

# El libro y la vida

Dépôt légal D/2019/12.839/1  
ISBN 978-2-87562-171-9

© Copyright Presses Universitaires de Liège 2019  
Presses Universitaires de Liège  
Quai Roosevelt 1b, B-4000 Liège (Belgique)  
<http://www.presses.uliege.be>

Tous droits de traduction et de reproduction réservés pour tous pays.  
Imprimé en Belgique

© Copyright Editorial EAFIT

Universidad EAFIT, Vigilada Mineducación. Reconocimiento como Universidad: Decreto Número 759, del 6 de mayo de 1971, de la Presidencia de la República de Colombia. Reconocimiento personería jurídica: Número 75, del 28 de junio de 1960, expedida por la Gobernación de Antioquia. Acreditada institucionalmente por el Ministerio de Educación Nacional hasta el 2026, mediante Resolución 2158 emitida el 13 de febrero de 2018.

Prohibida la reproducción total o parcial, por cualquier medio o con cualquier propósito, sin la autorización escrita de la editorial.

*Série Littératures*

6

# El libro y la vida

Ensayos críticos sobre la obra de  
Héctor Abad Faciolince

Catalina QUESADA & Kristine VANDEN BERGHE (eds.)

Presses Universitaires de Liège – Universidad EAFIT  
2019



# Índice

<b>Catalina QUESADA y Kristine VANDEN BERGHE</b>	
Introducción .....	7
<b>I. LECTURAS GENERALES</b>	
<b>Catalina QUESADA</b>	
Ficción, metaficción, historia y memoria: una literatura <i>glocal</i> .....	15
<b>Virginia CAPOTE DÍAZ</b>	
Narrativas del yo, intertextualidades y parodias.	
Las dinámicas de la edición global .....	33
<b>Alba L. DELGADO y Simón HENAO</b>	
El país imaginado en las columnas de opinión .....	51
<b>Wilfrido H. CORRAL</b>	
Contra la pereza y la crítica: la no ficción creativa .....	65
<b>Fernando DÍAZ RUIZ</b>	
Memoria, privacidad y epifanía: una narrativa olfativa .....	85
<b>Eduardo BECERRA</b>	
Leer, vivir... Viajes de ida y vuelta .....	101
<b>II. ENFOQUES PARTICULARES</b>	
<b>Clemencia ARDILA-JARAMILLO</b>	
El efecto humorístico en <i>Asuntos de un hidalgo disoluto</i> .....	121
<b>Long Marco BAO</b>	
Ciudad textual o Macondo-distópico: Angosta .....	139
<b>Alfredo SEGURA TORNERO</b>	
Diálogo, polifonía y verdad en <i>Carta a una sombra</i> .....	153
<b>Reindert DHONDT</b>	
Una saga familiar como alegoría transnacional: tierra y colonización en <i>La Oculta</i> .....	163

**Kristine VANDEN BERGHE**

Un duelo con la narrativa sicarésca ..... 183

**INFORMACIÓN SOBRE LOS COLABORADORES** ..... 201

# Introducción

Catalina QUESADA

Kristine VANDEN BERGHE

En “La escritura o la vida”, la columna de Héctor Abad Faciolince para *El Espectador* del 28 de abril de 2017, este comenta algunas de las ideas expuestas por Claude-Edmonde Magny en el texto que dirigiera a Jorge Semprún en 1943, la *Carta sobre el poder de la escritura*. A partir de la imagen del alma como un edificio alto, sin escaleras y con el ascensor averiado, Magny establece que la escritura de buenas o malas novelas se deriva del hecho de que el escritor haya sido o no capaz de desbloquear el ascensor para adentrarse en las profundidades del ser humano. La autenticidad o emoción que emana de las grandes obras de Balzac, y que las diferenciaría de sus primeros textos, formalmente correctos, pero “sin alma”, provendría, según Magny, del descubrimiento de una voz auténtica y del saber trasladar una emoción emparentada con la experiencia vital del propio autor. La columna de Abad Faciolince termina abruptamente, no sin antes anunciar que el largo prelude iba encaminado a explicar la grandeza de Juan Rulfo y a entender e interpretar su obra desde presupuestos netamente vitales. Días después, el 17 de mayo de 2017, el autor publica en *Letras Libres* “El sufragio de las almas”, donde, Alfonso Reyes mediante, nos ofrece su propia mirada sobre la obra de Rulfo. Lo que el lector avisado ya había intuido al final de “La escritura o la vida” —que, al articular en torno al asesinato del padre la interpretación de la obra del escritor mexicano, el colombiano estaba perfilando una suerte de hipálage en la que su comentario de Rulfo vendría a revertir sobre sí mismo—, queda mucho más definido ahora, cuando el autor se coloca abiertamente en esa línea de escritores huérfanos cuyos padres fueron brutalmente asesinados: “Los hijos de padres cuya vida fue interrumpida por una muerte violenta estamos condenados (también podría decir salvados) a conversar con ellos, en silencio, en la imaginación, el resto de nuestras vidas. Su voz ausente de algún modo resuena y palpita dentro de las paredes del cráneo, viva todavía” (2017: 7).

Los lectores de Héctor Abad Faciolince saben que, como relata Semprún en su imprescindible *L'écriture ou la vie* (1994), hay un hecho atroz en la vida del

autor paisa que pugnará por salir a la luz y que lo hará de la única forma posible: mediante la creación literaria, una vez este haya encontrado la voz idónea (léase, tras el desbloqueo del ascensor). Pero la lectura que hace de Rulfo en “El sufragio de las almas”, y que lo lleva a definir su obra “como ‘un puente por donde se puede ir y venir entre los vivos y los muertos’” (2017: 8) nos permite también imaginar la lectura de los textos del antioqueño como un pasadizo que facilita el tránsito entre la literatura y la vida. Un pasadizo que, sobra decirlo, está profundamente arraigado en la figura del padre, lector voraz que mientras vivió transmitió al hijo su pasión lectora y que, directa o indirectamente, estaría en el origen tanto de su vocación como escritor como de su responsabilidad política y compromiso con su entorno.

Además de ser escritor de ficción y hacedor de opiniones —desde hace muchos años, ha venido ofreciendo ensayos breves y columnas de opinión a los lectores de periódicos y revistas y, en particular, a los del periódico bogotano *El Espectador*—, Héctor Abad Faciolince se ha empeñado y se desempeña en otros oficios propios del mundo cultural. Su labor como traductor de Umberto Eco e Italo Calvino, entre otros escritores, que se originó en parte en su temprana estancia en Italia, lo ha convertido en un participante destacado de la república mundial de las letras y en un puente cultural entre tradiciones literarias europeas y la cultura colombiana. Su paso por Italia dejó huella en sus relatos y novelas, en los que los lectores se topan con geografías y personajes italianos y con referencias intertextuales a diversos escritores, de los cuales Calvino quizás sea el más prominente. A estos perfiles de escritor, columnista y traductor se añadió otro, cuando en octubre de 2016 quiso celebrar el que iba a ser el último día de la guerra con el lanzamiento de una editorial independiente que lleva el nombre de una de sus novelas, *Angosta*, estudiada en este volumen por Long Marco Bao. Fue también director de la biblioteca de la universidad EAFIT en Medellín, un oficio que lo aproximó de nuevo al de librero —ya había fungido como tal con la aventura de Palinuro, la librería de viejo de Medellín que abrió con varios amigos—, recomendando libros de ficción a sus usuarios, como podía verse en la página web de la institución mientras ocupó su cargo.

Ese carácter multifacético del escritor adquiere incluso una nueva dimensión, que el lector de este libro tendrá la ocasión de descubrir *en y*, sobre todo, *entre* varias contribuciones. El mencionado análisis de Bao da cuenta de cómo el escritor de *Angosta* representa de un modo crítico un mundo en el que la tradicional solidaridad ha sido desplazada a favor de una extrema conciencia de clase, que incluso implica una clara opción en relación con un régimen político basado en el apartamiento y la segregación. Ahora bien, al analizar las columnas que Héctor Abad Faciolince publicó sobre las negociaciones de paz en *El Espectador*, Simón Henao y Alba Delgado concluyen que el propio escritor no escapa a esta conciencia de clase ya que su visión del pueblo es más bien elitista. A esta conclusión también llega Kristine Vanden Berghe al leer *El olvido que seremos* como una propuesta anti-

sicaresca, aunque piensa que es más justo enfocar este rasgo del autor como una sola faceta de una personalidad múltiple que se busca y que duda, como expresión de una mente que no elude la contradicción y la ambigüedad.

Si el volumen incluye, pues, ideas diferentes sobre los mismos temas, esto sin duda es el efecto de distintas lecturas, y de diferentes enfoques de parte de lectores que privilegian diversos aspectos de los discursos y los textos. No cabe duda de que esas diferencias, en parte, son tributarias de las lecturas previas y de los contextos desde los cuales hemos leído y escrito, sean americanos (Argentina, Colombia, Ecuador, Estados Unidos) o europeos (Bélgica, España, Holanda, Inglaterra, Italia). Al mismo tiempo, esta diversidad de lecturas ha sido a buen seguro estimulada por los propios textos analizados, que a veces son ambiguos, o contradictorios entre sí, o que dan cuenta de cierta evolución en el pensamiento del autor. Él mismo, en uno de los ejercicios de autoanálisis que practica con regularidad —el ensayo “El devorador de libros”, de 1999—, ha reconocido su dificultad para mantener las mismas ideas claras sobre un tema y ha admitido que, a menudo, no está seguro de cómo debe relacionarse con la realidad:

Soy a la vez optimista y pesimista, apocalíptico e integrado. Me siento como ese profesor que describía el transcurrir de la vida y de la historia como algo parecido a la situación del tipo que dormía mal en una noche fría con una manta pequeña: cuando jalaba la cobija hacia arriba, se le enfriaban los pies; cuando se tapaba los pies, le daba frío en el cuello. Algo se pierde y algo se gana, siempre, y las cobijas que nos van entregando el tiempo no dejan nunca de ser cortas, demasiado cortas. (2007: 185)

Por lo tanto, no solo se revela como un hereje frente a la opinión común hegemónica, sino también frente a sus propias opiniones anteriores. Se perfila como una inteligencia despierta, que se atreve a cambiar, que no rehúye la ambivalencia ni se inmoviliza en una especie de verdad revelada para siempre.

