su manía de leerlo todo, y con la ayuda de un morisco que habla español, descubre que es la historia de Don Quijote escrita en caracteres arábigos por Cide Hamete Benengeli. Este hallazgo azaroso le permite volver a comenzar el relato (Rancière 2009b 98-100).

El narrador de *Basura* toma esta tradición. Al narrar esta historia de papeles reciclados, el periodista entra en la mística literaria del manuscrito hallado. Este rescate excepcional le otorga a la escritura encontrada el carácter de texto sagrado ya que contiene un secreto por develar, tiene una historia secreta. Y es precisamente esta condición lo que hace ficcionalizar la función narrativa misma. El narrador se convierte, como lo dice él mismo, en editor al estilo Max Brod, editor de Kafka (Abad Faciolince 2000 33), al recoger, escoger, comentar y divulgar la escritura que salva. Es el héroe novelesco que inserta en una dinámica de vida lo que estaba destinado a perecer como desecho, como basura. Pero que además tiene la posibilidad de descubrir ese secreto, esa historia del texto alcanzado por el azar.

Sin embargo, esa mística de la tradición es aterrizada a un contexto profano. El lugar del encuentro no es ya el vientre de la tierra, una tumba antigua o los subterráneos de un viejo castillo. Al estilo quijotesco, se parodia el encuentro del manuscrito y se ubica en un escenario repugnante, el lugar de los desechos del edificio donde vive. Aun así, el narrador conserva en su imaginario el carácter sagrado del manuscrito hallado. Aunque no sea una fábula original,

el relato verdadero de una guerra, o la historia de un héroe, el manuscrito lleva en sí una historia particular por descubrir.

3.1.2. El deseo de saberlo todo: la voz de la novela negra

En *Basura* hay una cercanía con algunas de las características de la novela negra o policiaca como también se conoce. Si bien es cierto que en su concepción clásica la novela negra “tiene como tema exclusivo (el *plot*) la investigación de un asesinato por parte de un detective no vinculado a la policía y que llega a la solución con métodos puramente racionales, lógicos e intersubjetivamente aceptables” (Pöppel 7), también es cierto que “[u]n detective no hace de una de una novela una novela policiaca, y su falta no significa que no lo sea [...]. Lo mismo vale para el muerto, el ayudante y otros elementos centrales” (*id.* 6-7). Como elementos básicos tenemos en *Basura* un caso por resolver, un misterio o enigma y un investigador, dice el narrador: “A primera vista era un anciano común y corriente; sin embargo, al mismo tiempo, uno intuía en él algún secreto. Y nada como que alguien quiera guardar un secreto para que uno, de inmediato, quiera a su vez averiguarlo” (Abad Faciolince 2000 14). Aun cuando no es un misterio aparentemente de peso en la trama de la novela, el periodista mantiene durante toda la novela la actitud de descubrir dicho enigma, la verdad sobre la vida de su vecino, las razones de su caída: “Yo tenía sed de saberlo todo...” (*id.* 164)

Pero esos elementos no son los únicos presentes en *Basura*. Hubert Pöppel expone otros elementos que determinan la cercanía o la ruptura de un texto con la novela negra. Una de las características que más destaca es la ficcionalización de una gran cantidad de aspectos del ejercicio de la literatura. Entre ellos, su propia literariedad. La novela policiaca reflexiona al interior de sí sobre su constitución de ser texto literario en general y, en algunos casos, de pertenecer o no al género policiaco. Generalmente los personajes son lectores de novelas

policíacas, tienen un contacto importante con los libros o las bibliotecas. De ahí que haya gran número citas, mención de títulos, autores, personajes, tramas y que la investigación que se desarrolle esté destinada a publicarse. Dice Pöppel: “la novela policíaca construye un mundo puramente ficcional, del cual el lector bien sabe que es, por lo esquemático, un mundo altamente artificial [...]” (8). Como ya anotamos, el texto que tenemos nosotros los lectores es el resultado de la pesquisa hecha por el narrador. Más adelante desarrollaremos los aspectos metaficcionales presentes en *Basura*.

En la novela policíaca una de las formas de ficcionalizar el ejercicio de la literatura es la inclusión del manuscrito: “La novela policíaca es, como informa un prólogo o una ficcional ‘nota del editor’, un manuscrito que se encontró por casualidad [...], o partes de la novela son tomadas de un manuscrito, o el manuscrito da el inicio para la investigación, o un caso no resuelto se clara a través de un manuscrito que aparece mucho más tarde” (Pöppel 10). Ciertamente en *Basura* lo que ayuda a justificar un poco más la investigación del narrador, más allá de la intuición de que su vecino oculta algún secreto, es el manuscrito, al encontrar el primero en la basura y comprobar que es de Davanzati, dice el narrador: “Lo mío era una intromisión, sin duda, pero la curiosidad era más fuerte que yo, las ganas de saber muchos más ondas que las de respetar la intimidad” (Abad Faciolince 2000 18). Como ya dijimos, el manuscrito lleva en sí el deseo de descubrir su historia.

Unas de las imágenes que se usan para referirse a la novela policíaca son la de juego de ajedrez y la del rompecabezas. Para Pöppel esta relación se usa para “lograr el efecto de que el lector se sienta posibilitado de participar en la construcción de la imagen (solución) que resulta de la colocación correcta de las pistas que arroja la investigación; o para que el lector crea en la ilusión de ser partícipe de los movimientos nada casuales de las piezas en el tablero” (15). Para el narrador de *Basura* alguno de los textos de su vecino escritor representa precisamente una de esas figuras, el rompecabezas: “si la novela es un espejo que se pasea por un camino,

por una ciudad, el espejo de Davanzati se había hecho trizas, y cada añico del espejo reflejaba, sí, algo, por supuesto, pero lo que resultaba no era una imagen coherente sino un rompecabezas desbaratado, un rebus insoluble, un espejo roto” (Abad Faciolince 2000 84). “Yo no me atrevía a pensar que las piezas de mi rompecabezas encajaran unas con otras; uno tiende a suponer que lo contiguo, o lo que viene después, tiene también relaciones de causalidad con lo que está al lado o con lo precedente, pero en el caso de Davanzati no podía asegurarlo” (Abad Faciolince 2000 99). El texto de Davanzati es un espejo de su misma vida desbaratada, la tarea de investigación que ejerce el narrador tiene como propósito juntar esas partes desajustadas y poco relacionadas de forma adecuada.

Otra de las características que hace presencia en *Basura* es la transición de la investigación. El narrador pasa del espacio cerrado del edificio del parque Laureles a otros espacios en Medellín y Bogotá.

El nuevo detective empieza a hacer parte de la movilidad moderna: se mueve en su ciudad, se mueve en el grupo o sector social al que pertenece, pero el crimen o el enigma lo obliga a salir para recorrer otras partes de la ciudad, del país o lugares ajenos, lo obliga a salir de su entorno social para moverse sobre un terreno que no conoce pero que, sin embargo, hace parte de una cultura a cual tiene que enfrentarse. (Pöppel 16)

Este movimiento requiere nuevos métodos para incluir nuevos personajes que no hacen parte del grupo fijo. En el caso de *Basura* son personajes que se han ido mencionando a través de la ficción de Davanzati y que el narrador busca no solo comprobar su existencia real sino para obtener nuevos datos. El primer movimiento importante del narrador en la novela es al centro de Medellín, a la calle Pichincha para entrevistar a Carlos José Sanín, viejo amigo comunista de Davanzati que le suministra los primeros datos reales sobre su vecino escritor (Abad Faciolince 2000 114-115). El segundo movimiento del narrador es a Torres del Parque

en Bogotá. Allí logra un diálogo con Rebeca Donoso, conocida de la esposa de Davanzati, Rebeca Aguirre, y también conversa con un violinista que conoció a Federico, músico por el cual Rebeca abandonó a Davanzati (Abad Faciolince 2000 160-162). Estos movimientos justifican los nuevos hallazgos y permiten el desarrollo de la narración.

Sin embargo, y después de inscribirse en este campo detectivesco, el narrador concluye que no hay ningún secreto. El problema es la investigación, investigación centrada en sí misma, de una pésima observación y lectura de los hechos, de hipótesis apresuradas, de métodos inconvenientes. Dice el narrador al final: “Tal vez siempre se nos escapa lo fundamental, lo que es evidente aunque no se vea, porque hay cosas obvias que no se ven, o, mejor dicho, cosas evidentes que no vemos porque ya se sabe quiénes son los peores ciegos” (Abad Faciolince 2000 189).

3.1.3. Perspectiva valorativa: la nostalgia de la *doxa* literaria moderna

El gran tema en *Basura* es la literatura. La primera línea hace evidente de una vez el rumbo referencial: “Esto que empiezo empezó cuando me pasé a vivir por el Parque de Laureles” (Abad Faciolince 2000 13). Los acontecimientos están directamente relacionados con esta característica autorreferencial y autorreflexiva. El proceso de elaboración de la novela: “Esto que empiezo”; y el seguimiento hecho al escritor Bernardo Davanzati: “empezó”, son el pretexto que tiene el periodista narrador para reflexionar al interior de la novela sobre la lectura y la escritura de la obra literaria. Por esta condición son varios los trabajos hechos en cuanto al carácter metaficcional que detenta *Basura*. Entendemos aquí la metaficción desde la perspectiva de Patricia Cifre Wibrow (2003) que define como obra metaficcional aquella que:

llama la atención del lector sobre los mecanismos de la narración y sobre las posibilidades e imposibilidades del propio discurso. Y esto, de la forma más explícita

posible: a través de los comentarios referidos al propio discurso o al propio acto de composición de la obra, lo cual supone, en uno y otro caso, una ruptura de la ilusión mimética” (99).

A continuación presentamos algunos ejemplos en los que se manifiesta la metaficción en *Basura*. Desde la enunciación se hacen evidente algunos mecanismos por medio de los cuales se elaboró la novela. Se le dice al lector cuál va a ser el contenido y de dónde salió: “Sea lo que sea, ese primer día, después de desarrugar los papeles pude leer lo que quiero empezar a compartir con ustedes, con ustedes que serán los únicos que puedan decidir si hice bien o no en convertirme en el basurero de Davanzati” (Abad Faciolince 2000 19). Se develan algunas decisiones en torno a la composición de la novela. Algunas referentes a la escritura y al orden en el que presentan los acontecimientos:

Tengo que confesarles algo. Lo que acaban de leer lo encontré al tercer día de mis búsquedas en la basura. Ese primer día lo que hallé fue otra cosa, pero me pareció, en el momento de redactar esta especie de acta de los restos salvados de un naufragio, que este trozo sobre lo que se escribe y se arroja quedaba mejor como primer ejemplo de la escritura secreta de Davanzati. (*Id.* 21)

Otros comentarios explícitos tienen que ver con el trabajo de revisión y selección de partes en la edición de la novela. Se tienen en cuenta aspectos exteriores al texto como su comercio y los posibles lectores: “Yo tenía la intenciones de transcribir este ensayo, pero el editor de este libro me ha dicho que no lo haga porque el trozo es extenso, los lectores se aburren, se distraen de la trama principal y el libro no se vende” (Abad Faciolince 2000 74), así mismo la calidad del material y hasta el interés del autor: “Dejo sin copiar un par de semanas de mala digestión, hasta que llego a algo que me interesó más” (*Id.* 87).

Entre otras cosas, se hace una constante apelación directa al lector, lo que contribuye a romper esa ilusión mimética de la que habla Wibrow. Algunas de estas apelaciones son para convocarlo a colaborar con la investigación sobre Davanzati: “Pocos días después descubrí y leí su primer libro y me enteré también de la existencia del segundo, que hasta ahora no he podido conseguir ni mucho menos leer, y si alguien sabe algo le agradezco” (Abad Faciolince 2000 16). O a verificar la información: “No parece necesario, en todo caso, citar apartes de esta novela ni profundizar más en ella. Tanto en la biblioteca de la universidad como en la Piloto, los interesados podrán hallarla y leerla” (*Id.* 17).

Los comentarios explícitos igualmente involucran juicios de valor sobre la calidad de la escritura ajena.

Y al propio tiempo que incorpora un texto ajeno, lo comenta, señalando cuáles son sus deficiencias y cuales sus atractivos. Y cuando pretende invitarnos a una relectura de lo ya escrito, se empeña en dirigir dicha interpretación lectora, formulando algunas de las interrogantes que esta debiera plantearse. En lugar de limitarse a enfrentarnos a una serie de contradicciones o blancos, el narrador metaficcional nos dice “esto es blanco” y “de aquí no pasaréis. (Cifre Wibrow 94)

En este sentido, el narrador manifiesta una *modalización doxástica* al relacionar los enunciados con la creencia en una estética moderna de la literatura. Como mencionamos en el marco teórico, esta creencia resulta ser “una de las voces asumidas por el locutor que se manifiesta en las relaciones y organizaciones significantes” (Ramírez 2000 116). El periodista no interrumpe, establece como parte de la trama los comentarios explícitos sobre la calidad de los textos ajenos que incorpora para que asimilemos y aceptemos su evaluación. : “si ustedes lo hubieran visto como yo lo vi tantas veces durante más de un año, tal vez sentirían lo mismo que yo siento al leer lo que sigue” (Abad Faciolince 2000 51), “pero díganme ustedes si hay

algo comestible en este bodrio que dejo como ejemplo de sus días de angustia” (Abad Faciolince 2000 86). Dada la mala calidad de los textos de Davanzati igualmente autoriza a no leer algunas partes: “Insisto, entonces, en que estas hojas decandentes y tachadas se las pueden saltar sin el menor remordimiento” (*Id.* 134). El narrador, a pesar de mostrarse abierto a la participación del lector, lo usa, o como dice Catalina Quesada Gómez: “juega con el lector, al que intenta manipular a su antojo, en la medida en que éste se lo permita” (199-200). Esta característica metaficcional que le permite el comentario explícito al narrador pone de manifiesto la perspectiva valorativa presente en su enunciación desde la cual clasifica a Davanzati e inmiscuye al lector.

Esta perspectiva está inscrita dentro de una idea de literatura específica que puede rastrearse a través de las menciones a autores y de los juicios que emite acerca de la escritura de su vecino. En orden de nacimiento, autores como Cervantes, Quevedo (Abad Faciolince 2000 145) Sterne (*Id.* 126), Proust, Joyce (*Id.* 53), Frank Kafka (*Id.* 33), Barba Jacob (*Id.* 125), Elias Canetti (*Id.* 41), Gabriel García Márquez (*Id.* 59), entre otros, hacen parte de las referencias que manifiesta el periodista y que parecen constituir el canon de sus lecturas. Autores que van desde el padre de la literatura moderna hasta el más importante escritor colombiano, la mayoría inscritos entre finales del siglo XVIII y primera mitad del Siglo XIX.

En relación con los comentarios que hace de la escritura de Davanzati son varios los criterios por los que tamiza el ejercicio de su vecino. El juicio general bajo el cual lo encierra es de mal escritor: “Bernardo Davanzati, hay que decirlo todo, la mayoría de las veces no era un gran escritor [...] (descuidado, irremediablemente inconcluso, con demasiadas tendencias a la divagación innecesaria)” (Abad Faciolince 2000 26). En algunos apartados arremete con más severidad hasta el punto de manifestar que su escritura es “una especie de vómito incontrolable [...] la deposición final de un agonizante” (*Id.* 83), “literatura que no se merecía otro nombre

que basura” (*Id.* 86). A continuación presentamos los valores literarios que según el narrador incumple la escritura de Davanzati y algunos fragmentos donde lo manifiesta.

Falta de unidad temática. Una de las cosas en las que más insiste el narrador frente a la escritura de Davanzati es en la falta de hilaridad, la incapacidad de tejer el relato y relacionar de forma adecuada todas sus partes.

Parecía que hubiera encontrado los papeles de otro escritor (varias veces, en los ininterrumpidos días de los meses que siguieron, tuve la misma sensación), aunque todo venía escrito con la misma letra. Era como si Davanzati no siguiera un hilo conductor, más bien parecía que escribía ideas deshilvanadas, a veces en un tono reflexivo, otras veces de manera más cercana no sé si a las memorias o a la ficción. (Abad Faciolince 2000 23)

Ninguna claridad en la escritura y la recaída en la incoherencia: “Algunas veces, y no tan pocas veces, llegó a sorprenderme con un enredo incomprensible. Algún párrafo desconcertante, deshilvanado, loco, como si Davanzati lo hubiera escrito en medio de una tremenda borrachera” (Abad Faciolince 2000 43).

Cero disciplina en la tarea de la revisión y la corrección, además de la no exposición de sus textos al criterio de los editores.

Soy duro con mi vecino, a veces, sí, porque a veces lo odio y lo envidio, sí, lo detesto por no haber sido capaz de esforzarse hasta llegar a ser un buen escritor si tenía el talento, por no haber tenido la paciencia y la calma para escribir un buen libro. Un buen editor lo hubiera obligado a suprimir partes, a hacer cortes precisos y dejar lo fundamental, lo pulpo, lo bueno; pero la tragedia de mi vecino consistía en que no pulía

nada y todo lo dejaba a medio empezar porque todo lo perdía. (Abad Faciolince 2000 84)

Y por esto mismo, para el narrador, Davanzati

[...] estaba dominado por el temor a terminar. Con un producto acabado tendría que enfrentarse con el problema de su calidad, de su valoración, es decir del valor último de su creación como conjunto. En lo inacabado, en lo fragmentario, en cambio, podía siempre excusarse con el pretexto de que aquello era sólo un boceto, un borrador, algo apenas empezado que no había tenido ocasión de terminar. (Abad Faciolince 2000 85)

Para el narrador la consagración de Davanzati a una escritura demasiado local es una de las causas por la cuales carece de propósito o meta alguna: “En general, sin embargo, se dedica a un tipo de literatura más doméstica, más cotidiana y corriente, pero también, por eso mismo, fácil de empezar, difícil de proseguir y difícilísima de culminar” (Abad Faciolince 2000 49). En ese sentido, el narrador parece abogar por una literatura que, aunque hable situaciones particulares, manifieste el ser universal de la existencia humana.

A esa escritura inconclusa se une, según el narrador, la falta de seguridad hacia sí y hacia el trabajo de la escritura personal. Al final del intento de Davanzati por escribir una novela, el narrador afirma: “Tengo la impresión de que en este punto Davanzati acabó de perder el hilo del discurso y el dominio de su mente. Ya no se alargaba inútilmente en diálogos y en detalle que a nadie le interesan, como antes, y esto podría parecer un acierto; pero ahora era peor, pues había perdido la confianza en sí mismo y en el cuento” (Abad Faciolince 2000 81).

Otra de las razones por la cuales para el narrador su vecino es mal escritor es por el cambio arbitrario de género: “A diario cambiaba de género como quien cambia de camisa, en

el intento de escribir algo ameno, o algo comprometido con su ciudad, o algo legible. No podía con lo autobiográfico, no podía con lo reflexivo, con lo testimonial, y ahora ensayaba con lo negro y pseudodetectivesco” (Abad Faciolince 2000 108).

La inestabilidad emocional de Davanzati también interfiere de forma negativa en su escritura: “No sabía dominar sus humores y en sus días amenos se dejaba llevar por una serie de chistes insulsos, ensartados en serie, como un collar de brisas, y también se dejaba poseer por una caída progresiva en frases cada vez más oscuras y depresivas cuando era dominado por la angustia” (Abad Faciolince 2000 133).

La ramificación de los textos, la inclusión exagerada de historias dentro de otras historias a tal punto de perderse. Dentro de esta extensa lista de críticas Davanzati incumple con lo mínimo de una escritura que aspire a tener calidad. Para el narrador, al parecer no es un desconocimiento de Davanzati de las normas de una buena escritura, sino su obstinada actitud a persistir en lo imposible:

Davanzati, voy a decir una obviedad, tenía la obsesión de insertar historias dentro de otras 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 un poco más de esa fiebre narrativa, de esas ramas y ramas que le salían al tronco, ya de por sí grueso, de sus relatos deshilachados. Intentaba hacer exactamente aquello que en los más elementales cursos de escritura creativa está prohibido. Era un terco, un obstinado, una piedra de tozudez un absoluto cabeciduro que perseguía lo imposible. ¿Cómo explicar que fuera tan testarudo? Yo creo que o se daba cuenta, que él creía a fondo en cada historia, se metía en ellas como por un camino soleado y acababa creyendo con igual incertidumbre, con la misma convicción, tanto en la fantasía como en la realidad. (Abad Faciolince 2000 145-146)

Todo lo anterior nos permite ubicar la perspectiva literaria del narrador en una doxa moderna de la literatura. Cada uno de los valores que manifiestan sus juicios se relacionan con la actitud devota a los manuscritos que halla, la mística que encierra al escritor solitario, la simbiosis entre el hombre de letras y sus libros, la creencia en la gran literatura que le permite establecer un parámetro para juzgar de buena o mala literatura, buen o mal escritor; la idea romántica del genio creador que le da al escritor un aura sobrenatural, la importancia cognitiva de la literatura, la defensa del realismo, la coherencia y la unidad, el orden y la racionalidad llevada a la narración literaria como un valor (*cf.* González 135); la importancia de la industria editorial y la publicación como vía de reconocimiento social. Junto a todo lo anterior, el narrador ve en la literatura una vía de conocimiento de lo humano, de manifestar entre líneas el sentir universal del hombre. Este último aspecto lo desarrollaremos en el último apartado de este capítulo porque creemos que ahí está la clave para exponer luego la propuesta discursiva de la novela.

Todos estos comentarios explícitos del narrador nos permiten ver en su ejercicio de recolector y detective una búsqueda de la modernidad en los textos de Davanzati. Bajo ese lente valorativo descalifica la calidad literaria de su vecino porque no halla en su escritura las marcas de la estética moderna.

3.2. Bernardo Davanzati: la escritura insatisfecha

Después de la voz del periodista, la voz de Bernardo Davanzati es la más importante en la medida que presenta una postura axiológica opuesta con la que el narrador establece un contrapunteo discursivo. El periodista en su rol de organizador y presentador media en todo momento la intervención de su vecino escritor en la narración porque como hemos dicho es él quien recoge, comenta, recorta, escoge y divulga los textos que rescata de su vecino. A

continuación exponemos una tabla con los textos de Davanzati presentes en *Basura* en el que explicamos el número del fragmento, el título o inicio del texto, las partes que lo conforman, y las páginas en las que se encuentra. Igualmente se menciona cuándo hubo una omisión o recorte.

Tabla 4. Fragmentos de Davanzati

N.	Fragmento	Partes	Página
1	<i>“Las palabras de un muerto adquieren un peso que nunca tienen lo que dicen los vivos”</i> ⁴	1	19-20
2	<i>“Un naufrago que arroja al mar un mensaje en una botella [...]”</i>	1	20-21
3	<i>“Es tan mala mi memoria que no sólo se me olvidan las cosas, sino que no recuerdo qué se me ha olvidado”</i>	1	22
4	“EL CASANOVA ERRANTE (UN SUEÑO MACHISTA)”	1	23-26
5	<i>“Cada vez que la vida es dura me acuerdo de Daniel”</i>	1	30-31
6	<i>“Supongo que ha habido escritores locuaces y escritores silenciosos”</i>	1	31
7	<i>“A qué conclusiones se puede llegar sólo pensando, con el solo esfuerzo del cerebro”</i>	1	32-33
	Omisión de textos: “No puedo transcribir la totalidad”		33
8	“BALADA DEL VIEJO PENDEJO”		34-40
	Omisión de textos. “En todo caso no todo lo escrito por Davanzati merece ser rescatado”		41
9	<i>“No seas enfático”</i>	1	43
10	<i>“En el silencio descansa el silencio”</i>	1	43
	Omisión de textos: “algún enredo incomprensible”		43
11	<i>“Receta para un bien”</i>	1	

⁴ Todos los textos de Davanzati se presentan en la cursiva original

12	<i>“Se había acostumbrado a su esposa como a un ciego a su bastón, o más aún, a su lazarillo”</i>	1	45-46
	Omisión de textos: “un breve ejemplo de prosa futurista” de varios intentos		46
13	<i>“El cráneo de mi bisnieta será transparente”</i>	1	46-48
	Omisión de textos: “Al menos cuatro intentos de novela” no transcritos		
14	Intento de escritura extensa “REBUS”		51-85
	REBUS 1	2	51-57
	Omisión de textos: (traducciones, minicuentos, poemas, reflexiones) “no puedo asegurar que algunas hojas no se me hayan escapado” “tampoco puedo saber con certeza si a veces Davanzati no destruía por completo trozos de su escritura” “esta vez me saltaré [textos por incoherencias y delirios] sin el menor remordimiento”		57
	REBUS 2	2	57-62
	3	1	62-63
	4	1	63-64
	5	1	65-66
	6	1	66-68
	Omisión de textos: “Dos sonetos quevedescos” y “lista de nombres y apellidos”		68
	REBUS 7	1	69-70
	8	1	70-72
	9	2	72-74

	Omisión de textos: “Saco las tijeras, corto la discusión [sobre contenido de la revista] y retomo el diálogo”		73
	Omisión de textos: “Yo tenía intenciones de transcribir este ensayo, pero el editor de este libro me ha dicho que no lo haga”		74
	10	1	74-76
	11	1	76-77
	Parfraseo de “un párrafo completamente tachado y casi ilegible”		77
	12	3	78-83
	Omisión de textos: “No, he resuelto que mejor no lo copio”		83
	“Desde sentado se levanta” <u>Última parte de Rebus</u>	1	85
15	“Frías las manos como las de aquel muerto”	1	86
	Omisión de textos: “un par de semanas de mala digestión”		87
16	Carta “Querida Rebeca”	1	88-92
17	“Missa Solemnis”	1	95-98
	Omisión de textos: “traducciones de Shakespeare “		99
18	“No, no, no, no, no. No era por eso ni era así ni era eso lo que yo quería decir”	1	99-100
	Omisión de textos: páginas tachadas, ilegibles una carta a la caja de ahorros, una lista de veintisiete nombres		101
19	“Lluvia de enero”	1	102-108
	Transcripción de palabras recitadas y cantadas por Davanzati “Hermano de las nubes [...]”, “Como soy yo el solitario [...]”, “Tan rojos son tus claveles [...]”		109-110
20	“El ensimismado”	1	111-114