El cuestionamiento de la doxa es, pues, una de las constantes en la obra de Héctor Abad Faciolince. Que ha recurrido al humor para deshacer supuestas verdades y desacreditar los valores menos cuestionados es lo que demuestra Clemencia Ardila-Jaramillo con respecto a *Asuntos de un hidalgo disoluto*, analizando los procedimientos y modos humorísticos e identificando las instituciones y los grupos contra los cuales el narrador dirige sus dardos. La ironía, la parodia y el sarcasmo —que, dicho sea de paso, no se limitan a esta temprana novela del autor, sino que son una de sus marcas constantes e indelebles— apuntan sobre todo a los nacionalismos pacatos, los creyentes hipócritas, los defensores acérrimos de los patrones de género más tradicionales y las élites adineradas que a menudo son asociadas con la incultura, los errores de ortografía y el uso de una lengua descuidada. Al contrario, varias contribuciones en este libro señalan cómo el escritor se sitúa en los antípodas, llamando la atención sobre el cuidado disciplinado con el que teje su prosa de una novela para otra y citando afirmaciones

suyas en las que elogia la perfección de alguna frase, de algún soneto, de algún endecasílabo.

Con el tema de la corrección, de la perfección y la belleza se trenza otro que gira en torno a la lectura, el libro y la biblioteca sobre el cual el autor escribió un ensayo titulado simplemente “Un libro abierto” (en *Formas de la pereza*), que Wilfrido Corral considera significativo de su apertura y que quizá todo estudiante de letras debería leer. En cierto sentido, se trata de un tema excepcional en la medida en que, sobre la importancia primordial de la literatura y la relevancia radical de la lectura, el discurso del escritor no parece haber variado en el tiempo, sino que es firme y está exento de ambigüedades. Lo demuestra Eduardo Becerra al recorrer la obra entera de Héctor Abad Faciolince para descubrir cómo considera la experiencia de la literatura y, especialmente, de la lectura. La respuesta es que es una práctica radicalmente vital, que entre vivir y leer no hay sino una continuidad. Estas ideas se encuentran desarrolladas de manera desconcertante en *Basura*, novela que es analizada tanto por Becerra, como por Virginia Capote y Catalina Quesada, quienes destacan los aspectos que aseguran su índole experimental y que recuerdan cómo dio una primera visibilidad importante al escritor antioqueño a nivel internacional.

En la obra de Abad no solo abundan las bibliotecas, casi como espacios heterotópicos, y los lectores sino que, en otro nivel, él mismo hace entrever sus estancias en bibliotecas y sus actividades lectoras por las numerosas referencias intertextuales que salpican sus textos. Se revela gran conocedor de los clásicos españoles de la Edad de Oro, un amante incondicional de Quevedo, como destaca Becerra; un degustador de Borges, como demuestra Corral; un fanático del *Quijote* que, según Catalina Quesada, es una referencia constante en casi toda su obra; y un gran lector de García Márquez, como ilustra la conclusión a la que llega Bao de que la ciudad de Angosta participa de manera ambigua al mismo tiempo de Macondo y de McOndo. También *La Oculta* alude a los textos de García Márquez y otros textos de la tradición colombiana; Reindert Dhondt analiza cómo esta novela se inserta en un modo peculiar en ella, constituyendo al mismo tiempo un canto al terruño y un elogio de la identidad fluida, con lo cual se acaba situando en cierto paradigma transnacional.

El ensayo de Dhondt, así como otros aquí reunidos, ilustran que no es fácil hablar de la obra de nuestro autor en función de etiquetas simples o de grupos literarios delimitados, porque parece caer entre estos y cumplir solo con algunos de los rasgos necesarios para poder incluirlo en el molde más común evocado por aquellas. Capote lo demuestra al señalar cómo participa en ciertas modas literarias, como la literatura del yo, pero también, y sobre todo, cómo siempre lo hace de una manera tan sui géneris que se desvía de las formas más comunes y trilladas con las que estos modos suelen presentarse al lector. Por su parte, Quesada estudia cómo en su obra más temprana las numerosas referencias

metaliterarias y la gran dosis de metaficción insertan al autor en una tradición heterogénea. Pero también deja claro que, una vez más, su obra rehúye de los binomios fáciles, ya que estos juegos metafictivos se combinan con numerosas alusiones a la historia colombiana que la arraigan, sin embargo, no tanto en una tradición nacional como en el paradigma contemporáneo posnacional que desmonta críticamente las supuestas esencias de la nación.

De todas las novelas comentadas aquí también resulta claro que a menudo es complicado saber en quiénes los textos delegan ciertas afirmaciones, qué instancias aluden a textos anteriores y quiénes son los lectores más asiduos, pues incluyen tanto material autobiográfico que es difícil deslindar entre realidad y ficción, entre Héctor Abad Faciolince como persona civil, como escritor y como narrador, sus demás narradores y sus personajes. Los vasos comunicantes del 'relato real' entre la vida y la literatura son obvios en *El olvido que seremos* y Alfredo Segura Tornero demuestra que en *Carta a una sombra* pasa lo mismo, aunque en este documental hecho por la hija del escritor, Daniela Abad, se incrementa la polifonía debido a la multiplicación de niveles. Vasos comunicantes también se establecen de unos textos a otros, ya que los personajes que aparecen en ellos, aunque no se repiten, se parecen por ciertas experiencias vitales, por sus gustos, sus normas, sus formas de comportarse. Los caracteriza, por ejemplo, un agudo sentido de la memoria que, como destaca Fernando Díaz Ruiz, es peculiar en la medida en que a menudo es sentida más que pensada. Él estudia cómo las alusiones sensoriales y la memoria noética, especialmente la olfativa, definen a muchos personajes y son significativas de la importancia de lo físico en la obra del autor, juegos físicos en los que incluso participan el libro y la escritura pues, como señala Quesada, los textos juegan con su corporeidad.

Hemos estructurado el libro en dos partes que, sobra decirlo, no son nada impermeables. Todo lo contrario, entre ellas se tejen numerosos y diversos lazos. La primera parte incluye análisis que versan sobre diferentes textos del escritor. Los sitúan entre otros textos colombianos e hispanoamericanos en el mercado *glocal*, examinan cómo se posicionan con respecto a cuestiones como la memoria y la historia nacional o cómo elaboran estrategias de metaficción (Quesada y Capote); desentrañan las opiniones elitistas del autor en sus columnas sobre el reciente proceso de paz y revelan la libertad de su espíritu anti-dogmático en su no ficción creativa (Henaó, Delgado y Corral); y proponen un recorrido por su obra de ficción en busca de lo sensorial-olfativo y el estatuto del libro y de la lectura (Díaz Ruiz y Becerra). Los estudios reunidos en la segunda parte se centran en un texto en particular, lo cual no impide que algunos de ellos también aludan a otros libros del autor. Así, estudian el humor en *Asuntos de un hidalgo disoluto* (Ardila-Jaramillo); la configuración de la nación y de la ciudad imaginaria en *Angosta* (Bao); las voces, la polifonía y la manera en que se transmite la historia en *Carta a una sombra* (Segura Tornero); la configuración del espacio geográfico y literario en *La Oculta* (Dhondt); y el diálogo polémico que se puede leer en *El*

*olvido que seremos*, en lo que Héctor Abad Faciolince ha bautizado como literatura sicaresca (Vanden Berghe).

Es evidente que nuestro volumen no puede ni pretende cubrir todas las facetas del escritor, ni siquiera su obra entera. Sin embargo, confiamos en que constituye una contribución a su estudio y a la valoración crítica de un escritor multifacético cuya relevancia en la escena colombiana y en el panorama internacional está ya fuera de dudas. Agradecemos, pues, a los editores el interés en publicar este libro sobre uno de los escritores que más ha ampliado las fronteras de la región paisa.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abad Faciolince, Héctor. *Las formas de la pereza*. Bogotá: Aguilar, 2007.

—. “La escritura o la vida”. *El Espectador*. 28 de abril de 2017.

<http://www.elespectador.com/opinion/la-escritura-o-la-vida-columna-691587>.

—. “El sufragio de las almas”. *Letras Libres* 221 (2017): 6-11.

# Lecturas generales



## Ficción, metaficción, historia y memoria: una literatura *glocal*

Catalina QUESADA

University of Miami

Creo que a nadie sorprende hoy que un autor tan apegado por momentos a la *tierra*, interesado no solo en problemas de ámbito nacional, sino también en cuestiones vinculadas a su Medellín natal y a la región de Antioquia, haya alcanzado el grado de difusión y reconocimiento internacional que ha conseguido Héctor Abad Faciolince. No hay que esperar a la publicación en España de su novela *Basura* (2000), con la que ganó el I Premio de Narrativa Innovadora Casa de América, y la consiguiente irrupción en el mercado español (y, por lo tanto, latinoamericano), ni tampoco al *boom* que supuso la publicación, en 2006, de *El olvido que seremos*, porque ya antes, tanto *Asuntos de un hidalgo disoluto* (1994) como el *Tratado de culinaria para mujeres tristes* (1996) habían sido traducidas al inglés y a media docena de lenguas, respectivamente. Además, en 2005, *Angosta* (2003) sería traducida al mandarín, después de ser elegida en China como la mejor obra en español en 2004. No cabe, sin embargo, la menor duda de que fue *El olvido que seremos* el texto que lo catapultó a la fama mundial y el que motivaría muchas de las traducciones de sus obras posteriores (y también anteriores). Así, en Francia, la casa Gallimard, que publica *L'oubli que nous serons* en 2011, sacará en 2016, al unísono, *Trahisons de la mémoire* y *La Secrète* [*La Oculta*], del mismo modo que en 2010 Jean-Claude Lattès decide traducir al francés *Angosta* y el *Traité culinaire à l'usage des femmes tristes*, después del éxito de público y crítica de *El olvido que seremos*.

Sin entrar en cuestiones relacionadas con el mercado literario, en las que abunda Virginia Capote en este mismo libro, sí me gustaría señalar aquí algunos de los elementos que han contribuido a que ese autor que comienza publicando su primer libro con una tirada mínima en la Colección Literaria de la Universidad de Antioquia (*Malos pensamientos*, 1991) se haya convertido, más de veinticinco años después, en uno de los escritores colombianos más leídos dentro y fuera de Colombia.

## FICCIÓN Y METAFICCIÓN

Quizá el primer ingrediente que hace de él un autor fácilmente *exportable* es la frecuente (y temprana) presencia de aspectos metaficcionales en su obra, que conviven, en distinto grado, con una ficción más tradicional, en la que se insertan. En varios lugares (Quesada Gómez 2009, 2013) he analizado esa vertiente metaliteraria de la narrativa de Abad Faciolince, que lo sitúa en la estela de una serie de autores que, desde fecha temprana, se posicionaron contra el realismo, dejando al descubierto los hilos del telar narrativo para que el lector, lejos de creer estar viendo o leyendo *vida*, fuera consciente de encontrarse ante una construcción artística. Así —como también ha analizado Alba Clemencia Ardila Jaramillo—, están presentes en su obra aspectos tales como la autoconsciencia, la reflexividad autocrítica, la peculiar conjunción de los ejercicios crítico y creativo, la tendencia a la disolución entre realidad y ficción, o entre el ensayo y la novela. Esta circunstancia, que con frecuencia se superpone a cuestiones de ámbito social o político en un marco local o nacional (lo cual, dicho sea de paso, viene a desmentir esa falsa idea de que los textos metaficcionales prescinden del mundo exterior), inserta sus obras en una tradición que no es la estrictamente colombiana, sino que comprende autores de tradiciones heterogéneas y lo hacen apto para un público muy diverso. Vemos, por lo tanto, que su producción está formada por obras eminentemente librescas, ricas en juegos metaliterarios, en las que proliferan los textos dentro de textos, los múltiples niveles de ficción o la tendencia a entremezclar vida y literatura. En ellas, además, cobran especial relevancia los actos de la lectura y la escritura (o su ausencia, que también se tematiza). Tanto *Asuntos de un hidalgo disoluto* o *Fragmentos de amor furtivo* (1998), como después *Basura*, *Angosta* y, de otra manera, *Traiciones de la memoria* (2009) exploran esas cuestiones, muy en la estela de Italo Calvino, de quien el autor fue asiduo lector y traductor (Escobar Mesa 2003: 52), si bien el referente previo obligado para algunas de las licencias relacionadas con la materialidad de la escritura y la obra misma o con la digresión es el *Tristram Shandy* de Lawrence Sterne; o, antes incluso, el *Quijote*, que es una de las referencias constantes en casi todas sus obras. Son, pues, textos que pueden ser leídos como pertenecientes a una constelación más amplia que la colombiana, herederos en cierto modo de un proceder que, si nos quedamos en el continente latinoamericano, se gesta a partir de Macedonio Fernández y su póstumo *Museo de la novela de la Eterna* (1967).

Aunque la recurrencia a lo metaliterario alcanzará su cenit en *Basura*, donde se parodia abiertamente el modelo metafictivo, está presente en distinta medida desde sus textos más tempranos, como sucede en el cuento “Dueto”, que abre *Malos pensamientos*. En él, un ama de casa imagina una vida alternativa a la suya, y lo hace a través de la construcción de una historia que intenta escribir ante el lector: “Desde antes de poner el bolígrafo sobre la hoja te viene el desaliento. Ya sabes que tu probable heroína se sonará con un papel después de haber callado

ese aparato que traga polvo haciendo un ruido que destempla los huesos” (1991: 13). En el proceso, la protagonista sin nombre analiza cuál es la materia novelable más atractiva para un hipotético lector. Algo similar acontece en “Mañana por la mañana”, el segundo de los cuentos de *Malos pensamientos*, donde el narrador traza distintas historias que se desvanecen de un plumazo al confesar este que está mintiendo, violentando así el principio narrativo de la suspensión de la descreencia. Sin presentar la ostentación metaliteraria de textos posteriores, es sintomático que ya desde el primer libro publicado el autor recurra a estas estrategias para dotar de volumen a unas historias que, de otro modo, resultarían mucho más planas.

Su primera novela, *Asuntos de un hidalgo disoluto*, adopta la forma memorística: se trata de las memorias de Gaspar Medina, un millonario colombiano, retirado en Italia. El hidalgo disoluto reflexiona ante su secretaria, Cunegunda Bonaventura, acerca de su vida, desde la atalaya de los setenta años y construye así un relato que tiene bastante de picaresco. La novela presenta una estructura acumulativa, con una sucesión de episodios pasados y constantes idas y venidas al presente de la narración. En esta novela se hace patente la vocación metafictiva, pues desde el prólogo, titulado “En el que se declaran nombres y pronombres”, se reflexiona en torno al sujeto de la enunciación del acto creativo. El lector asiste a una reivindicación por parte del personaje de la autoría de la obra, que dicta a su secretaria (receptora y copista) y que crea con su discurso algo que se aproxima bastante a lo que podríamos llamar la *ficción de lector*: “Yo me llamo como queda escrito, mi secretaria se llama Cunegunda Bonaventura, llámese usted como se llame usted. Los tres y este papel. Sin mentiras ni falsa modestia” (2000: 16).

Si en *Basura* recurre Abad Faciolince al tachado de páginas enteras, ya en *Asuntos de un hidalgo disoluto* encontramos algo similar: la apología de la página en blanco. Así sucede, con no poca sorna, en el capítulo XXIV, titulado “Donde se hace un elogio del silencio y se declara lo que no se dice al pasar por alto algunos años de vida”, capítulo que se desarrolla a lo largo de tres páginas no escritas, en las que lo único que leemos es el paratexto: el nombre y número del capítulo, así como la numeración de las páginas. Esos juegos con la corporeidad del libro y la escritura, intensificados en *Basura*, son constantes en su narrativa: van desde la concesión de permiso para que el lector se salte un fragmento o capítulo determinado hasta la incitación a arrancar una página del libro. En *Angosta*, por ejemplo, el lector se vuelve necesariamente suspicaz cuando el autor implícito representado lo incita a pasar por encima del capítulo central, de evidente raíz cervantina, saltándose unas páginas. Junto a la crítica social y la sátira de costumbres existente en *Angosta*, continúa en ella la exploración metaliteraria. La linealidad de la lectura es socavada con las digresiones introducidas por las numerosas notas a pie de página, que describen y presentan a los personajes. En el comienzo de la novela se postula ya la mezcla de la vida real con la libresca, al presentar al

protagonista, el librero Jacobo Lince, adentrándose en un libro como si se tratara de una mujer.

En *Fragmentos de amor furtivo* Abad Faciolince recurre a la técnica de la narración marco, en la que se inserta una pluralidad de relatos, según el modelo de historias ensartadas de *Las mil y una noches*, un esquema narrativo que será llevado hasta sus últimas consecuencias en *Basura*. Los protagonistas de *Fragmentos*, Susana y Rodrigo, son dos amantes aislados de la peste de la violencia que asola Medellín, mientras se entregan con fruición a su relación erótica (Carrillo 2014). Esta relación se desarrolla a lo largo de varios meses, estando mediada y condicionada por los relatos que Susana, cual Scherezade, le va contando a Rodrigo, y que versan sobre su pasado amoroso. A partir del personaje de Rodrigo, oidor pasivo de las historias eróticas de su amada y celópata contumaz, se recrea el tema de los celos, que comienzan siendo retrospectivos y terminan arruinando la relación. Pero al motivo, que entronca con Cervantes, con Shakespeare y con la comedia áurea hispánica, Héctor Abad le añade un matiz que lo ancla a la realidad colombiana y permite una transición hacia lo político, cuando establece el vínculo entre la suspicacia de los amantes y la falta absoluta de confianza de todos hacia todos en ese estado policial que es la sociedad colombiana contemporánea.