	Omisión de textos: “Hubo muchos papeles con ese truco [tercera persona] y no pienso que valga la pena copiarlos todos”		120
21	“NARCISO IN PARADISO (ET IN INFERNO EGO)	1	120-121
	Omisión de textos: “Aquí en mi arrume guardo esas hojas [Papeles escritos con una pluma sin tinta]”		121-122
22	“ <i>Nunca dormía tan profundo como para tener sueños, y mucho menos pesadillas</i> ”	1	122-123
23	LA FEA	1	127-128
24	LA VIRGEN MANCA	1	129-145
	1	1	129-130
	2	1	130-132
	“ <i>Esto es pura mierda</i> ” Al interior del párrafo del narrador	1	133
	3 Tachado	1	134-139
	4 Tachado	1	139-143
	5 Tachado	1	143-145
25	“ <i>Cuando llegué al edificio donde vivía Marta</i> ” “»LIBRO DE CUMBALAM” “»16 DE NOVIEMBRE”	1	146-152
26	“ORÁCULO”	1	163
	Omisión de textos: “pobre apuntes sin importancia”		165
	Omisión de textos: algunos ejemplos en los que escribe sobre su próximo silencio		170
27	1 “ <i>La vida es un error [...]</i> ”	1	171
28	2 “ <i>Seré al fin lo que siempre quise ser, un nefelibata</i> ”	1	171-172
29	“ <i>No volveré a escribir; lo tengo decidido</i> ”	1	177-179

La tabla anterior nos permite ver cómo el narrador nos presenta una voz incompleta y direccionada. Aun así, en la escritura se escucha el eco de la postura axiológica de Davanzati en dirección contraria a la manifiesta por el narrador. Para descomponer la secuencia de sentidos y voces en los fragmentos del escritor primero presentaremos las razones del desencanto literario que sumergen a Davanzati en una profunda soledad; en un segundo momento, la perspectiva valorativa de la literatura, encuentros y desencuentros con este mundo de la escritura; por último, teniendo en cuenta lo anterior, las voces que a nuestro juicio convoca.

3.2.1. El naufrago de la palabra

Ya sabemos por el narrador que Davanzati publicó dos libros a finales de los sesenta que no gozaron de reconocimiento. En esa época intentó integrar en su escritura el marcado experimentalismo que caracterizaba la literatura: el juego temporal, la complejidad de la sintaxis, las alusiones literarias entre otras. Mientras que en autores como García Márquez y Cortázar estas técnicas fueron laureadas, en él fueron la causa de que la crítica le negara la entrada a los grandes círculos literarios. En la carta a Rebeca, su exmujer, el propio Davanzati reconoce su incapacidad:

Desde hace años no escribo, nada, ni una línea, y también (además del fracaso) es un alivio. No era capaz, cada vez fui menos capaz y resolví que la mudez era lo único digno. No sé si recibiste lo último que publiqué pues nunca, ni la última vez, hablamos de eso. También era un libro mediocre, como el primero y como quien lo hizo, y menos mal que casi nadie se enteró. Se lo hice llegar a muy pocas personas, pero a duras penas se dieron por enteradas. Los mediocres nos tenemos muy merecidos el silencio,

la total indiferencia, y no me estoy haciendo el mártir; te lo digo en serio; uno a los setenta años se vuelve casi sincero y tengo casi setenta. (Abad Faciolince 2000 90)

Como sabemos no es cierto que haya dejado de escribir, lo que hizo desde entonces fue resguardarse en una escritura secreta y solitaria: *“Hace más de treinta años dejé de escribir para los demás y lo seguí haciendo, por inercia, para mí, para poder pensar estando solo, para hacerme compañía con lo que más acompaña, las palabras”* (Abad Faciolince 2000 178). La mística del escritor solitario como espacio de creación en el que se busca el desarrollo de las potencias individuales de la escritura o el encuentro con la musa que promulga el narrador, se desvirtúa en una decisión de aislamiento por derrota, por huida de los juicios de la crítica, no tiene ningún propósito comunicativo.

El problema es que nadie puede escribir después de muerto; de ahí que la solución sea vivir como si se estuviera muerto y seguir escribiendo, pero nunca publicar nada. Más aún: sin siquiera tener la menor intención de publicar nada. [...] No lanzo ningún pedido de auxilio, no pretendo que nadie me socorra, no tengo hambre de ojos que me salven y me lean, simplemente soy un náufrago y me relato a mí mismo que muero de sed mientras muero de sed. Escribo y sé que nunca nadie va a leer lo que escribo, escribo porque tengo el vicio incurable de escribir, escribo como quien orina, ni por gusto ni a pesar suyo, sino porque es lo más natural, algo con lo que nació, algo que debe hacer diariamente para no morir y aunque se esté muriendo. [...] Si lo publicara, admitiendo que alguien me lo quisiera publicar, lo primero que pensarían los críticos es que busco algún honor, reconocimiento, notoriedad, fama, plata. Y sí, eso es lo que buscan casi todos, eso es lo que yo mismo buscaba en otros tiempos. [...] Lo hago porque si no me revienta por dentro. (Abad Faciolince 2000 20-21)

La actitud casi religiosa del narrador hacia la escritura como producto extraordinario del genio es aterrizada por Davanzati a orina, a desecho del cuerpo humano. La literatura no es para Davanzati el producto de un trabajo minucioso y lento sino un acto espontáneo como la misma acción de evacuar lo que ya no se necesita, lo que no tiene más que aportarle al organismo. En el avance de la narración esta idea de desecho de la escritura se hace más violenta y explícita: *Se odiaba, odiaba todo cuanto escribía, pero no podía dejar de escribir; le repugnaba su escritura como su propia mierda, era igual de mal oliente, de inútil, de despreciable. Le avergonzaba que alguien llegara si quiera a ver (mucho menos a oler o escribir) sus desperdicios.* (Abad Faciolince 2000 121)

La metáfora escatológica no solo es para justificar por qué seguir escribiendo, también se refiere a la consideración que tiene sobre la calidad de su propia escritura. Si en algo concuerda con el narrador es en la afirmación de que su escritura es pésima. No tiene ninguna compasión en los juicios que lanza hacia sí mismo, no se reconoce en el producto de su pluma.

Él no era lo que él escribía. Él era mucho más que aquello que habían sido los escritores que le gustaban, mucho más eso, lo leído, que cuanto había escrito él mismo, pues nunca había podido escribir como los escritores que le gustaban. Los escritores que le gustaban, le gustaban infinitamente más que él mismo, a quien consideraba apenas un escritor mediocre, sufrido pero incapaz, meritorio por el esfuerzo, pero mediocre a pesar de lo esforzado. Escribía como los escritores que no le gustaban. Esa era otra de sus desgracias. (Abad Faciolince 2000 120)

Es necesario ver cuáles son esos escritores que parecen mantener la tutela sobre Davanzati y que en su ejercicio de comparación lo llevan a reprobarse como escritor. Tomando la tesis del narrador según la cual “la mejor biografía de un escritor, y la mejor explicación de sus escritos sean sus lecturas (y sobre todo sus lecturas simultáneas al momento de la escritura)”

(Abad Faciolince 2000 29), hagamos un repaso por los autores que menciona o los que desecha simultáneamente con su escritura. Entre los libros desechados que recoge el narrador y las referencias se encuentra una gran cantidad de autores: Henri Roorda e Italo Calvino (*Id.* 31), Shakespeare (*Id.* 33, 66, 69, 99), Eliot, Leopardi, Shelley, Saba, Erich Fried, (*Id.* 34), Gabriel García Márquez (*Id.* 58, 61), Karl Kraus, Hofmann von Hofmannsthal, Lichtenberg (*Id.* 65), Antonio Machado (*Id.* 66), Daniel Defoe (*Id.* 68), Fray Luis de León, Tolstoi (*Id.* 74), Balzac (*Id.* 74, 91), Werfel Franz, Stefan Zweig (*Id.* 93), León de Greiff (*Id.* 110), Quevedo (*Id.* 128). A la mención de escritores se suman algunos compositores y/o intérpretes importantes de música clásica: Beethoven (*Id.* 95, 97, 98, 110, 176) Mahler (*Id.* 98), Bach (*Id.* 111, 163, 176) Strauss, Ravel, Paul Wittgenstein (*Id.* 129). Además hay algunas referencias a filósofos y pensadores como Emil Cioran, Wittgenstein (*Id.* 30) y José Ortega y Gasset (*Id.* 66).

El peso de los valores de la literatura moderna también se hace evidente en Davanzati. Este grupo de autores involucra representantes importantes de la escritura y del arte moderno. Desde esta estética Davanzati procura su obra pero no logra siquiera igualarla a los autores que le gustan según él mismo dice o, como el narrador concluye, a ninguno, porque su obra no tiene calidad. Escribe como los autores que no le gustan, a lo mejor como esos que intentó imitar por allá en la década de los sesenta, entre los que podemos mencionar a Gabriel García Márquez. Bajo este lente es imposible que Davanzati logre un espacio de aceptación literaria y él mismo se acepte como escritor. Vale la pena observar entonces cuál es su perspectiva frente al hecho literario.

3.2.2. Perspectiva valorativa: Dónde queda un lugar para la literatura en el conocimiento del mundo

La reflexión sobre la literatura misma también hace presencia en los escritos de Davanzati. Más allá de los juicios que descarga sobre su propia escritura y sus predilecciones literarias, también le interesan temas como el estatus de la literatura frente a la ciencia.

A qué conclusiones se puede llegar sólo pensando, con el solo esfuerzo del cerebro. A muy pocas. Si se les quitaran a todos los científicos sus instrumentos, laboratorios y herramientas, enmudecerían. [...] De qué puede hablar un filósofo, de qué puede hablar un poeta, un novelista, un literato cuya única herramienta son las palabras. Por lo general se ocupan de los sentimientos y las acciones de los hombres: amor, deseo, envidia, ambición, humildad, orgullo, desamor, abandono, adulterio, pecado, miedo, angustia, ira, insomnio, sexo, maldad, sueño. (Abad Faciolince 2000 32)

La indagación involucra todas las ciencias humanas y su posibilidad frente al conocimiento científico. La literatura tiene como herramienta de trabajo la palabra y su objeto de estudio pertenece al mundo de lo intangible, esto favorece la especulación. Una página atrás, precisamente, Davanzati habla de los escritores locuaces y de los escritores silenciosos, dice: *“Tomarse la palabra, de alguna manera, es vergonzoso; es como decir: yo sí tengo algo que decir, óiganme. En cambio... no estoy seguro de tener algo interesante que decir. Al contrario, me siento apabullado por el peso de las palabras”* (Abad Faciolince 2000 31). La imposibilidad de verificación que tiene el discurso literario da entrada a muchos de esos escritores locuaces, por esta razón plantea lo que a su juicio debe ser el trabajo del escritor: *“El literato se mueve por vagas señales diminutas, casi mudas, como los médicos antiguos, auscultando síntomas, palpando flemas, oliendo humores”* (Id. 32). Una vez más equipara este ejercicio con lo

corporal, lo fisiológico y, dentro de ello, con las excreciones. Davanzati afirma que *“El amor y las demás pasiones humanas, por ahora, parecen ser por ahora el único terreno que siguen en manos de la literatura”* (Id. 33), pero enfatiza “por ahora”. Unas líneas más adelante, en el texto “BALADA DEL VIEJO PENDEJO” habla de un hombre mayor que deja todo por una adolescente a la que trata de agradar cambiando mucho de sí, a este viejo su hijo le dice: *“«El amor sí rejuvenece, papá, pero tampoco tanto»”* (Id. 37). Por eso pone en duda que en un futuro la literatura pueda mantener la potestad sobre ese terreno. En uno de los ejemplos de prosa futurista que nos presenta el narrador (Id. 47-48), Davanzati ficcionaliza la posibilidad de que en tres generaciones después de la suya, exista un artefacto que mediante el uso de dos cascos le permita conocer a uno el pensamiento del otro y viceversa. Este artefacto permitirá una telepatía en la que ya no habría posibilidad de ocultar ningún tipo de sentimiento: amor, odio, deseos, secretos, infamias, planes, ambiciones, locuras, mentiras, etc. Se acabaría la mentira y con ella la literatura.

Podremos de verdad y literalmente penetrar, leer el pensamiento del otro, y así saber en serio si nos quiere y cuánto, por qué motivo nos odia, qué aspecto de nosotros desprecia, qué le disgusta, qué es lo que más ama. Sabremos también a quién o a quiénes desea el otro, la otra, cuáles son sus secretos más ocultos, sus infamias pasadas, sus planes oprobiosos, sus ambiciones últimas, sus locuras, sus falsas modestias y sus fanfarronadas. (Abad Faciolince 2000 47)

El uso irónico de las palabras “verdad, literalmente y en serio” resalta la idea de la literatura actual como engaño. Más adelante, en la carta que le envía a Rebeca confirma esta posición: *“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”* (Abad Faciolince 2000 91). Sólo hasta el momento en que la ciencia desarrolle esta tecnología habría un conocimiento real y comprobable de las emociones, por el momento

la literatura es una vanidad inútil. Podemos aventurarnos a decir que para Davanzati un buen escritor es aquel que integra el método científico a su ejercicio de escritura. Por ende, dentro de las referencias a autores mencionados anteriormente serían de su agrado y ejemplo a imitar aquellos como Tolstoi y Balzac, mientras que los de sobrada imaginación como Shelley y Leopardi, descartados.