Pero es sin lugar a dudas *Basura* la novela que más y mejor explota las posibilidades metafictivas del texto literario. Recurriendo al tópico del manuscrito encontrado, Héctor Abad nos propone a un personaje narrador, un periodista con veleidades literarias, que nos entrega los fragmentos que va recuperando de la basura de su vecino, el escritor frustrado Bernardo Davanzati. El periodista entrometido, como un Max Brod criollo, se encarga durante semanas de recoger y publicar los papeles que Davanzati desechaba con la intención de que jamás viesan la luz. La novela plantea así el problema de la escritura y la importancia de lo dicho y lo no dicho. El narrador nos cuenta que Bernardo Davanzati publicó dos libros que no gozaron de buenas críticas ni de una amplia recepción. Y no sabemos qué sucede con él hasta la publicación de sus papeles por parte del vecino intrépido. Davanzati se coloca así a la cabeza de una saga de escritores que no escriben o, más bien, que destruyen lo escrito para que no vea la luz. Su afán por conseguir una escritura silente lo lleva a construir un personaje, el protagonista del relato “Narciso in paradiso (et in Inferno ego)”, que, incapaz de abandonar la escritura, aspira a que sus textos se disuelvan en el instante mismo de ser creados. Este personaje, trasunto sin duda del propio Davanzati, anhela poseer un bolígrafo con el cual lo escrito no sea duradero: “Una escritura escrita no con tinta indeleble, sino todo lo contrario, con una tinta tan deleble que se desleía al mismo tiempo que se delineaba” (2000: 121). El mismo Davanzati llegará al extremo de escribir sin tinta, dejando la pluma a su paso una página inmaculada, perfectamente callada, demostrando así que también a lo escrito se lo puede llevar el viento.

Como en otras de sus novelas, hay notables resonancias cervantinas en *Basura*. El juego de espejos autoral es quizás la más evidente. El papel de selector encarnado por el narrador termina convirtiéndolo a él mismo en *autor real* (en el autor explícito representado) del texto definitivo, que nos llega gracias a esa apropiación de la escritura ajena. En cierto sentido, el narrador podría ser considerado un doble de Davanzati, desde el momento en que se dedica, como aquel, a la escritura. A pesar de lo poco que llegamos a saber de él, su labor periodística parece, en algún momento, enmascarar una frustrada vocación literaria que la vampirización de los textos de Davanzati atenúa. Pero no se trata solo de que las referencias cervantinas en la narrativa de Abad Faciolince sean un leitmotiv, sino de que la propia obra de Cervantes se convierte en hipotexto habitual de la del colombiano (Quesada Gómez 2005, 2007). Además de los motivos temáticos —escrutinios en la biblioteca, hidalgos, sobrinas—, resulta especialmente interesante el afán de Abad Faciolince por elaborar una teoría de la novela, más o menos explícita, mediante el ejercicio literario mismo. Para ese menester, la novela *Basura* ofrece enormes posibilidades (Quesada Gómez 2009: 341-342), sobre todo gracias a las glosas o escolios del narrador a los textos recogidos. Una de las parodias más evidentes en *Basura* es la de uno de esos *topoi* presentes en los libros de caballerías y que los novelistas de todos los tiempos, incluido Cervantes, han remedado, parodiado, o empleado sin más para conferir al proceso de la escritura mayor verosimilitud. Se trata del lugar común del manuscrito hallado, del que el libro que el lector tiene en sus manos es traducción o copia más o menos fiel. Héctor Abad sustituye el pretérito códice, el lujoso rollo de pergamino, por los *recortes y pentimentos arrojados a la basura*, fragmentos que a menudo hay que recomponer por estar destrozados, cubiertos de inmundicia o manchados. Ese narrador innominado es el traductor, quien se encarga de trasladar y, sobre todo, seleccionar los textos de la basura.

La parodia alcanza incluso el ámbito de la crítica literaria. El narrador, aun confesando saber poco de tales menesteres, se afana por comentar, alabar o censurar los textos que va recuperando, en un intento de guiar así la recepción de estos. El personaje propicia una determinada interpretación de los textos de Davanzati, fomenta una lectura mediada por sus apreciaciones y valoraciones e incluso por las informaciones que nos transmite acerca del autor. El discurso resultante fagocita el lenguaje propio de la teoría literaria, intensificando el carácter metaliterario del texto, gracias a la conjunción en la obra literaria de los ejercicios ficcional y crítico. Los comentarios no se refieren solo a los textos transcritos del vecino, sino que sus reflexiones también atañen a otros escritores (reales) contemporáneos y al hecho literario en general, incluidos los aspectos editoriales, como ha estudiado Ana María Mutis. En el fondo es factible vislumbrar cierta sátira de la función del crítico literario, patente en *Angosta* y, sobre todo, en *Basura*, a la vez que una reflexión acerca de cómo se produce el valor literario. Algunos de los reproches del narrador apuntan a una presunta

incapacidad para la comprensión de la literatura contemporánea, al igual que está presente la burla hacia aquellos que buscan a toda costa relaciones de causalidad entre la vida y la obra de un autor y realizan interpretaciones básicamente biografistas.

La sátira se entremezcla con la parodia cuando Davanzati aborda en su novela titulada *Rebus* el arduo problema de las influencias. Hay sátira por la remisión a uno de los debates más extenuantes de la narrativa colombiana reciente: el peso de García Márquez y el realismo mágico en Colombia. Vemos cómo Davanzati podría representar a uno de esos escritores, coetáneos de García Márquez o de una generación inmediatamente posterior, sobre los que se habría proyectado de manera inexorable la sombra de aquel. Pero la sátira confluye con la parodia, desde el momento en que uno de los personajes creados por Davanzati no puede evitar el poderoso influjo del escritor costeño. Se trata del también escritor Serafín Quevedo, cuya escritura pretende voluntariamente alejarse de la magia propia del realismo mágico, acercándose más bien al realismo violento. La actitud del citado escritor es del todo sintomática, pues si bien denuesta a García Márquez, para dejar paso a nuevos modos de narrar, no escapa a su influjo ni siquiera para contradecirlo: “en el trópico no tenemos otoño, ni siquiera de patriarcas” (2000: 61). *Basura* se adentra, de este modo, en una discusión de altos vuelos, al incorporar elementos propios de la historia, la crítica y la teoría literarias y al poner sobre la mesa cuestiones como las del éxito o el fracaso literario, la producción del valor, el papel del mercado o la del sentido de la escritura en contraposición al silencio.

Esa tendencia metaliteraria que, como he señalado, permite situar a Héctor Abad en una tradición que no es exclusivamente colombiana y que tanto para el propio autor como para algunos críticos supondría —en el apogeo metafictivo que fue *Basura*— un intento por “definir axiológicamente la crisis de fe que experimentaba frente a la literatura” (González Rodríguez 2015: 60), ha ido cediendo terreno, a partir de *Angosta*, en aras de una narración en primer grado, tal y como la encontramos en *El olvido que seremos*, *La Oculta* o, de otra forma, en los relatos de *El amanecer de un marido* (2008).

## LA HISTORIA DE COLOMBIA

No debemos, sin embargo, establecer una línea divisoria tajante entre unas obras y otras en lo que respecta al contenido narrativo. La historia colombiana contemporánea, que es analizada y sometida a crítica tanto en *El olvido que seremos* como en *La Oculta*, está igualmente presente en obras anteriores (Quesada Gómez 2014a). Los problemas que acucian al país en su corta historia aparecen de distinta forma en todas sus novelas, desde las guerras entre liberales y conservadores al problema del sicariato, pasando por la matanza de las bananeras, el bogotazo y la posterior Violencia, el problema del narcotráfico y la corrupción generalizada. Así,

en *Fragmentos de amor furtivo*, Medellín se presenta como una ciudad asolada por la peste de la violencia, la antítesis absoluta del erotismo y la literatura. Lo interesante de su manera de abordar y revisar la historia de Colombia, y lo que lo equipara con otros narradores latinoamericanos coetáneos, es que dicho tratamiento está concebido desde parámetros netamente posnacionales. En sus textos Abad Faciolince se posiciona contra una hipotética imagen de la nación, tal y como la concibieron las elites en el XIX y el siglo XX, para mostrar sus insuficiencias, sus taras y sus fallas. En este sentido es de notar que la ironía y el humor, que están en el origen del género novelístico, así como el escepticismo ante el orden establecido, serán la nota dominante en buena parte de sus obras, en las que se subvierten determinados valores religiosos, el orden familiar tradicional o nociones como las de la patria o la masculinidad heterosexual.

Entre las estrategias aptas para desesencializar la nación, Castany Prado destaca la de la construcción de personajes híbridos que problematizan y ponen en tela de juicio las definiciones nacionalistas más rancias (2007: 203). En *Asuntos de un hidalgo disoluto* (1994), el personaje de Gaspar Medina, siguiendo el modelo de la picaresca (Vélez Upegui 1999: 51-55), se presenta como narrador de lo que él mismo denomina *su vida licenciosa*. La veracidad de su relato (que se da, en la ficción novelesca, como memorístico) es puesta en entredicho por las contradicciones en que incurre el personaje y por las incongruencias de su discurso, que son a veces destacadas por él mismo. Las sospechas de falsedad forman parte, por lo tanto, de la ficción. Como colombiano de nacimiento trasplantado a Europa, Gaspar Medina nos ofrecerá una versión de distintos acontecimientos de la historia de su país, pasada por el tamiz de la distancia (temporal y espacial) y doblemente sesgada, no solo por la subjetividad del género memorístico, sino, sobre todo, por su condición de narrador poco fiable, de sospechosa catadura moral.