3.2.3. La selección de las voces

Entre los veintinueve textos de Davanzati que nos divulga el narrador (algunos de los cuales tienen más de una parte, con lo que se completan aproximadamente treinta y tres fragmentos) hay uno acentuado: *REBUS*, el intento más largo de escritura, el intento de novela (dieciocho fragmentos). Queremos usar este texto como radar para ubicar desde él las voces que desde nuestra interpretación convoca Davanzati.

En *REBUS* se habla de dos cosas: de la creación una revista de carácter cultural, político y literario y de la situación afectiva entre su protagonista Serafín Quevedo con Débora Uribe, su compañera. En cuanto a la primera, se trata de un proyecto bajo el cual se reúne un grupo de amigos más o menos cultos e intelectuales en una casa colonial de clase alta de Medellín. En este grupo se describen algunas características particulares de los personajes. La familia Uribe, gente de buena posición social y propietaria de la casa, está compuesta por el doctor Uribe padre y prestigioso arquitecto de la ciudad, Juan Jota Uribe y Débora Uribe, hijos igualmente ricos; Serafín Quevedo, escritor y compañero afectivo de Débora Uribe con quien tiene una hija; Roberto Ocampo, profesor y perteneciente a la clase media; Josefa Ángel, secretaria muy capaz; Arturo Molina, periodista y comunista convencido; Esteban, clarinetista encargado de los comentarios musicales y amante de Débora. En esta narración cada personaje

manifiesta una voz convocada por Davanzati por medio de las cuales se manifiesta una posición estética.

3.2.3.1. Familia Uribe y la Virgen Manca: la voz de la imposición

La casa en la que se lleva a cabo la reunión es de por sí la voz de la imposición estética. El doctor Uribe la diseñó con la arquitectura y el decorado propio para un baile clásico de salón o para la lectura de un poema de Rubén Darío.

[...] las vigas de madera, demasiado grandes, como si hubiera de sostener pesos muy superiores al solo segundo piso, y aun así puestas de balde pues en realidad eran solo falsas vigas, pura decoración, ya que la casa se sostenía con trabes escondidas de cemento armado; los cuadros de pasajes bucólicos y marco churrigueresco, enormes originales de pintores del lugar que habían sido encargados especialmente para la inauguración de la residencia, decenios atrás; los muebles también exagerados: unos sillones de cuero repujado, grandes y ostentosos, unas mesas oscuras y compactas con garras de león en lugar de las patas, estridentes tapetes orientales demasiado nuevos y vistosos para no parecer falsos, samovares de cobre reluciente, los escudos de armas del apellido Uribe, de apellido Villareal, con las ridículas espadas de Toledo dispuestas en cruz, que ya a nadie deslumbran. (Abad Faciolince 2000 54)

Aunque el doctor Uribe no está relacionado directamente en la organización de la revista, es de su heredero de quien se espera la inversión económica. De Juan Jota Uribe nos dice Davanzati que es el “*promotor o único socio con dinero de la revista que iban a fundar. De todos los presentes era el único que no tenía que estudiar para suplir con citas y títulos de libros la falta de pecunia. [...] Juan Jota seguía viviendo con sus padres y ya tenía treinta y*

tres” (Abad Faciolince 2000 55). Es quien pone los recursos y por ende quien tiene la mayor potestad. Davanzati ficcionaliza la herencia de dichos decorados en la cultura, la política y la literatura por parte de aquellos que todavía viven a su amparo.

En otro de los textos Davanzati ficcionaliza esta idea de la imposición colonial. En LA VIRGEN MANCA habla de la situación de una mujer que por culpa de su mano trunca permaneció virgen. Este nombre de virgen manca viene de aquella historia en la cual a un lienzo de la virgen poco asistido por las limosnas deciden ponerle un marco digno, *“como una especie de promoción o campaña de imagen, una iniciativa de marketing, dirían hoy los paganos. Pero el marco, primoroso, mandado a hacer al mejor carpintero, del Piamonte le quedó pequeño a la pintura”* (Abad Faciolince 2000 131), razón por la cual decidieron cortar el lado izquierdo del lienzo, y con él la mano de la virgen, antes que cambiar el marco. Esta mujer, que así mismo se hizo llamar, mantiene a cuatro gringos mormones y holgazanes: David, Anthony, Jonathan y Stephen. David además practicaba la ornitología, Anthony buscaba convencer católicos al terminar las misas y los otros dos, de tendencia homosexual, se la pasaban emborrachándose con el pretexto de evangelizar en los bares. Todos pasaron por la cama de la manca con lo que su beatitud llegó a su fin y después de dejarla preñada salen despavoridos. El hecho de que estas hojas estén tachadas pareciera ser un llamado para borrar dicho abuso y potestad de la creación estética en el presente, desembarazar la producción actual de esta imposición.

3.2.3.2. Serafín Quevedo y Josefa Ángel: La voz de lo imperfecto

Serafín Quevedo irrumpe en la clase alta al modo escalonador del Julien Soler de Stendhal. El primer sacrilegio fue haberse metido con Débora, lo que le genera el desprecio de toda la familia Uribe. En la reunión deambula por la casa colonial profanándola con su orina

como “*perpetrando una venganza (me meo en su casa, doctor Uribe)*” (Abad Faciolince 2000 53), haciendo sonar el eco de su cojera. El momento más simbólico es cuando pone en contacto el metal de su instrumento ortopédico que usa para medio camina sin caerse con el acero de las espadas de Toledo mencionadas anteriormente en la descripción de la casa.

Serafín se detuvo frente a ellas y bajó la mirada hacia su pie izquierdo, el enfermo. Extrajo una de las espadas y se dio unos golpecitos contra el sólido taco de los zapatos. A causa de su renguera tenía que usar en esa extremidad un botín ortopédico negro, tieso, con guarniciones de metal, que le permitía apoyar el pie sin que se le doblara el tobillo de plastelina; que le ayudaba también a mantener su caminado ruidoso, torpe e inconfundible. (Abad Faciolince 2000 54)

Davanzati llama la atención sobre la inutilidad de los decorados, la materia prima debe estar a favor de las necesidades del ser humano y no de vanas apariencias. Parece ser ese el grito para la literatura cuyo material son las palabras. Precisamente, Serafín Quevedo tiene la obsesión de superar al escritor más famoso de la Costa, decía “*que para el pantano del subdesarrollo era nefasto ese regodeo folclórico en historias de alucinada hermosura*” (Abad Faciolince 2000 58). Desvirtúa ese real maravilloso de García Márquez confrontándolo con su propia experiencia: “*Yo no sé cuándo conocí el hielo pues yo nací en los tiempo de la nevera. Me acuerdo, sí, de una mañana en que mi padre me llevó a conocer un muerto*” (Ibid.). Reconoce la grandeza e importancia de Gabo por lo que representó en la historia de la literatura colombiana, es un escritor de obligado paso, pero le incomoda la terca influencia de su mundo fantástico en la actualidad: Serafín Quevedo “*Sentía un odio lleno de amor por ese costeño al que sin querer se había aprendido de memoria. Temía tanto su influjo que después de la crónica de las bodas truncadas se había prometido, y cumplido, no volver a poner los ojos en ninguna de sus páginas*” (Abad Faciolince 2000 61). Esto entra en completa sintonía con la perspectiva estética que expusimos antes de Davanzati.

La otra presencia impertinente es la de Josefa Ángel. Es fea, fea sin atenuantes pero con mucho contenido. Ella representa la tesis de Davanzati de menos superficie y más profundidad, menos espejo y más interior.

Se miraba al espejo, le parecía increíble que pudiera ser tan fea y se daba la espalda con rabia, como para convencerse de que lo feo era la imagen, ella no. Y tenía razón porque detrás de sus gafas verdes de culo de botella, de sus ojos saltones de enferma de tiroides de sus tetas pequeñas y aunque pequeñas colgadas, de su cuerpo regordete y sus llantitas fofas, de su piel plagada de recuerdos del acné juvenil, de su escaso pelo y sus manos con las uñas devoradas por sus dientes caníbales, detrás de esa catástrofe corporal había una persona hermosa, inteligente, llena de ánimos y activa como nadie. (Abad Faciolince 2000 65)

Al instalar a Josefa Ángel como el pilar ejecutivo de la revista, y de acuerdo a las características que nos precisa tiene, ella realizaría el trabajo editorial. *“Ella tenía ideas para los títulos, ella se acordaba dónde había visto la foto ideal para ese artículo, ella tenía caramelos contra el mal genio, frases para acabar con la tensión. Las galeradas que ella revisara no saldrían jamás sin una tilde o con una letra trabada o con el lapsus de una fecha o autor confundidos. (Abad Faciolince 2000 66).*

3.2.3.3. Roberto Ocampo y El Casanova Errante: La voz de la realidad colombiana

Roberto Ocampo, otro de los desajustados en la reunión, es la contraparte perfecta de la familia Uribe. Representa la mísera clase media de la sociedad antioqueña. Habita una vivienda dañada de interés social con escasos cuarenta y cuatro metros cuadrados en las que embute a su familia. Tiene una vida caótica: una esposa desarreglada, una suegra bruja y dos

hijos cagones y bulliciosos. Por si fuera poco, un salario pobre que estira durante el mes. La descripción de su casa raya en lo burdo y grotesco.

En las estanterías ya no cabían los libros de Ocampo y ahora estaban desparramados por el suelo. La mujer no daba abasto para lavar la ropa ni mucho menos plancharla, y cantidades de sábanas y trapos se derramaban por las orillas de los cajones y los bordes de los canastos donde trataban de esconderla. El baño chorreaba agua al departamento de abajo y después de los gritos iracundos de los vecinos se habían visto obligados a llamar al plomero que ahora, ayudado por dos peones, tendría que romper el piso para revisar los tubos de la viejísima instalación sanitaria. (Abad Faciolince 2000 62)

Esa casa bonita en la que está es apenas un efímero escape, una alucinación, un andamiaje encantador en contra vía a su propia realidad.

Miraba con horror el reloj y pensaba en esa hora aciaga en que tendría que regresar al olor de cuerpos apretados de sus cuarenta y cuatro metros cuadrados, a los pañales con berrinche, a las uñas largas con medialuna oscura de la suegra, que trataba de cocinar unas sopas amarillas o fingidos sancochos con papas, yucas, arracachas, ñame, arroz y todas las harinas posibles más un hueso sin carne. (Abad Faciolince 2000 63)

La descripción de los alimentos de la gente del común, de los alimentos para los que alcanza, raya con el despilfarro y la opulencia de los Uribe. No se siente augusto en ese lugar “¿Qué hago yo aquí?” (Abad Faciolince 2000 78), y frente a ellos se apoca y entremezcla un estado de rabia y envidia. Los percibe como perfectos: “Este es mi problema, creo que los ricos no huelen, creo que no tienen dolores de barriga, ni ataques de disentería, viéndolos desde aquí, sentados, me parecen inmortales” (Id. 80). En su ejercicio docente intenta persuadir a

sus estudiantes hacia el conocimiento, pero ellos, representantes de la generación siguiente, viven con el deseo de ser tener lo que tienen los ricos: *“Ellos quieren moto y tenis, un jeep, no quieren hablar como los ricos, quieren las cosas de los ricos. [...] Son más prácticos; para ser como los ricos lo que hay que tener es cosas, cosas, muchas cosas”* (Id. 79). Entonces prefiere seguir tomando el whisky que le provee la familia Uribe y embriagarse como su padre, que murió producto del licor.

Otro relato en el que convoca la voz de la realidad colombiana es en “EL CASANOVA ERRANTE (UN SUEÑO MACHISTA)”, al tiempo que habla de las andanzas libidinosas de su personaje por el mundo contrapone la situación decadente de Medellín. Teniendo en cuenta la forma en la que lo presenta, nosotros lo hacemos en un cuadro comparativo:

Tabla 5. Comparación de grandes urbes con Medellín

En otros lugares	En Medellín
<i>“En Nueva York dormía con una chilena [...] un nombre tampoco importa si se le recuerdan los senos”</i>	<i>“En Medellín, por supuesto, yo no tenía senos para ver, [...] en Medellín no había sino muertos”</i>
En París tenía a Mercedes Irigorri, la uruguaya. Siempre lo recibía con ropa interior distinta y le decía la suerte de nunca haber pisado una cagada de perro en París.	<i>“Nunca vi en Medellín ropa interior [...] ni ninguna mujer se hacía la importante por su suerte de no haber pisado jamás mierda de perro; En Medellín la suerte es que no te hayan secuestrado todavía”</i>
En Madrid se encerraba con una estudiante de doctorado en historia.	<i>“En Medellín te atracan si sales o te encierran”</i>
En Bogotá tenía dos amantes con una de las cuales tenía conversaciones deleitables	<i>“En Medellín te matan si conversas”</i>

En Berlín, Praga, Moscú y San Petersburgo una mujer distinta lo esperaba en cada ciudad. En la última una mujer añeja.	<i>“En Medellín no veía a nadie [...] en Medellín los asesinos tienen todas las edades y todos los colores”</i>
En México fue difícil conseguir compañía pero la tuvo, aunque poco atractiva.	<i>“En Medellín toda compañía es un riesgo”</i>

El retrato de Medellín es descarnado, ofrece pocas posibilidades para la fantasía, para el sueño, machista en este caso. Las otras ciudades son centros culturales de mucho tránsito artístico, algunos de obligada visita en el imaginario de los escritores, son románticos e inspiradores por excelencia. En cambio, Medellín se muestra como un espacio azaroso, donde se pone en práctica el instinto básico de sobrevivencia.