La pareja formada por los tíos del protagonista de *Asuntos de un hidalgo disoluto* —el obispo de Santa Marta, a quien sobreviene una segunda ceguera, y Jacinto, el párroco de Aracataca, contagiado de lepra como resultado indirecto de su denuncia de la matanza de las bananeras— constituye una peculiar representación, como tesis y antítesis, del secular enfrentamiento entre conservadores y liberales en Colombia. Y termina con una no menos extravagante síntesis que, además de incluir el hecho religioso, encarnado en el sentimiento de culpa y los castigos divinos, revela las incongruencias del pensamiento de estos colombianos:

Ah, Dios, esa ficción humana benévola y despiadada para mis dos tíos. Lo peor fue que ambos, el ciego y el leproso, se murieron convencidos de que el castigo que les había mandado Nuestro Señor se lo tenían muy bien merecido, el uno por no haber visto la masacre y el otro por haber pretendido defender a los masacrados. Este convencimiento —siendo el esquema lógico de su religiosidad inmune a las contradicciones— jamás hubiera sido afectado por el apunte de que no podían concebirse expiaciones tan severas para comportamientos opuestos. (2000: 69)

Es la condición *disoluta* de Gaspar Medina lo que lo autoriza a descreer de ciertos valores. En la estela de la literatura posnacional, la mirada del hidalgo desmonta las esencias nacionales, comenzando por el apego al terruño o la nostalgia de la tierra cuando se halle lejos y terminando por los valores religiosos. Solo la lengua, asegura, le hará mantener un vínculo con su país de origen. Y entre aquello que no lo avergonzará de su tierra, ciertas obras de la *literatura nacional*, aunque el repertorio sea más bien reducido (2000: 129).

La construcción del *topos* del Infierno terrenal, esbozado tanto en *Asuntos de un hidalgo disoluto* como en *Fragmentos de amor furtivo* se concreta y desarrolla ampliamente en esa fábula apocalíptica que es *Angosta*, trasunto literario no solo de Medellín, sino también de Colombia, así como de la segregación impuesta por Occidente al Tercer Mundo (Escobar Mesa 2006). A partir del referente de la *Divina comedia*, Abad construye un espacio jerárquico dividido en tres sectores: la Tierra Fría (o Paradiso), la Tierra Templada y la Tierra Caliente (o Infierno). Este espacio literario no solo constituye una maqueta de Medellín y del mundo, sino que también remite a otros conflictos, gracias a toda una serie de pistas, que, como ha señalado Eduardo Becerra “nos sitúan en una proyección mucho más global del universo narrativo plasmado en *Angosta*” (2004: 72). Como sucede en la Colombia real, la sociedad de *Angosta* —dividida en dones, segundones y tercerones, que viven en sectores diferentes— consta de blancos, negros, indios, mulatos y mestizos, que están presentes en cada uno de esos sectores. Pero el prejuicio racial llevará a identificar color de piel con estatus social, en una sociedad construida sobre el principio de exclusión de todo aquel que no sea blanco. Más que un afán cosmopolita de búsqueda de exotismos no autóctonos (como plantearon Volpi y otros autores del *crack* mexicano), asistimos en sus novelas a la deconstrucción del concepto de colombianidad. En ese sentido, no es aventurado afirmar que la literatura de Héctor Abad Faciolince explora en ocasiones la noción de pertenencia a una nación cuya descomposición se anuncia. Y lo hace desde dentro, desmontando tópicos y construcciones nacionales y dejando claro que también una pertenencia híbrida y crítica es factible.

A pesar de que la cuestión de la violencia ha sido una de las señas de identidad —o de los *mitos*, como lo llama Patiño Villa— prácticamente desde la construcción de la nación colombiana, que en los años cincuenta se haría con el copyright de eso que se llamó *novela de la Violencia*, habría que pensar si esa abundancia de representaciones desde distintos frentes (guerrilla, paramilitares, narcotráfico, sicarios, etc.) no ha contribuido, igualmente, a destruir hoy en día la imagen homogénea de la nación y a forjar un sentimiento apocalíptico y de fracaso colectivo. Algunas novelas recientes, incluso, al narrar con humor y no poca distancia irónica algunas de las tragedias y lacras del país, han coadyuvado a la creación de un escepticismo identitario carente de dramatismos. Pero no faltan quienes, sin negar la existencia de un problema grave de violencia en el país, se resisten a hacer de ella el centro de sus obras de ficción. Vista en parte como una

nueva forma de exotismo para el europeo o el norteamericano, una seña de identidad tan macabra como atractiva e inofensiva, por cuanto se mantiene confinada en un lejano tercer mundo, la violencia es para estos escritores un lastre narrativo del que cuesta librarse sin ser acusados de escapismo. Un señuelo para llamar la atención del lector occidental por su *singularidad latinoamericana*, como en su momento sucedió con el relato de la Revolución Cubana o con ciertas derivas del realismo mágico.

Es el caso de Héctor Abad, que se ha negado a aceptar, por ejemplo, el del sicariato o el del narcotráfico como elementos centrales de la narrativa colombiana contemporánea. En *Palabras sueltas* (2002) Abad define la sicaresca en estos términos: “En la Antioquia literaria (¿y en la real?) de finales del siglo XX, el pobre, para salir de pobre, se mete de sicario. Y la sicaresca es una tremenda moda literaria local que revela no la pobreza de nuestra narrativa sino la de nuestra realidad: pelaítos sin semilla que duran poco en sus historias callejeras. A la literatura surgida en un burdel, en todo caso, es difícil exigirle que sea casta” (2002: 216). En tanto que relatos relativamente miméticos, faltos, en su mayoría, de cualidades literarias y tendentes a atribuir el estatus de héroes a los asesinos, Abad los rechaza en bloque, con alguna que otra excepción. *El olvido que seremos*, sin ir más lejos, puede ser leído como una especie de *antisicaresca*, pues ofrece el reverso de ese ensalzamiento que de la figura del sicario hicieron ciertas obras antioqueñas de los noventa y de la primera década del siglo XXI, como analiza Kristine Vanden Berghe en su contribución a este volumen. Frente a los ataques que él mismo profiriera en las primeras obras contra la realidad nacional, en *El olvido que seremos* Abad Faciolince destesteja la posibilidad de una sociedad uniforme, dejando bien al descubierto las fallas del sistema. El que tantas veces ha sido calificado como un país infernal se muestra ahora como capaz de albergar, en principio, la utopía de una vida apacible y feliz. Pero el reverso distópico no solo proviene de esa sociedad que se ha convertido en una de las más violentas del mundo; también puede provenir de la naturaleza, como en cualquier lugar del mundo. Por eso el discurso de Abad Faciolince está exento de maniqueísmos. La tragedia familiar tiene tanto causas naturales (la muerte de la hermana) como sociales o políticas (la muerte del padre); y esta última no eclosiona en una especie de *locus amœnus*. En su relato va dejando al descubierto las contradicciones de esa Colombia de la segunda mitad del siglo XX, plagada de oposiciones que no necesariamente son excluyentes, sino que perfectamente podrían coexistir en medio de un equilibrio tenso.

Frente a las guerras sempiternas entre liberales y conservadores, Abad ofrece el modelo familiar, en el que cada uno de sus padres encarna una ideología radicalmente opuesta en lo que se refiere al hecho religioso, sin que por ello estalle la confrontación. Heredero de la tradición liberal y del ateísmo ilustrado del XVIII, su padre acepta que el pequeño Héctor acuda a un colegio del Opus Dei, como lo desea su madre, sin que eso suponga un cisma familiar. Otra de las *costumbres* de

la tradición popular colombiana e hispanoamericana subvertida en el libro es la del ensalzamiento de la figura materna. El panegírico se vuelve, en este caso, hacia el padre, con un relato que algo tiene de hagiográfico —como señala el crítico Michael Greenberg (2012)—, en una sociedad donde dicha figura no suele ser tratada en términos tan encomiásticos.

## LA MEMORIA Y SUS PROBLEMAS

Una de las preocupaciones fundamentales de Héctor Abad, en estrecha relación con el relato de la historia, es la de la memoria, un asunto con el que, de nuevo, traspasa los límites de lo nacional, para entrar en problemas de más hondo calado, susceptibles de interesar a los más dispares lectores. La cuestión ya estaba sobre la mesa al construir las memorias ficticias de Gaspar Medina, en *Asuntos de un hidalgo disoluto*. Las distorsiones a que somete allí la historia colombiana del XX van desde el bloqueo memorístico de quien narra a las protestas de veracidad —que con su simple presencia están ya invocando la posible ficcionalidad de los hechos narrados—, pasando por la aposiopesis y las atribuciones erróneas. A las dificultades de la memoria del narrador y a su poca fiabilidad hay que añadir, además, las implícitas al narrar esos hechos presuntamente vividos o conocidos de segunda mano. De manera similar, los problemas de la memoria (o sus porfías) serán tematizados en los ensayos reunidos en *Traiciones de la memoria*. Si recientemente los científicos nos han aclarado algo que los literatos llevaban siglos explorando, que la actividad cerebral que se pone en marcha para el recuerdo de hechos acontecidos y experiencias vividas es exactamente la misma que utilizamos para imaginar el futuro, la cita del prólogo es toda una declaración de intenciones al respecto: *nunca estoy completamente seguro de si estoy rememorando o inventando*. Superponiendo ambas ideas, podríamos afirmar que el género del *recuerdo inventado* tiene la misma entidad, en lo que al movimiento neuronal respecta, que el recuerdo auténtico. Pero las consecuencias en el plano ético y moral son importantes, máxime en esta época de reivindicaciones de la memoria histórica de los pueblos, porque al problema de cómo contar la historia que ya abordara Hayden White y a las traiciones voluntarias entre el discurso y la realidad, se suma el de esas traiciones involuntarias.