3.2.3.4. Arturo Molina: la voz de las ideologías

En medio de esta confrontación entre los Uribe y los demás, Davanzati ubica a Arturo Molina: *“había sido y quizá era todavía, un periodista famoso. Empezaba a tener pelo de viejo pero la cabeza le funcionaba con precisión de cronómetro. Impermeable a las modas y a los derrumbes internacionales, seguía siendo un comunista convencido, inflexible, en ocasiones furioso”* (Abad Faciolince 2000 66). Asume como representante de los grandes relatos o las ideologías modernas cuya promesa emancipadora buscaba la creación colectiva de la utopía. En el caso del comunismo, el control de los medios de producción por parte del estado para suprimir la propiedad privada y, por ende, poner fin a la lucha de clases. Arturo Molina oficia en todo momento como mediador, es quien llama al orden para definir el proyecto, pareciera el postulador para director y acercar las partes, eliminar esa brecha económica que pone a cada cual en su puesto, según su riqueza.

3.2.3.5. Débora Uribe: la voz de lo real

En el perfil creado de Débora Uribe se nos dice que se apartó del techo familiar apenas cumplió los dieciocho años. Aunque con derecho a la riqueza de su familia, optó por el trabajo y la independencia. Es una mujer distinta a las de su clase, distinta al pimpollo intocable e implume de la prometida de su hermano. Débora ya ha vivido en su cuerpo siete amantes y un aborto. En su presente no quiere resignarse a una relación insípida con un ser tan débil y simple como Serafín, ni se entrega a las obligaciones maternas con su hija producto del amor con éste:

No, Serafo, te acordás que en ese hotelucho de Amsterdam nos lo prometimos, vos dijiste, yo dije, los dos dijimos que no íbamos a llegar a ser una más de esas parejas que se mueren de tedio, silenciosas y oscuras en las mesas de los restaurantes. ¿Te acordás? No, Serafo, todo esto se acabó, yo me voy a buscar otra cosa, otro querer, una vida que no se me repita tanto. ¿No eras vos, pues, el que decía que esta vida es única? De eso me convenciste, Serafo, y yo voy a vivirla de otra forma aunque ahora me pongas esa carita de niño perdido en un inmenso aeropuerto. (Abad Faciolince 2000 72)

Es Débora Uribe quien aterriza las cosas que están sucediendo en la casa de su padre a la realidad. La fundación de la revista representaría, como ya dijimos, un proyecto en el que participarían esos sectores dispares acercados por Arturo Molina. Sin embargo, Davanzati suelta su desengaño frente a esta posibilidad en la voz de Débora, quien en una de sus escapadas con el clarinetista le dice:

—Son güevones —dijo Débora—, ninguno se ha dado cuenta de que Juan Jota no les va a dar ni un centavo. Como si yo no supiera cómo son estos machitos Uribe. Idéntico a mi papá; Juan Jota prefiere mil veces irse a bucear dos meses en el pacífico

que financiar esta revista. Pendejos, están botando corriente. Pero dejémoslos soñar un rato. Además a Arturo Molina tampoco le gusta concretar nunca nada, porque él lo fascinan los proyectos pero le aterran las realizaciones.

Ante la incapacidad de Arturo Molina como ideólogo es ella quien denuncia el espectáculo. Al liberarse de la tutela familiar, desclasarse y descender, manifiesta el desprendimiento radical de los valores que representa su familia en lo ético, estético y lo económico. Sin embargo, los conoce y por eso mismo puede denunciarlos. Es la reencarnación de *Madame Bovary* no en cuanto el personaje de Emma sino en cuanto el libro de Flaubert que pone sobre la fantasía la evidencia de lo factible

3.3. Ficción y Realidad

Uno de los temas centrales en *Basura* es la relación entre ficción y realidad. El narrador en todo momento quiere establecer qué de la escritura de Davanzati corresponde a la realidad y qué a la ficción: “*desde mi primera lectura, me atormentaba la duda de si en esos papeles eran pura ficción o tenían algo que ver realmente con su vida*” (Abad Faciolince 2000 27). Ese es, según Carlos García, uno de los tópicos de las novelas metaficcionales donde “se ponen de relieve temas en torno a la relación de la ficción con la realidad, tensión entre escritura y vida [...]” (ctd en Ardila 223). Los dos personajes asumen posiciones distintas frente a esta relación

3.3.1. La literatura como rehabilitación de la pulsión de vida

A pesar de que el narrador afirma que su “interés era, y en últimas sigue siendo, puramente literario” (Abad Faciolince 2000 27), denota una motivación más profunda en relación a la escritura de Davanzati: “Tal vez en un principio llegué a pensar que de ese robo

de desechos yo podía sacar alguna ventaja, que a lo mejor allí habría alguna clave, algo útil para mi vida o inclusive una pequeña vena, un aluvión de alivio o una mina de ideas para mi propia esterilidad” (*Id.* 19). Aunque aclara que fue una sensación inicial, en un par de pasajes más a lo largo de la novela reitera esta condición personal. Añade: “Yo solamente soy capaz, y eso si el ron no me gana, de escribir mis artículos semanales, mis crónicas más inventadas que vividas, mis entrevistas casi imaginarias con personajes locales. No soy capaz de ser periodista y le voy a enseñar a mi vecino a ser escritor, qué va” (*Id.* 109). Y para acentuar el desdén interior, acentúa la insignificancia de su oficio: “Después tuve que trabajar, hacer de afán algún artículo insulso, lo de siempre, una entrevista inventada a una persona real, una entrevista real a una persona inventada, cualquier cosa [...]” (*Id.* 164).

La insatisfacción del periodista narrador en lo laboral y creativo se propaga a la vida personal. Se oculta en el anonimato para no tener que hablar de sí mismo y sus fisuras: “Qué se yo, yo que ni siquiera quiero revelar mi nombre en este libro, por un cierto pudor, el mismo que me impide, qué se yo, enseñarles mis cicatrices peores o mis partes pudendas, qué se yo” (Abad Faciolince 2000 126). En uno de los hechos importantes de la novela se percata de la presencia de una visita de tres mujeres al edificio, mujeres de tres generaciones distintas. Frente al cuestionamiento de para quién podría ser esa visita afirma:

Fuera de nosotros mismos, ¿quiénes vienen a este edificio? Gordos y fofos y sosos sobrinos de las Montoyas (sedientos de la herencia), pocas veces; rubias teñidas del doctor molina, entaconadas, ruidosas, los viernes y los sábados; alguna amiga mía, silenciosa y casi inexistente, cuando tengo amigas, o sea nunca, y nadie más. (Abad Faciolince 2000 154)

Al confirmar que se trata de tres familiares de Davanzati: Ex esposa, hija y nieta, el narrador hace de nuevo evidente la pobre condición con lo que se percibe a sí mismo. Refiriéndose a la hija de Davanzati dice:

[...] sí, era la que más o menos podía coincidir con mis años sin demasiadas resistencias al calendario, aunque sólo con mis años porque yo jamás he podido probar una mujer así, tan bonita, tan inauditamente bonita, con una belleza de esas que te anudan la garganta, yo nunca he tenido desfalleciente entre mis brazos a una mujer así. (Abad Faciolince 2000 155)

Estas confesiones de esterilidad e incapacidad en su oficio, además de cierta desazón en la vida personal le crean al narrador un interés inusual frente a la figura del escritor. Ante tal situación personal, cree en la literatura todavía como proveedora de sentido y ve en ella la oportunidad de restituir para sí el deseo y la pulsión de vida que parece ausente. En ese sentido, descarga sobre su vecino escritor la responsabilidad de proveerle sentido, ser el portador de la salvación.

3.3.2. La literatura como motivo y testimonio de muerte

Por otro lado, los datos verdaderos sobre la vida de Davanzati no se obtienen a través de su escritura a pesar, o tal vez por eso mismo, del vicio del narrador de “leer la ficción como si fuera una biografía o una crónica apenas disfrazada de la propia experiencia” (Abad Faciolince 2000 68). Las fuentes principales para saber los motivos de su caída son Carlos José Sanín y Anapaola. El primero, amigo excomunista y, la segunda, examante y ahora amiga. A partir de ellos sabemos que la vida de Davanzati está signada por tres fisuras: el ya expuesto fracaso literario, la falta ética y la pérdida del amor.

El fracaso literario le trajo problemas económicos que se desplazaron a lo familiar, dice Carlos José Sanín que su esposa un día “Cogió a la niña que tenían y lo dejó porque Davanzati no hacía más que escribir y ya ni les daba plata para el mercado” (Abad Faciolince 2000 117). Debido a esa carencia “resolvió llevar a Estados Unidos paquetes con cocaína, kilos escondidos en el forro de la maleta, y parece que consiguió hacer varios viajes exitosos. Pero, como siempre, la ambición rompe el saco y una vez, al entrar a los Ángeles o a San Francisco lo cogieron” (*Ibid.*). Davanzati quería plata para poder recuperar a su familia pero también para poder dedicarse de lleno a la escritura sin tener que trabajar en el banco. En últimas, según Carlos José Sanín, el motivo por el que sacrificó todo fue la literatura. El último texto que nos presenta el narrador, y donde Davanzati pone fin a la escritura, dice:

A ella, a esa mentira, sacrifiqué mi vida, no mi vida (que es una miseria insignificante, que es un desfile de años vacíos en los que no hice nada, una sucesión de comidas, paseos, decepciones y brevísimas alegrías que carecen de importancia) sino aquello que mi vida podría haber sido: el contacto con alguien, el amor a alguien. Me he pasado treinta años trotando con los índices sobre las teclas o apretando un palito entre mis dedos cuando debí haber estado tocando la piel de un cuerpo. Pude haberlo hecho y no lo hice y no me lo perdono. Con menos rencor, con más insistencia, podría haberlo hecho. Ahora ya es muy tarde y aunque no vaya a morir mañana nada puede rescatarse. (Abad Faciolince 2000 179)

Sin embargo, en la versión de Anapaola la pérdida se debe más a su falta de amor. Rebeca no lo dejó porque fuera pobre o incluso por su fracaso literario, Rebeca lo quería, estaba enamorada, pero Davanzati “era infiel como un perrito. Sufría del mal de faldas, siempre sufrió de eso, menos al final, en estos últimos años cuando ya se quedó sólo de verdad. [...] a ella muchas veces le tocó hacerse la desentendida frente a todas las que él le hacía, [...] hasta que poco a poco Rebeca se fue cansando y terminó odiándolo” (Abad Faciolince 2000 183). Su

tendencia a la promiscuidad también le hizo perder a uno de los pocos amigos que tenía, Sergio, esposo de Anapaola. Esa práctica hedonista lo llevó a la soledad hasta que se acostumbró a lo horrible.

Bernardo se despide de todo como si nada le importara, se desprende de todo como se desprendía [...] de todos sus escritos, con cierta indiferencia, o mejor, con total indiferencia: va dejando un reguero de vacío y de desolación a su paso. En realidad él no quiere ni quería nada. No creo que haya querido ni lo que se supone que más quería: su hija y su escritura. Tampoco quería su plata y por eso ahora la entregó. Era un corazón seco, reseco, secado por la soledad y por la literatura, secado por el egoísmo y por el vacío de una vida sin amor. Cuando uno no quiere a nadie, se va secando por dentro, y cuando se acaba de secar ya no se puede enamorar de nadie y entonces el desierto crece, y crece y crece, y uno acaba en un pellejo reseco, como Bernardo. (Abad Faciolince 2000 187-188)

El juicio general bajo el que Carlos José Sanín y Anapaola clasifican la personalidad de Davanzati es de un ser egoísta. Para el primero Bernardo no perteneció nunca al partido porque “ha sido el tipo más individualista de la Tierra y redomado burgués, además” (Abad Faciolince 2000 116). Para Anapaola “era un egoísta y un amargado y un orgulloso” (*Id.* 182). Por ese mismo egocentrismo parece ser que su escritura nunca fue buena. Es lo que se reclama y le reclama, el aislamiento. Aunque tuvo amantes y después dinero fue en función de sí, de su goce y deseo. En esa misma época de bonanza económica y sexual al mismo tiempo buscó honor, reconocimiento, notoriedad, fama, plata (*Id.* 21). En el presente, como expusimos anteriormente, favorece una escritura en contacto con el mundo. Sin embargo, entre “más se aleja de su propia experiencia, más execrables y fallidos resultan sus textos” (Ardila Jaramillo 223), su escritura no pudo soltarse de su propio individualismo.

Ahora viejo considera todo eso una vanidad inútil y le da importancia al recuerdo de las cosas que en su momento dejó pasar. En la carta que le envía a su exesposa le informa la intención de dejarle todo cuanto tiene a su hija Mariantonia con una sola petición, que lo visiten para evocar con ellas los momentos en los que fue feliz:

Rememorar el instante en el que te conocí, tal vez eso me gustaría, revivirlo contigo, ¿lo recuerdas? Fue en mi oficina de traductor [...]. Quisiera evocar ese día y pocos días más. La vez que salimos a montar bicicleta por llano grande y comimos guayabas de los árboles y Mariantonia estaba tan radiante. A veces uno sabe que en la vida ha sido feliz uno o dos días. Ese fue uno de ellos. Quisiera que Mariantonia supiera que su padre fue feliz con ella, un día por lo menos, y que la quiso. (Abad Faciolince 2000 91-92)

El aprendizaje llegó en la última edad, casi a los setenta años, cuando ya para qué, cuando se ha perdido todo y, peor aún, cuando la sociedad desecha. El narrador en su tarea detectivesca reflexiona sobre la difícil tarea de escuchar en la sociedad la voz de los viejos porque

ya nadie los conoce ni se acuerda de ellos y entonces uno, aunque lo busque con lupa, ya no los encuentra. Cuando uno sale del mercado sexual, digámoslo así, del mercado de la carne, cuando uno ya no sirve para padre o madre, cuando no es famoso ni puede dejar herencia, desaparece de la mente de los hombres. Es tan simple y tan cierto, los viejos se van muriendo desde antes de morir, porque van siendo desterrados de la mente de quienes los conocieron, y ya no caben en la mente de quienes los pudieran conocer. No se registran, no importan, se pasan por alto como gitanos o mendigos. (Abad Faciolince 2000 164-165)

De no ser por la tarea rescatista del narrador, de hurgar en la basura, esta voz se habría perdido. El narrador recoge un testimonio artístico y personal para su todavía edad productiva, es el relevo de una antorcha extinguida, concluye avasalladoramente Davanzati: *“Todo ha sido un camino equivocado que ya no puede desandarse. Ahora no escribiré más. Me largo. No tengo tiempo ya para ser otro, pero tampoco, quiero morirme siendo el mismo”* (Abad Faciolince 2000 179).

3.3.3. La sordera del escritor

Una de las cosas que más se resalta al final de *Basura* es la sordera de Davanzati. Es el detalle que sobre la vida de su vecino no pudo descubrir sino hasta último momento el narrador. No es un detalle irrelevante si tenemos en cuenta el origen de la sordera: el narcotráfico. Mientras purgaba la condena en los Estados Unidos por tráfico de drogas, un guardia le pegó un bolillazo que progresivamente le disminuyó la capacidad de escucha hasta que lo dejó sordo por completo.

Ahí estaba la clave para comprender muchas de las cosas: el aislamiento, la pésima escritura, el egoísmo y, en general, la actitud de Davanzati hacia todo. Dice el narrador después de conocer esto:

Cuando Anapaola dijo lo de sordo, lo recuerdo muy bien, yo estaba sentado en un sofá de su casa, cuando ella explicó que Davanzati era sordo, yo me entristecí más, me enfurecí conmigo mismo. A veces hasta los más atentos, hasta los más cuidadosos, perdemos algún dato esencial de la verdad, de puro distraídos. Siempre se piensa que el oído es fundamental en los músicos, pero para un escritor, para cualquiera, oír no es menos importante. Y es que un escritor (o al menos alguien como yo, que copia a otros escritores) se quedaría vacío si no pudiera oír las historias de los otros, lo que los otros

dicen por la calle. Un escritor sordo es un insecto sin antenas, un perro sin olfato, un tiburón sin dientes, pierde la voz de su gente, pierde las historias de la vida común y corriente que son las que forman la literatura. Quedarse sordo, para un escritor, sería como si yo me volviera ciego o tullido y no pudiera bajar a recoger lo escrito en la basura ni después leerlo. Por eso me entristeció tanto esa tremenda revelación de Anapaola sobre la verdadera mutilación de Davanzati. (Abad Faciolince 2000 183-184)

En la extensión de la cita hay una postura final sobre el ejercicio de la escritura: escribir es escuchar. Y según la recriminación que se hace así mismo el narrador podemos decir lo mismo de la lectura: leer es escuchar. Su hermetismo era producto de la imposibilidad de integrar en su voz la voz del mundo que lo rodeaba. Por eso no había razón para tener un teléfono en su apartamento, por eso en su escritura no podía integrar eso que le gustaba de los escritores que le gustaban: la vida real, aunque suene redundante. Cuando todavía no había perdido del todo el oído usó el audífono que le recetaron, pero éste le dejaba una secuela terrible: “un eco en la cabeza, tinitus creo que le dicen los médicos, se quedaba con algo imaginario en el oído que se repetía y se repetía sin cesar” (Abad Faciolince 2000 186). Su mundo era ese eco imaginario que tanto les criticaba a esos escritores que no le gustaban.

Cuando publicó los dos primeros libros todavía tenía todo su sentido del oído, pero se dejó invadir por la moda literaria del momento. Aun así, en uno de sus personajes, Martín Morán, imprimió lo que siempre quiso para su escritura: “cierta cálida compresión humana” (Abad Faciolince 2000 16). Después de haberse afirmado en su perspectiva literaria ya no contaba con el instrumento imprescindible para desarrollarla.

La luz de ese aprendizaje es precisamente la lámpara que el narrador no dejó apagar. Es un relevo. Davanzati, sin quererlo, le transfiere al final de su carrera la lección al narrador. Y según las conclusiones a las que éste llega, las asume:

Es increíble, e imperdonable, la incapacidad que tenemos las personas de comprender a otros seres humanos. [...] Es tan difícil salirse de la cápsula que nos encierra, tan difícil interesarse de verdad por otra persona. [...] Somos muy dados a aborrecer, los seres humanos (sobre todo muy dados a aborrecer a quienes hemos querido) y detrás de una frase que parece bondadosa hay más lanzas y alfileres que en un insulto. (Abad Faciolince 2000 189-190)

Y frente a esa visión incrédula y desesperanzadora en la que Davanzati ubicaba el futuro de la literatura, el narrador pone una vía positiva para el ejercicio de la escritura en adelante, una tarea por continuar, eso sí, centrada en el ser humano:

La ciencia es capaz de desentrañar casi todos los misterios que hay en una gota de sangre, hasta la más remota y curiosa palpitación de las mitocondrias, pero entiende muy poco sobre lo que siente y piensa un ser humano, sobre esas corazonadas que se llaman así porque antes se las suponía alojadas en el corazón. Frente a la emoción que nos despierta un rostro, una melodía, una secuencia de palabras, toda explicación se calla, porque lo que se siente es, es así, y es inexplicable. (Abad Faciolince 2000 190).

4. Lectura Crítica

En este punto de nuestra propuesta de lectura buscamos interpolar la ficción con la realidad. Queremos ver cómo el mundo ficcional creado por Héctor Abad Faciolince en *Basura* nos presenta alternativas interpretativas para la realidad del hecho literario en cuanto tema de la novela. Se trata de

una lectura hermenéutica crítica. Lectura del nivel discursivo que involucra las relaciones entre los interlocutores. El lector, con sus conocimientos y experiencias, busca a partir de la enunciación o secuencias de enunciados con una particular organización, las justificaciones, intereses y razones del autor para la producción del discurso; pero es una ubicación histórica, política y cultural de la obra. Esta lectura es discursiva, por cuanto incluye las lecturas comprensivas y analíticas. (Ramírez 2014 122)

La cuestión que consideramos atraviesa la gran metáfora que construye Abad Faciolince es la mencionada contradicción evidenciada por Rancière en el seno mismo del origen de la literatura: la afirmación de la autonomía del arte al tiempo que crea una nueva humanidad. La relación entre ficción y realidad creemos que es un tema mayor en la obra del escritor colombiano. En *Basura*, como lo hemos tratado de presentar en la lectura analítica, esta contradicción inherente se manifiesta en la postura axiológica de los dos protagonistas. El efecto de autorreferencialidad y autorreflexividad precisamente problematiza esa relación entre el relato y la vida.

Uno de los objetivos que tienen algunos textos metaficcionales es “redescribir la realidad del mundo literario y configurar un efecto de referencia circunscrito a ese ámbito ficcional” (Ardila Jaramillo 229). Teniendo en cuenta la modalización doxástica en la enunciación de la novela, podemos afirmar que Abad Faciolince en su discurso literario

presenta una propuesta para los dos ejercicios fundamentales de este mundo: la lectura y escrita de la obra literaria. Pero su propuesta no es para configurar una mónada literaria sin ventanas. Al tiempo que manifiesta su posición crítica al ámbito literario, desborda dicho ámbito para realizar un ejercicio político en *Basura* visibilizando la existencia de lo que queda por fuera del discurso consensuado.

4.1. Sobre la lectura

En la obra de Abad Faciolince gran parte de sus personajes buscan autofirmarse como lectores o escritores. En *Basura* tanto el periodista narrador como Davanzati detentan ambos ejercicios. Sin embargo, es en la actitud lectora del narrador que Abad Faciolince permite rastrear su propuesta discursiva frente a la lectura de la obra literaria.

4.1.1. La lectura como trastoque

El relato de la escritura encontrada *in extremis* en la que se inscribe Héctor Abad Faciolince es el relato de la libre circulación de la letra. El escritor establece una crítica al rígido espacio en el que se interna la literatura. Instala un lector de competencias críticas ambiguas, mientras que en ocasiones reconoce su poca capacidad de crítica literaria: “esto no sé juzgarlo” (Abad Faciolince 2000 34), “(poco sé yo de crítica literaria)” (*Id* 50), “(no sé si bueno o malo)” (*Id* 86); en otros momentos hace gala de un lenguaje técnico: narrador omnisciente, monólogo interior, galería de voces, narración poliédrica, punto de vista (*Id* 50). En todo caso es un lector accidental que se afirma fuera del ámbito literario al que considera vanidoso: “[...] para decirlo de manera más técnica, como testimonio de su poética del silencio (oh, qué bien lo digo, a veces no me explico por qué no me dan una cátedra)” (*Id* 22).

Jacques Rancière ve en esta libre circulación de la palabra y el saber la desestabilización de toda escena y jerarquía legal del acto de habla. Fue una de las bases que permitió la creación de un nuevo tipo de humanidad. La escritura se dirige a cualquier lector, incluso al no autorizado por su rol social, situación económica o imposición de cualquier tipo de autoridad. El principio de actualidad, dice Rancière, sustentaba la vieja mimesis en el régimen representativo de las artes. Se trataba de hablar a quien correspondía de acuerdo a su oficio y función dentro de la organización social. De esta forma la república platónica mantenía su bella coherencia. A las almas de hierro no les era dado acceder a las cosas del pensamiento, cosas propias de las almas de oro. A ese principio de la palabra en acto, la poética del régimen estético de las artes opone la libre circulación de la palabra y el saber por medio de la escritura.

El mismo Abad Faciolince experimentó la lectura como oposición al dogma. En *El olvido que seremos* habla de cómo le generaba cierto descanso frente al medio conservador. Entraba con entusiasmo al conocimiento a través del impulso y acompañamiento de su padre:

“mi papá me leía pedazos de la *Enciclopedia Colliers*, que teníamos en inglés, o trozos de los grandes autores necesarios para una «liberal education», como decía el prólogo de la colección de *Clásicos de la Enciclopedia Británica*, unos cincuenta volúmenes encuadernados en falsa piel, con las más importantes de la cultura occidental” (Abad Faciolince 2006 82).

Por otro lado, cuando su padre se ausentaba, se resistía a la tradición materna: “caía, indefenso, en el oscuro catolicismo de la familia de mi mamá” (Abad Faciolince 2006 101).

Por el entusiasmo que muestra podemos decir que Abad Faciolince recibe las promesas de la modernidad ilustrada como vía de enfrentamiento a la tradición conservadora que en el caso de Colombia ha persistido en todos los ámbitos de la vida. *Basura* es un llamado de atención a la instalación de esa tradición goda en la literatura que asigna papeles y establece

jerarquías. En la literatura convive la sociedad con todos sus colores y todas sus contradicciones. Es lo que para Rancière hace el género sin género de la novela.

“No solamente mezcló a príncipes mercaderes y patronas de burdel, los fragmentos de vida realistas y las historias de magia. No solamente diseminó sus historias por todas partes, sin saber a quiénes convenía y a quiénes no. También consagró ese modo de enunciación errante de un discurso que unas veces disimula enteramente la voz de su padre y otras, por el contrario, la impone hasta ponerla exclusivamente en escena en desmedro de toda historia. La novela es entonces la destrucción de toda economía estable de la enunciación ficcional, su sumisión a la anarquía de la escritura” (2009b 40).

En *Basura* esta tensión se manifiesta en los otros vecinos del edificio. El doctor Molina de excesivo libertinaje que apenas ocupa el apartamento los fines de semana y las señoritas Montoya de perfil camandulero. En medio se ubica la lectura del narrador con sus carencias y aciertos interpretativos. El narrador saca los textos de los desechos de estos extremos y se enfrenta a ellos siguiendo una ruta empírica de aprendizaje que lo hace ingresar al espacio creativo de la literatura. Gracias a la letra errante y al fortuito encuentro con ella, trastoca la función de crítico y escritor que el ámbito literario muchas veces encierra en círculos académicos e intelectuales.