La pesquisa borgeana relatada en “Un poema en el bolsillo” (uno de los textos recogido en *Traiciones de la memoria*) viene a escenificar cómo el dato escrito y el documento que hay que desempolvar en el archivo son las únicas armas para paliar el olvido en el que ya estamos, para combatir las *confabulaciones de la memoria*. Es una idea que Héctor Abad ha repetido: “la escritura es una prótesis de la memoria” (Escobedo Prieto 2010: 105). En *El olvido que seremos*, Héctor Abad relata que una de las cosas que recuperó del bolsillo de su padre moribundo fue un poema, copiado a mano seguramente por él mismo, cuyo primer verso (*ya somos el olvido que seremos*) dará título a la obra. El texto, atribuido a Borges,

aunque no se encontraba en sus *Obras completas*, aparecerá como inscripción en la lápida de Héctor Abad Gómez. Como sabemos, esta atribución será contestada por los especialistas en la obra de Borges y abrirá en Colombia una agria polémica acerca de una supuesta e interesada utilización por parte del escritor colombiano del nombre de Borges. Su respuesta será la investigación que lleva a cabo para demostrar que, en efecto, Borges es el autor del poema, tal y como lo relata en “Un poema en el bolsillo”. La exitosa indagación literaria del hijo se superpone así a la fracasada investigación judicial (el asesino de su padre nunca fue juzgado, ni tan siquiera encontrado), logrando de ese modo que un poema de Borges sobre el olvido termine imponiendo una cierta justicia poética sobre la sórdida realidad. En este caso, además del interés teórico acerca de cómo se construye la memoria individual y colectiva, la presencia de Borges, sin duda el más universal de los escritores latinoamericanos, le confiere al texto un interés añadido para lectores no únicamente del ámbito hispánico y lo hace apto para un hipotético mercado global.

### EL ESCRITOR GLOBAL

De lo dicho hasta ahora se desprende mi postura acerca de que ser *global* no implica ser aséptico ni marginar lo nacional o lo local en aras de lo ajeno, lo lejano o lo exótico, como de manera un tanto simplista defendieron los autores del *crack*, con Jorge Volpi a la cabeza. Al contrario, como vienen sosteniendo distintos estudiosos, no hay globalización sin localización. De igual manera, no entiendo por literatura posnacional únicamente aquella que, negando legítimamente las *obligaciones territorialistas*, se adentra en los vericuetos de la transterritorialidad o la desterritorialización, sino también aquella que, desde posiciones críticas, reformula nociones del pasado o pone sobre la mesa problemas y situaciones actuales que redefinen los conceptos de nación y pertenencia (Quesada Gómez 2014b). Para decirlo con Jorge Larraín, “lo global no reemplaza a lo local, sino que lo local opera dentro de la lógica de lo global. La globalización no significa el fin de las diferencias culturales sino su creciente utilización” (2011: 100).

Como emblema de esa falsa dicotomía (global/local) se ha citado con frecuencia el proyecto año 0 de Mondadori, gracias al cual siete escritores (Roberto Bolaño, Santiago Gamboa, Rodrigo Fresán, Héctor Abad, José Manuel Prieto, Rodrigo Rey Rosa y Gabi Martínez) fueron enviados a sendas ciudades, dispersas por el mundo y alejadas de su lugar de origen (Roma, Pekín, México D.F., El Cairo, Moscú, Madrás y Nueva York, respectivamente), para, con el pretexto del cambio de milenio, escribir un texto que diera cuenta de su presencia en dichos lugares. A pesar de que no hubo consignas por parte de la editorial, más allá de la circunstancia de viajar a esas ciudades y escribir sobre ellas, el proyecto fue desde el principio recibido como una cartografía de la globalidad contemporánea y los desplazamientos frecuentes. No en vano, los libros que integraron la

colección llevaban como marca una suerte de sello en la parte inferior izquierda cuya tipografía y diseño remedaba las etiquetas con que las aerolíneas identifican los equipajes. En este sentido, podría parecer que *Oriente empieza en El Cairo*, el libro que narra su viaje a Egipto y que fue la contribución de Héctor Abad Faciolince a dicha colección, estaría en los antípodas, en lo que respecta a la representación de la globalidad actual, de *La Oculta*, la novela del terruño, centrada en Antioquia y sus habitantes.

Desde luego, esto no es así, porque ni *Oriente empieza en El Cairo*, es un libro exótico y ajeno por completo a la realidad de quien narra y quien lee, ni *La Oculta* responde al arquetipo de la narrativa telúrica y costumbrista de los narradores grecoquimbayas, como algunos de los escritores del grupo de Barranquilla denominaron a los cuentistas de la región de Caldas, que seguían practicando un costumbrismo rural ya periclitado a mediados del siglo XX. En efecto, si algo llama la atención del lector de *Oriente empieza en El Cairo* es la cercanía de esa ciudad de El Cairo que esboza Héctor Abad, que continuamente establece pasajes entre el mundo egipcio y el occidental, o entre las novedades y los descubrimientos del viaje y las realidades más cotidianas para autor y lectores potenciales, como ha demostrado Nelly Zamora-Breckenridge (2013). Lejos de anular lo propio y conocido en aras de lo ignoto y desconocido, el origen del autor es continuamente exhibido, ora como contraste, ora para trazar continuidades, quedando bien clara la latinoamericanidad de esa mirada sobre Egipto.

Algo similar sucede en *La Oculta*, novela en la que, no en vano, el primer topónimo que encontramos es *Nueva York*. Es justamente el personaje de Antonio, que abre la novela recibiendo la noticia de la muerte de la madre, el que aporta una mirada exógena, aun siendo tan antioqueño como el resto de la familia. De ese modo, la primera representación que el lector tiene de *La Oculta* y sus habitantes lleva el signo inconfundible de los tiempos que vivimos: se los mira desde fuera, a través de la pantalla de un ordenador (vía Skype o gracias al correo electrónico), con personajes que hablan de la finca en inglés y con un personaje, Antonio, que se dispone a salir para el aeropuerto y que vuela de Nueva York a Medellín para llegar lo antes posible a *La Oculta*. A diferencia de ciertos textos regionalistas pertenecientes a lo que se llamó “la novela de la tierra”, la de Héctor Abad, que en ningún momento renuncia a ser también *de la tierra*, se empeña en subrayar la importancia de cómo se percibe *La Oculta* desde el mundo, en lo que bien podría constituir una suerte de *novela de la tierra 2.0*.

A pesar de ser un texto donde se tematiza el proceso de construcción de la nación, *La Oculta* pone en escena distintos personajes y situaciones que cuestionan un hipotético orden nacional con una serie de valores claramente establecidos y arraigados, tales como la masculinidad heterosexual y los roles de los géneros, el orden familiar tradicional o ciertos valores religiosos. Al igual que otras novelas colombianas recientes, como *Al diablo la maldita primavera* (2003),

de Alonso Sánchez Baute, o muchas de las de Fernando Vallejo, en *La Oculta* se proponen modelos alternativos de sexualidad, roles diferentes de masculinidad y nuevas formas de entender la paternidad (o la maternidad). La siguiente reflexión, por ejemplo, pertenece a Antonio:

Hay días en que amanezco con ganas de ser madre, y fecundaría a una mujer con tal de que me dejara criar a mi hijo, amamantarlo así sea con tetero, cambiarle los pañales y bañarlo, acicalarlo, vestirlo, echarle polvo en la rayita de las nalgas, crema cero si se quema con la orina, escogerle la ropa, arrullarlo, arroparlo si tiene frío, bañarlo si tiene calor, comérmelo a besos, todo eso de lo que los hombres, que son muy machos, se privan. Todo eso me encanta, como me habría encantado poder jugar con muñecas, como jugaban mis hermanas, pues era mucho más divertida y bonita una muñeca, con pelos, con ojos que se abrían, con chillidos, que un maldito carrito rojo que lo único que tenía era rueditas; mejor jugar con algo que parecía un ser animado que con una máquina estúpida que lo único que sabía hacer era rodar por una pista de plástico. Pero en fin, en esta casa yo también soy la mujer: me ocupo del mercado, de la comida, de la limpieza del apartamento, mientras Jon produce la parte más importante del ingreso. Al menos antes, en las familias tradicionales, así era la división del trabajo. Y yo hago un poquito de música, compongo piezas fáciles, de salón, pequeñas melodías para cantantes populares, también como una mujer del siglo XIX. Y tomo apuntes para mis historias familiares, como una tía solterona. (2014: 145)

Si en el XIX fue la simbología del amor heterosexual, representado por la dialéctica novio-padre / amada-esposa, de obras como *María* lo que contribuyó a la creación de una idea nacional, novelas como estas representan, mediante una clara desviación del modelo, una propuesta posnacional que opta por la inclusión de la variedad, de lo tradicionalmente excluido por los proyectos nacionalistas (Vanden Berghe 2015). De igual modo, el personaje de Eva pone sobre la mesa la existencia de distintos modelos de familia, que vienen a contradecir la existencia de un modelo único, a la vez que señala algunos de los procesos de doble moral que ponen en entredicho la supremacía de la familia tradicional. Como Antonio, Eva cuestiona los roles convencionales de género en una sociedad que, aunque conservadora y bastante tradicional, no se queda al margen de las transformaciones experimentadas en este ámbito a nivel mundial.