4.1.2. La literatura como expresión de la sociedad

Acabamos de anotar que la lectura de la obra literaria no es exclusiva de especialistas. Sin embargo, Abad Faciolince manifiesta en la actitud del narrador algunas de las características que propone para este ejercicio en la actualidad. Con la oposición de la escritura al principio clásico de la palabra en acto, el nuevo terreno de significación de lo sensible son

los signos del “lenguaje en la materialidad de los rasgos por los que el mundo histórico y social se hace sensible para sí mismo, aunque sea bajo la forma del lenguaje mudo de las cosas y del lenguaje cifrado de las palabras” (Rancière 2009a 16-17). Los modos de construcción ficcional se identifican con la lectura de unos signos escritos sobre las configuraciones de la sociedad, dice Rancière de nuevo

Es la asimilación de las aceleraciones o reducciones de velocidad del lenguaje, de sus mezclas de imágenes o saltos de tonos, de todas sus diferencias de potencia entre lo significante y lo superinsignificante, con las modalidades del viaje a través del paisaje de los rasgos significativos dispuestos en la topografía de los espacios, la fisiología de los círculos sociales, expresión silenciosa de los cuerpos. (Rancière 2009a 17)

La imagen detectivesca en su clásica forma de la pipa y la lupa funciona en cuanto toda lectura es un desciframiento. Se trata de escuchar todas las voces. Junto a la vista el narrador entrega a la investigación sus otros sentidos para develar el secreto que cree retiene la escritura de Davanzati: “Pero un día que lo vi sentado en las bancas del parque pude acercarme disimulando por detrás y oí lo que decían sus palabras” (Abad Faciolince 2000 109); “Tengo que confesarles que durante varios días ya no fueron mis ojos ni mis oídos los que espionaron a Davanzati, sino ese sentido más arcaico y animal que todavía poseemos los humanos: el olfato” (*Id.* 158-159). Hay que ver también la aguda descripción que hace el narrador cuando entra al apartamento de Davanzati, tratando de captar todos los detalles (*Id.* 173-177)

El trabajo del estilo como nueva poética en la escritura, en contraposición al viejo principio de la correlación entre el tema y el modo de representación, exige del lector una entrega al texto que va más allá de la apropiación de preconceptos de crítica literaria. Los signos del lenguaje manifiestan en sí mismos la sociedad que los ha creado y la mano que los ha

organizado. Frente a la crítica al carácter intransitivo de las palabras Rancière afirma que no hay soledad en el lenguaje (Rancière 2009b 61).

La inscripción de la novela en la tradición del manuscrito hallado que hace Abad Faciolince llame la atención sobre la necesidad de sacar la escritura de los desechos que arrojan los extremos radicales, doctor Molina - señoritas Montoya, y darle un estatuto de transición a una nueva vida con la realización de una lectura que corresponda a los signos de la atmósfera social y cultura del escritor. El trabajo del lector consiste en descifrar el mundo que hay detrás de las palabras.

4.1.3. Sobre el concepto de modernidad

Abad Faciolince en el efecto metaficcional de la novela asume, junto a su oficio de escritor de ficciones, la función de crítico problematizando los discursos presentes en el ámbito literario. Enfoca su mirada hacia la modernidad en cuanto discurso actual de clasificación de las obras. Pero su crítica está dirigida contra esa modernidad que introduce los salones y los cisnes, e impone un discurso consensuado.

El escritor colombiano le imprime al narrador categorías de análisis propias del discurso moderno como: la mística que encierra al escritor solitario, la simbiosis entre el hombre de letras y sus libros, la creencia en la gran literatura, buen o mal escritor; la idea romántica del genio creador, la importancia cognitiva de la literatura, la defensa del realismo, la coherencia y la unidad, el orden y la racionalidad llevada a la narración literaria como un valor, la importancia de la industria editorial y la publicación como vía de reconocimiento social.

La labor de rescate e investigación de casi un año, los desplazamientos, ausencias del trabajo y gastos se ve restringida por este recipiente teórico en el que no cabe Davanzati. Para

Rancière esta noción de “modernidad” oculta la especificidad del régimen estético de las artes bajo los valores de libertad y autonomía. La modernidad constituida bajo esos valores crea un relato de emancipación, autonomía y soberanía del arte. Traza una línea delgada de ruptura frente al sistema de la representación y establece una topografía donde se consolidan los grandes relatos, las jerarquías y las fronteras entre lo bueno y lo malo. Es “una permeabilidad de las fronteras y una incertidumbre de las trayectorias, que tal vez tengan una importancia mayor que las escenificaciones canónicas de la relación entre el dentro y el fuera, lo legítimo y lo no legítimo” (Rancière 2005 74).

Rancière desarticula ese trazado que sobre la superficie hace la modernidad proponiendo para el arte la contradicción original a partir del cual se afirma como tal. La autonomía y la heteronomía son constituyentes fundamentales del régimen estético del arte. Este régimen es el verdadero nombre de la modernidad pero ampliada a la pureza e impureza, la libertad y la ausencia de ésta, la esencialidad y la inessentialidad, el arte y el no arte.

4.2. Sobre la escritura

El segundo de los aspectos centrales en *Basura* es la escritura. Así como en el narrador se puede observar la propuesta de Abad Faciolince frente a la lectura, en Davanzati se observa en mayor medida algunos de los postulados del escritor paisa frente a la escritura.

4.2.1. La pérdida de la fe

En una entrevista al diario El País Abad Faciolince afirma que padece de constantes crisis de fe en su literatura (Abad Faciolince, 2015). El artículo que ilustra esta tensión

constante de Abad Faciolince es precisamente *Una crisis de fe* (2002), en él descubre cuáles son las razones que le provocan la incredulidad en la literatura:

una religión a la que le he dedicado 25 años de lectura permanente, 15 años de escritura pertinaz, una carrera, una tesis, talleres, babas, discusiones, mesas redondas, congresos, todas las misas concelebradas y las pedanterías que giran alrededor de la literatura. Todo eso y de repente me doy cuenta de que semejante montaje es más o menos una farsa, y sobre todo que alrededor de los sumos sacerdotes de la literatura — vivos y muertos— se ha montado una gran mentira, se han erigido unos pedestales ridículos, una enorme operación de marketing como la que se haría con cualquier queso o con cualquier mermelada. (Abad Faciolince 2002 párr 1-2)

Este malestar es el germen para la creación de *Basura* donde se ficcionalizan ambos estados inseparables: la fe, manifiesta en el narrador y, la crisis, manifiesta en Davanzati. El espacio religioso que usa Abad Faciolince para hablar de su incomodidad es sintomático. Es un reclamo a lo que ha devenido la literatura y a la operancia en ella de conceptos alejados de la experiencia. Davanzati es la muestra de la exclusión por partida doble, por intentar cumplir con esos criterios en sus primeras producciones y por incumplirlos en la escritura azarosa de su retiro. El régimen estético de las artes visualizó precisamente lo que no estaba en ese espacio sagrado, espacio que había configurado el sistema de la representación. La modernidad canoniza de nuevo este territorio con la presencia de esos sumos sacerdotes de los que habla Abad Faciolince.

En la narración la familia Uribe es la voz de esa imposición y ese decorado conceptual que subsume las particularidades de los seres reales. Bajo ese recipiente conceptual que simboliza la casa colonial están todos los demás con sus diferencias y viscosidades. Abad Faciolince manifiesta una crítica radical a la tutela que sobre la literatura mantiene esa visión

consensuada, como la llama Rancère, que le hereda a la multitud de voces unos recursos que terminan por mocharla, ajustarlas al marco de sus conceptos como le sucede a La Virgen Manca. Sobre esto Rancère recuerda que

“El arte comenzó a existir en Occidente como tal cuando esta jerarquía [en el régimen representativo de las artes] de las formas de vida empezó a vacilar. Las condiciones de este surgimiento no se deducen de un concepto general del arte o la belleza fundado en un pensamiento global del hombre o el mundo, el sujeto o el ser. Tales conceptos dependen en sí mismos de una mutación de las formas de experiencia sensible y de las maneras de percibir y ser afectado. Formulan un modo de inteligibilidad de estas reconfiguraciones de la experiencia” (Ranciére 2013 9).

La estética inicial como un régimen específico de identificación que señala las dinámicas que se van estableciendo en un espacio determinado es la que nutre el arte. El arte es la existencia de un oído, un ojo, un olfato, un tacto, un gusto que haga visible esas dinámicas. No se trata de imponerle a esas dinámicas conceptos generales sino de prestarle megáfono a lo que no tiene o no ha tenido voz. Esa es la gran mentira que denuncia Abad Faciolince y el espectáculo al cual se entrega el ámbito literario.

4.2.2. La persistencia de lo extraño y lo violento

Abad Faciolince contrarresta esta homogenización de las élites culturales con la visualización de lo extraño, lo imperfecto, lo marginado, lo bárbaro, lo fracasado. Le da voz a otras realidades para crear distorsión. Es llamativo el eco que genera la cojera de Serafín Quevedo en la casa de los Uribe o el enfrentamiento entre el acero de su instrumento ortopédico con el acero de las espadas de Toledo.

Una de las cosas más reiteradas en *Basura* es la visión de Medellín como un espacio azarosamente bárbaro. No es un hecho ficcional. Sobre Abad Faciolince calló en la década de los años ochenta la violencia de Colombia con el asesinato de su padre Héctor Abad Gómez “víctima [dice el escritor] de la peor epidemia, de la peste más aniquiladora que puede padecer una nación: el conflicto armado entre distintos grupos políticos, la delincuencia desquiciada, las explosiones terroristas, los ajustes de cuentas entre mafiosos y narcotraficantes” (Abad Faciolince 2006 205). A raíz de esta difícil situación tuvo que exiliarse en España e Italia por amenazas en contra suya. Ya de regreso se afianza en la escritura como un descanso, una venganza tal vez y como recuerdo:

“Es posible que todo esto no sirva de nada, ninguna palabra podrá resucitarlo, la historia de su vida y de su muerte no le darán nuevo aliento a sus huesos, no van a recuperar sus carcajadas, ni su inmenso valor, ni el habla conveniente y vigorosa, pero de todas formas yo necesito contarla. Sus asesinos siguen libres, cada día son más y más poderosos, y mis manos no pueden combatirlos. Solamente mis dedos, hundiendo una tecla tras otra, pueden decir la verdad y declarar la justicia. Uso su misma arma: las palabras. ¿Para qué? Para nada; o para lo más simple y esencial: para que se sepa. Para alargar su recuerdo un poco más, antes de que llegue el olvido definitivo. (Abad Faciolince 2006 255)

La escritura, tomando una de las definiciones que en algún momento usa el narrador para la escritura de Davanzati, se convierte en una “futura memoria de lo inútil”. Es la memoria de eso que no tiene espacio en las vitrinas de la sociedad de consumo. La escritura es la persistencia en lo interno y lo profundo, es la persistencia en lo que hace mella en la vida de los individuos y las comunidades y que terminan por configurar la existencia.

4.2.3. Las desilusiones de la historia

En el prólogo de *La división de lo sensible: Estética y política* Jacques Rancière asevera: “el terreno estético es el lugar donde se produce una batalla que antaño hacía referencia a las promesas de la emancipación y a las ilusiones y desilusiones de la historia” (Rancière 2009a 1). Abad Faciolince, por intermedio de Davanzati, instala dentro de la novela a un personaje que encarna la voz de las ideologías, Arturo Molina. Sin embargo, este personaje no logra llevar a cabo su función de intermediario entre las partes al interior de la trama.

Es otro personaje quien desplaza para la literatura esta discusión: Débora Uribe, con un perfil en mucha similitud al *Madame Bovary* en cuanto libro. Hay un guiño por parte de Abad Faciolince a los escritores fundacionales de “nuestra literatura” como dice Rancière: Víctor Hugo, Flaubert y Balzac. Fueron estos escritores precisamente quienes les dieron voz a los marginados del arte. En Abad Faciolince sí hay una propuesta política del arte, no en tanto portador de una ideología, sino en razón de visualizarle al lector una esfera humana más amplia en la que se multiplican las voces.

Los grandes relatos se proponían disminuir la brecha existente entre varias esferas de la cultura. Ante el fracaso de las ideologías el arte puede crear un dispositivo de visualización que redistribuya lo sensible y le quite esta potestad a las élites. Al ampliar la esfera de lo humano, al hacer visibles más sectores sociales, la distancia entre clases puede irse menguando cada vez más.

4.3. La visualización del testigo mudo

La gran operación efectuada por Abad Faciolince es, en nuestra interpretación, usar el arte como dispositivo de visualización. El contrapunteo axiológico expuesto por el escritor

colombiano muestra la tensión propia del régimen estético entre un arte que se consolida en su autonomía pero que al tiempo se desborda hacia lo humano. Al tiempo que indaga por las condiciones de la escritura, cuenta la historia de los seres anónimos:

Pasar de los grandes acontecimientos y personajes a la vida de los seres anónimos, encontrar los síntomas de una época, una sociedad o una civilización en los detalles ínfimos de la vida corriente, explicar la superficie de las capas subterráneas y reconstruir mundos a partir de sus vestigios, este programa es literario antes que científico (Rancière 2009a 15).

Estas palabras del pensador francés están en total acuerdo con las palabras del narrador de *Basura* con las que terminamos el capítulo anterior.