También en lo referente a los valores religiosos el personaje de Antonio abre una brecha en cuanto a la posibilidad de una fe única, impuesta de padres a hijos:

Creo que hay otras cosas, en cambio, que no vienen con uno en la sangre, sino que uno escoge en la vida. Las creencias, por ejemplo, que uno escoge el ramillete de influencias que recibe, de lo que oye o de lo que lee, de los amigos o los profesores. Las creencias religiosas y políticas. Y ahí empieza lo complicado para mí: Cobo era muy de izquierda, pero al mismo tiempo muy creyente en todas las cosas de la religión. Él mismo me había recomendado a los padres de Santa Gema, y después a un grupo de jesuitas de la Teología de la Liberación,

una gente muy comprometida y muy politizada, muy abierta en la política, aunque en sexo casi tan cerrados como los Legionarios de Cristo o los del Opus Dei. (2014: 143-144)

En ese mismo sentido, la insistencia en los orígenes judaizantes de buena parte de los habitantes de la región desmiente, de algún modo, la exclusividad de la fe católica, una ficción sobre la que se construyó el Estado-nación colombiano.

Pero esa no es la única forma en que *La Oculta* escenifica el proceso de devaluación de lo nacional que la globalización ha intensificado en fechas recientes y del que, entre otros, nos habla Jesús Martín-Barbero (2001). La revitalización de lo local o regional que acontece en la novela de Héctor Abad la entronca con obras como *La carroza de Bolívar* (2012), de Evelio Rosero, cuya ambientación pastusa subraya la pujanza de la periferia, con *Los estratos* (2013), de Juan Cárdenas, que se desarrolla en una innominada ciudad que no es Bogotá y recuerda a Cali, así como en la costa del Pacífico y la selva aleña, o con otros textos costeños, y provoca que el orden nacional sea visto en términos de homogeneización centralista. Dicha revitalización de lo regional, en el caso de Colombia, conecta directamente con los tiempos anteriores a la forja de la nación, pues justamente fueron las fuertes diferencias regionales uno de los principales elementos que dificultaron la construcción nacional. Curiosamente, *La Oculta*, un texto indudablemente anclado en el siglo XXI, pero que traza un puente con el XIX colombiano y los procesos fundacionales, no va a apostar por subrayar esas diferencias territoriales, sino que, incluso, optará por apuntar al que, según Carlos Patiño (2005), se convertiría en la segunda mitad del XX en uno de los elementos clave que permitieron el surgimiento de una identidad nacional, por encima de las locales y las regionales. Se trata, como vimos, del fenómeno de la violencia, algo que, sobra decirlo, no estuvo ausente con anterioridad, pero que a mediados del XX alcanza una visibilidad tal que va a generar toda una serie de relatos literarios, intelectuales y académicos, muchos publicados en los medios de comunicación, que se convirtieron en fundadores de una auténtica comunidad imaginada, erigida, como destaca el historiador, sobre el mito de la nación violenta (2005: 1112-1114). La propia novela se encarga de subrayar cómo dicha circunstancia iguala a lo que en su momento pudiera haber sido diferente, tanto por boca de Pilar —“Toda Colombia iba quedando en manos de los paramilitares: las mejores tierras, las mejores fincas, el centro de las ciudades, los edificios más bonitos, todo” (2014: 157)— como, indirectamente, por boca de Eva —“Vivía reviviendo en la cabeza lo que le había pasado, y furiosa con el mundo entero, con Colombia, país de mierda, decía, con Antioquia, corazón del país de mierda” (2014: 158)—. Con ello la novela contribuye a que su contenido sea *reconocible* para el lector internacional, al poner sobre la mesa ese problema, ampliamente tratado por la literatura y los medios de comunicación, de la violencia rural y de los desplazados.

Por otro lado, *La Oculata* también tematiza, mediante una imagen ciertamente hermosa, alguna de las estrategias de los proyectos centralizadores para incorporar a las regiones a la nación:

Decía mi abuelo que a ellos les enseñaron en la escuela que para comer había que pensar en la bandera de Antioquia y en la de Colombia, de la siguiente manera: “Hay que comer algo blanco (como arroz, arepa, mazamorra, leche, queso), algo verde (verduras y ensaladas), algo rojo (frísoles, carne, frutas, chocolate), y algo amarillo (huevos, plátano, chócolos, yuca, arracacha, papas, más frutas)”. En ese punto todo el mundo preguntaba por lo azul, y la respuesta era fácil: “El azul no era más que el agua pura y limpia de los nacimientos de la montaña, que no estuviera contaminada por caca de hombres ni cagajón de animales”. (2014: 237)

Porque, en efecto, junto con la Iglesia, los medios de comunicación y el desarrollo de los transportes, la escuela fue una de las instituciones que más contribuyó a la formación de un sentimiento nacional, por encima de los afectos locales.

Vemos, por lo tanto, que la novela adopta una postura ambivalente, al representar, superponiéndose, los distintos procesos que han ido definiendo las identidades en Colombia en los últimos dos siglos, sin apuntar a ninguno de ellos como claramente predominante cuando se analiza el conjunto, sino más bien mostrando la pluralidad y diversidad que —ahí, sí, la novela es contundente— han caracterizado a una región y a un país cuya genealogía revela que no otra cosa son los colombianos que “mestizos, zambos, mulatos y bastardos” (2014: 175).

## CONCLUSIONES

Con este paseo apresurado por la narrativa de Héctor Abad he querido demostrar la existencia de una serie de estrategias narrativas, temáticas y puntos de vista que hacen de él y su literatura un fenómeno contemporáneo que late en perfecta sincronía con la hora del mundo globalizado en que estamos y con los intereses de los lectores que dicho contexto provee, sin renunciar por ello a la cercanía y al regodeo en el terruño y a las cuestiones locales, regionales o nacionales. Por una parte, la presencia de aspectos metaficcionales, la conjunción de los actos crítico, teórico y creativo en la ficción, así como el uso continuado de la literatura dentro de la literatura, hacen de él a un autor que, a priori, va más allá de la preocupación social o política y, por lo tanto, más allá de las presuntas obligaciones territorialistas. Por otra, en sus textos aparecen tanto los conflictos que sacuden a la sociedad colombiana contemporánea como otras cuestiones más locales, con un punto de vista similar al de otros autores considerados posnacionales, tanto en Colombia como en los distintos países de América Latina, exhibiendo los entresijos de una nación cuya realidad y diversidad dista mucho de la imagen forjada por los proyectos centralizadores en el proceso de la creación de

los Estados-nación. La presencia, además, del motivo de la memoria, no únicamente circunscrito a una realidad histórica concreta, sino, sobre todo, explorado más amplia y teóricamente, así como la recurrencia al más universal de los escritores latinoamericanos, Jorge Luis Borges, constituyen elecciones que amplían el caudal de posibles lectores, con independencia de su nacionalidad. La habilidad de Héctor Abad para hilvanar ficciones que, solo de soslayo, nos hablan de los problemas a los que se enfrentan, no solo los personajes, sino también los paisas, los colombianos, los latinoamericanos y, en sentido más amplio, los habitantes de nuestro mundo occidental, lo convierte en ese autor tan *glocal* como imprescindible que sigue ampliando día a día su nómina de lectores y de críticos interesados en su obra.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abad Faciolince, Héctor. *Malos pensamientos*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1991.
- . *Asuntos de un hidalgo disoluto*. 1994. Bogotá: Alfaguara, 2000.
- . *Fragmentos de amor furtivo*. Bogotá: Alfaguara, 1998.
- . *Basura*. Madrid: Lengua de Trapo, 2000.
- . *Palabras sueltas*. Bogotá: Planeta Colombiana, 2002.
- . *Oriente empieza en El Cairo*. 2002. Bogotá: Alfaguara, 2008.
- . *Angosta*. 2003. Barcelona: Seix Barral, 2004.
- . *El olvido que seremos*. 2006. Barcelona: Seix Barral, 2007.
- . *Traiciones de la memoria*. Bogotá: Alfaguara, 2009.
- . *La Oculta*. Bogotá: Alfaguara, 2014.
- Ardila Jaramillo, Alba Clemencia. *El segundo grado de la ficción: estudio sobre los procesos metaficcionales en la narrativa colombiana contemporánea (Vallejo, Abad Faciolince y Jaramillo Agudelo)*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2014.
- Becerra, Eduardo. “Mapamundi colombiano”. *Quimera* 248 (2004): 71-72.
- Carrillo, Carmen Virginia. “Erotismo y violencia en *Fragmentos de amor furtivo* de Héctor Abad Faciolince”. *Imaginaires de l'érotisme en Amérique latine. Érotiques/esthétiques*, eds. Françoise Aubès y Florence Olivier. *America. Cahiers du CRICCAL* 45 (2014): 157-162.
- Castany Prado, Bernat. *Literatura posnacional*. Murcia: Universidad de Murcia, 2007.
- Escobar Mesa, Augusto. “Héctor Abad: fabulista de verdades insólitas y verosímiles mentiras”. *Cuatro naufragos de la palabra*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2003. 25-74.
- . “*Angosta* de Héctor Abad Faciolince: los check-points o el nuevo ‘locus terribilis’”. *Inti. Revista de Literatura Hispánica* 63-64 (2006): 3-19.
- Escobedo Prieto, María. “Héctor Abad: ‘Nunca estoy seguro de si estoy rememorando o inventando’”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 719 (2010): 105-116.