Abad Faciolince propone lectura y escritura como el ejercicio de escuchar. Pero como ejercicio verdadero debe estar atento a las voces que no están en escena. Leer es leer más que las palabras y los significados evidentes, escribir es escribir más que letras e historias. A eso se refiere Rancière con su idea de la palabra muda, como la palabra leída o escrita que habla menos por lo que dice que por lo que no dice, por la potencia que se expresa a través de ella. Hay que escribir para desfigurar el oído consensuado que han terminado por instaurarse en los lectores. Esa es la literatura que se desprendió de la representación de mundos perfectos para

viajar de los templos sagrados y de las cortes de los príncipes a las moradas de los mercaderes, a los garitos o a los lupanares, y que se ha prestado, en sus figuras modernas, a las hazañas y a los amores de los señores tanto como a las tribulaciones de los escolares o de las cortesanas, de los comediantes o de los burgueses (Rancière 2009b 40).

La irrupción en escena de la novela es la asunción de lo insignificante. La novela tomó sobre sí las historias de los modos de ser de las masas a partir de la interpretación de los testigos mudos, de lo que no era conveniente presentar ni decir y lo hizo visible. En *Basura* la historia de un escritor fracasado tiene sentido por el trabajo terco de un lector que luego visualizó en la escritura un modo de ser, una voz que tenía algo que decir. Abad Faciolince ficcionaliza la historia real de los relegados de la literatura para enfrentarnos a la reflexión de esta historia y conllevar a un reordenamiento de materiales y signos en la relaciones entre lo que se ve y lo que se dice, entre lo que se hace y se puede hacer.

5. A modo de conclusión

El móvil para iniciar esta investigación fue una grata impresión que me dejó en su momento una primera lectura de *Basura*. Su aspecto autorreflexivo y autoreferencial me hizo revalorar muchos de los aspectos relacionados con el ejercicio de la literatura. En el grupo de investigación en interpretación y producción del sentido literario del Instituto Caro y Cuervo asumí algunas categorías de análisis que me permitieron leerla como discurso según la propuesta del profesor Luis Alfonso Ramírez. Ya en el ejercicio de lectura intuí cierta cercanía entre las tomas de posición de Faciolince con los conceptos que Ranciére presenta en la relación entre arte y política. Guiado por estos escritores y pensadores emprendí este análisis que presento ahora.

5.1 La novela como discurso

El análisis discursivo de la novela desde un marco general de una teoría de la comunicación nos permitió implementar el método de lectura propuesto por el profesor Luis Alfonso Ramírez. Los tres niveles que organizaron nuestro ejercicio nos permitieron a su vez ir profundizando cada vez en la obra hasta desocultar algunas voces importantes que creemos muestra la novela. Lo primero era tener claridad en cuanto a la historia, su debido orden lineal, las relaciones temporales que se manifestaban y las relaciones con el punto de la enunciación para identificar la generación del discurso. Este primer paso nos permitió organizar los eventos en relación al punto de referencia y el momento de habla.

Con el conocimiento literal del texto nos involucramos en el segundo nivel e lectura. En este punto logramos el que consideramos uno de los mayores méritos de nuestra lectura:

acceder a la secuencia de sentidos o voces. Nuestro objetivo era leer entre líneas para sustentar una interpretación cercana a la propuesta discursiva del escritor paisa y alejarnos de algunas lecturas que no vieron en ella más que un cúmulo de fragmentos. Creemos que de esta forma asumimos una de las tesis importantes de *Basura*: “leer es escuchar”. Logramos sacar a flote algunas de las voces que a nuestro juicio convocó Abad Faciolince en su escritura y así aportar una interpretación sustentada en la novela pero escuchando las visiones e imaginarios que sobre la literatura, la cultura y la sociedad estaban ocultas.

Abad Faciolince revive en el narrador y en Davanzati distorsiones e interferencias frente a los grandes relatos: la libre circulación de la letra, el lector no autorizado, el escritor fracasado, la imposición de marcos desajustados, la irrupción de lo imperfecto, la realidad burda y grotesca, la evidencia de lo factible. Estas voces crean intersticios por donde entran momentos, escenas, realidades y seres mudos.

Apoiados ya en los niveles anteriores quisimos demostrar cómo el discurso de Abad Faciolince se sustenta en el deseo de hacer un llamado de atención al ámbito literario para que se descuelgue de los conceptos prefabricados y aterrice en la realidad que viven los seres de carne y hueso en Colombia en esta primera etapa del siglo XXI. Frente al interrogante con el que decidimos enfrentarnos a la obra logramos demostrar que a pesar de las diferentes direcciones de escritura y lectura que se muestran en *Basura* hay una voz significativa que denuncia la permanencia de una teoría consensuada sobre la literatura. Esta teoría consensuada ha mantenido una topografía donde se han consolidado pedestales de sumos sacerdotes y espectáculos de marketing, en últimas, escenificaciones canónicas como las llama Rancière.

5.2 La novela como dispositivo de visualización

Nuestro apoyo conceptual en Rancière tiene sentido en cuanto él piensa las prácticas artísticas como maneras de hacer que intervienen en la distribución general de las maneras hacer, de ser y de visibilidad de lo sensible. Interpretamos la división de lo sensible como una reconfiguración simbólica y material, que inventa espacios que antes no existían y por tanto se genera una repartición inédita. El arte tiene aquí una función comunitaria al poder reconfigurar un contexto social, político y cultural. Entre más visibilidad haya de diversos sectores sociales más amplia será la esfera de lo humano como decíamos al principio de esta tesis.

Por lo anterior se abre uno de los problemas centrales en *Basura* y que Rancière también indaga: la autonomía del arte y su valor político. Nosotros logramos demostrar desde nuestra lectura de la novela que la literatura es portadora de sociedad. Al desentrañar las voces expusimos que no hay soledad en el lenguaje. Es una de las contradicciones sustanciales que Rancière ve en la literatura: al tiempo que se afirma en su autonomía crea un nuevo tipo de humanidad.

Desde la idea de la división de lo sensible podemos decir que Abad Faciolince aboga por una división donde las formas de habitar el tiempo y el espacio, las formas de ver, pensar y decir, sean flexibles a nuevas posibilidades generadas por el arte en general y en la escritura en particular. Se trata de hacer aparecer insistentemente lo que hasta entonces no tenía forma ni color en el discurso. La potencia de la escritura radica en su posibilidad de alterar nuestra forma de ver y pensar el mundo, la buena escritura no sería aquella que confirme el orden establecido de las cosas, ni mucho menos la que valide el escenario del espectáculo sino aquella que promueva nuevas configuraciones de los elementos sensibles múltiples. La escritura debe abrir el diálogo en un mundo común a todos y para ello debe ser el altavoz de los que no tienen voz.

Abad Faciolince estimula en su ejercicio de escritura la insistencia por indagar y pensar conceptos sobre los cuales se asienta el hecho literario para promover un nuevo plano donde se produzcan nuevas alianzas entre el arte y la política. El escritor nos interpela y nos ayuda a dibujar un presente del arte en toda su magnitud, con sus aciertos, disyuntivas y contradicciones.

5.3 “Un eco sucio de él y de cuanto escribió es esto que termino”

Hemos querido hacer una lectura que como todas es una propuesta de interpretación y, por tal, tiene los límites de una mirada particular, de una mirada que, como dice Abad Faciolince al final de *Basura*, deja escapar lo fundamental. Creemos importante seguir el rastro de los problemas que expuso en esta novela para ver si en otras, especialmente las más recientes, continúan las crisis de fe frente al trabajo de los nuevos escritores.

Para terminar queremos ratificar algunas conclusiones que sobre el arte en general o el ejercicio de la lectura y la escritura en particular hemos planteado a lo largo de nuestro trabajo

1. La escritura debe dirigirse a todos y no comunicarse con nadie en particular. El arte debe acentuar en cada uno el origen de toda su libertad. La escritura se dirige a cualquier lector, incluso al no autorizado por su rol social, situación económica o imposición de cualquier tipo de autoridad.
2. La lectura y la escritura son el ejercicio de escuchar. Pero como ejercicio verdadero deben estar atentas a las voces que no están en escena. Leer es leer más que las palabras y los significados evidentes, escribir es escribir más que letras e historias. El trabajo del lector consiste en descifrar el mundo que hay detrás de las palabras. La escritura es la persistencia en lo interno y lo profundo,

es la persistencia en lo que hace mella en la vida de los individuos y las comunidades y que terminan por configurar la existencia.

3. El arte es la existencia de un oído, un ojo, un olfato, un tacto, un gusto que diga de alguna forma que algo es posible de modo que se pueda crear siempre una posibilidad nueva.
4. La escritura debe trabajar contra el consenso de las formas del sentido común. Debe insistir en disonancia al actuar como dispositivo de visualización que redistribuya lo sensible y le quite esta potestad a las élites. Al ampliar la esfera de lo humano, al hacer visibles más sectores sociales, la distancia entre clases puede irse menguando cada vez más.

Bibliografía

- Abad Faciolince, Héctor. "Tuve una profunda crisis de fe en mi literatura": Héctor Abad Alda Mera y Meryt Montiel. 12 de abril de 2015. 18 de noviembre de 2017.
<<http://www.elpais.com.co/entretenimiento/cultura/tuve-una-profunda-crisis-de-fe-en-mi-literatura-hector-abad.html>>.
- . *Basura*. Madrid: Lengua de Trapo, 2000.
- . *El olvido que seremos*. Bogotá: Planeta, 2006.
- . «Una crisis de fe.» *El malpensante* 38 (2002).
- Ardila Jaramillo, Alba Clemencia. *El segundo grado de la ficción. Estudio sobre los procesos metaficcionesales en la narrativa colombiana contemporánea (Vallejo, Abad Faciolince y Jaramillo Agudelo)*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT: Universidad de Antioquia, 2014.
- Castilla, Amelia. «El colombiano Héctor Abad, premio de Narrativa Innovadora.» *El País* 28 de Enero de 2000. 15 de febrero de 2016.
<https://elpais.com/diario/2000/01/28/cultura/949014004_850215.html>.
- Cifre Wibrow, Patricia. *De la autoconciencia moderna a la metaficción posmoderna*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca y Patricia Cifre W., 2003.
- Escobar Mesa, Augusto. «Fabulador de mismas Verdades y renovadas mentiras.» *Universitas Humanística* 55.55 (2003): 99-111. 17 de 10 de 2017.
<<http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/article/view/9718/7961>>.
- González Rodríguez, Ariel. «Héctor Abad Faciolince, Basura y la crisis de fe literaria.» *Congreso JALLA Brasil 2010, IX Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana: América Latina, integración e interlocución*. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2010. 126 - 139.
- Marín, Paula. «Gutiérrez Girardot, Rama y Bourdieu: Aportes teóricos y metodológicos para la construcción de las historias literarias regionales y nacionales. El caso del subcampo antioqueño.» *Primer coloquio nacional de historia de la literatura colombiana*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2008. 19 - 33.
- Monroy Zuluaga, Leonardo. «Entre el artista y el crítico: Basura de Héctor Abad Faciolince.» *La Palabra* 25 (2014): 57-68.
- Mutis, Ana María. «Del boom y más allá: la ficcionalización del fracaso editorial en El jardín de al lado de José Donoso y Basura de Héctor Abad Faciolince.» *Revista Iberoamericana* LXXVII.236 - 237 (2011): 813 - 828.
- Pineda Botero, Álvaro. *Estudios críticos sobre la novela colombiana 1900-2004*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2005.
- Ponce de León, Gina. *La novela colombiana posmoderna*. Bogotá, 2003.

- Pöppel, Hubert. *La novela policiaca en Colombia*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2001.
- Pouliquen, Hélène. *El campo de la novela en Colombia. Una introducción*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2011.
- Quesada Gómez, Catalina. *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo XX*. Madrid: Arco Libros, 2009.
- Quesada Gómez, Catalina. «La basura o la pira: praxis de la biblioclastia.» *Litterae. Cuadernos sobre cultura escrita* (2005): 177 - 204.
- Ramírez, Luis Alfonso. *Comunicación y Discurso. La perspectiva polifónica en los discursos literarios, cotidianos y científicos*. Bogotá: Magisterio, 2007.
- . *Comunicación y Discurso: La perspectiva polifónica en los discursos literarios, cotidianos y científicos*. Bogotá: Magisterio, 2007.
- Ramírez, Luis Alfonso. «Una parodia de las crónicas de indias: Ursúa de William Ospina.» *Panorama de los estudios del discurso en Colombia*. Fondo Editorial Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2014. 107-129.
- Rancière, Jacques. «La división de lo sensible. Estética y política.» 2009a. 20 de abril de 2016. <<https://exilsite.files.wordpress.com/2012/12/ranciere.pdf>>.
- Rancière, Jacques. *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2013.
- Rancière, Jacques. *La palabra muda: Ensayos sobre las contradicciones de la literatura*. Trad. Cecilia González. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2009b.
- . *Sobre políticas estéticas*. Trad. Manuel Arranz. Barcelona: Bellaterra : Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.
- Steimberg, Darío Gregorio. «Práctica social y arte político. Rancière, la división de lo sensible y la eficacia estética.» *Instantes y Azares. Escrituras nietzscheanas* 9 (2001): 127-139.