- González Rodríguez, Ariel. "Héctor Abad Faciolince. Entre la crisis de fe literaria y la ficción alegórica". *Cuatro novelistas colombianos. Estéticas y tensiones*. Bogotá: Editorial Universidad Autónoma de Colombia, 2015. 59-79.
- Greenberg, Michael. "Letter to my Father". *The New York Times*, 20 de mayo de 2012: 24-25.
- Larraín, Jorge. *¿América Latina moderna? Globalización e identidad*. Santiago de Chile: LOM, 2011.
- Martín-Barbero, Jesús. *Al sur de la modernidad. Comunicación, globalización y multiculturalidad*. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, 2001.
- 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.
- Patiño Villa, Carlos Alberto. "El mito de la nación violenta. Los intelectuales, la violencia y el discurso de la guerra en la construcción de la identidad nacional colombiana". *Relatos de nación. La construcción de las identidades nacionales en el mundo hispánico*, tomo II, ed. Francisco Colom González. Madrid: Iberoamericana, 2005. 1095-1114.
- Quesada Gómez, Catalina. "La basura o la pira: praxis de la biblioclastia". *Litterae. Cuadernos sobre Cultura Escrita* 5 (2005): 177-206.
- . "La biblioteca se consume lenta. Héctor Abad Faciolince y la quema de libros." *Territorios de la Mancha. Versiones y subversiones cervantinas en la Literatura Hispanoamericana*, ed. Matías Barchino. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 2007. 555-565.
- . "Héctor Abad Faciolince: la metanovela parodiada". *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo XX*. Madrid: Arco/Libros, 2009. 333-362.
- . "Héctor Abad Faciolince". *The Contemporary Spanish-American Novel. Bolaño and After*, ed. Wilfrido H. Corral et al. New York/London: Continuum/Bloomsbury, 2013. 212-217.
- . "A vueltas con la nación: sobre la actual narrativa colombiana." *Periplo colombiano. Arte, música y narrativa para el nuevo milenio*, eds. Erminio Corti y Fabio R. Amaya. Bergamo: Bergamo University Press, 2014a. 65-89.
- . *Literatura y globalización: la narrativa hispanoamericana en el siglo XXI (espacio, tiempo, géneros)*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2014b.
- Vanden Berghe, Kristine. "Duelo por el padre y duelo por la patria. La poliatria en *El olvido que seremos* (2006), de Héctor Abad Faciolince". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 40.1 (2015): 257-295.
- Vélez Upegui, Mauricio. "De *Asuntos de un hidalgo disoluto*". *Estudios de Literatura Colombiana* 4 (1999): 47-74.
- Zamora-Breckenridge, Nelly. "Oriente vs. Occidente: dicotomías espaciales y novelescas en *Oriente empieza en El Cairo* de Héctor Abad Faciolince". *Cuaderno Internacional de Estudios Humanísticos y de Literatura* 20 (2013): 77-81.



# Narrativas del yo, intertextualidades y parodias. Las dinámicas de la edición global

Virginia CAPOTE DÍAZ

Universidad de Granada /University of Cambridge

En los últimos años, estamos asistiendo a la aparición de numerosos focos de estudio por parte de críticos y grupos académicos dedicados al análisis de las literaturas hispánicas, encaminados a examinar la producción literaria y cultural latinoamericanas al hilo de las actuales prácticas neoliberales del mercado editorial global. La industria del libro en la era contemporánea tiende, de manera progresiva, a perder el carácter independiente y, sobre todo, crítico, con sellos que apuesten por la calidad y por la estética innovadora de los productos literarios que se les presentan, de la manera en la que lo hicieron en los años sesenta y setenta editoriales como Anagrama, Sudamericana o Seix Barral para dar a luz al llamado *boom* de la literatura hispanoamericana. Hoy en día, se hace cada vez más evidente la influencia en el campo literario de las dinámicas de grandes conglomerados editoriales, que se van haciendo poderosos día tras día al absorber de manera paulatina bajo sus nombres más rubros, que pierden su especificidad y su autonomía con tal de escapar de las consecuencias de la crisis económica y de eludir amenazas como las que suponen las nuevas formas de lectura motivadas, muchas de ellas, por la entrada de lo tecnológico.

Las grandes corporaciones editoriales parecen haber sometido la tasación y promoción de la cultura a la tiranía de las ventas, las ganancias y las cuestiones relativas al rendimiento mercantil. La figura tradicional del editor, prestigiosa y respetable otrora, deja paso en este sistema, por tanto, a una nueva figura, a un “taimado jefe de ventas” en palabras de Darío Ruiz (2003: 375), que examina las obras artístico-literarias a la luz de patrones cuantitativos de éxito económico. La consideración y evaluación de los textos por su rentabilidad ha restado poder, de esta manera, a cuestiones medulares del mundo editorial y a su posterior reflejo en la configuración de los cánones, como son la reflexión y la crítica certera acerca de la calidad, la poética de su lenguaje y el valor del objeto literario (Sánchez-Prado 2006: 9-16; Gallego Cuiñas 2014: 2-4).

Este sistema editorial actual ha dado lugar a una serie de cambios y consecuencias en la creación y difusión del capital simbólico (Bourdieu 2002). Por una parte, las políticas de venta globales y transnacionales tienden a apostar por un tipo de literatura temática y lingüísticamente más neutra, desprovista de rasgos locales y caracterizada por su legibilidad en menoscabo del uso de lenguajes experimentales y estructuras más opacas (Gallego Cuiñas: 2014: 3). Por la otra, la industria encaminada a la cultura de masas está incidiendo también de manera radical en la evolución de los géneros literarios (Guerrero 2014: 6). La novela ha proliferado en gran medida en este contexto y se ha convertido en el objeto de culto por excelencia, pues su andamiaje contiene un fuerte potencial para convertirse en *best seller*, que se alza como el producto estrella de la nueva industria del libro. El rendimiento económico que genera es tal que se logra, por lo general, no solo alcanzar las expectativas económicas, sino también sobrepasar con creces los gastos previamente invertidos en publicidad y *marketing*.

#### NOVELAS, VIOLENCIA Y PERIFERIA EN LA LITERATURA COLOMBIANA ACTUAL

¿Cómo afecta, entonces, esta situación a la literatura colombiana que se difunde a través de estos *holdings* editoriales? Leyendo desde la actualidad la historia de América Latina, podemos corroborar cómo, aún hoy en día, existe un cierto residuo del sometimiento latinoamericano a Occidente, que se refleja en la producción cultural desde tiempos de la Conquista. Con el paso de los años y el devenir de las distintas etapas, América Latina, y Colombia en nuestro caso, han tenido que esquivar diferentes metamorfosis de dicho sometimiento y nuevas formas de neocolonización que se reflejan en el plano político, social y cultural. Las estrategias editoriales y las políticas de mercado, así como el funcionamiento de las estructuras más globales y mediáticas de selección, producción y distribución de la literatura colombiana en Europa, no han supuesto, en este sentido, una excepción. Es así como los principales grupos de difusión de literatura latinoamericana en España han contribuido a la creación de modelos literarios potentes que funcionan como representación —no siempre acertada— de la literatura colombiana hoy día. En primer lugar, si tenemos en cuenta el género, podemos ver que hay en este campo literario una masificación en cuanto a la publicación de novelas —formato impuesto en el gusto colectivo, según Pablo Montoya (2014: 31)— en detrimento de otras formas de la prosa como el cuento, de la lírica o del teatro. Si durante el *boom* de la narrativa hispanoamericana, con García Márquez a la cabeza, eran las realidades mágico-realistas las cartas de presentación de la exotividad colombiana, hoy en día los procedimientos publicitarios prácticamente no han variado en lo que respecta a las dinámicas mercantiles. Los microcosmos mágicos con aliento rural han dado paso, en la última década, a espacios urbanos, donde acontece por lo general la esencia de la nueva especificidad latinoamericana y colombiana: la violencia —trasladada del pueblo

a la ciudad— y el narcotráfico. La mayor parte de los conglomerados mediáticos de venta del libro buscan como estandarte temático, y como base sustancial de sus potenciales *best sellers*, un tipo de literatura, de novela, que relate lo marginal, lo periférico, la violencia y el conflicto.

Pero, ¿qué lugar ocupa en este panorama la obra del escritor antioqueño Héctor Abad Faciolince? O, expresado de manera más directa, ¿participa Héctor Abad Faciolince con su obra de estas dinámicas mercantiles de la literatura colombiana? Si echamos un vistazo a las circunstancias de publicación de sus textos, observamos que nos encontramos ante un escritor y periodista que ha escrito cuentos, novelas, un libro de poemas, una colección de ensayos, una crónica de viaje y dos obras de género híbrido, casi todos bajo el rótulo de grandes nombres de la edición transnacional en lengua española:<sup>1</sup> Alfaguara, miembro de Penguin Random House, y Seix Barral, que pasó a formar parte del grupo Planeta. Sus obras han traspasado el umbral de las fronteras nacionales e internacionales, han contado con traducciones a varios idiomas y se han hecho con premios de renombre. Uno de sus relatos, *El olvido que seremos*, superó cualquier previsión de consumo antes de su lanzamiento, alcanzando multitud de reediciones y alzándose como el libro más vendido en Colombia en el año de su publicación. Si les diéramos crédito a estos datos, podríamos pensar que Héctor Abad Faciolince encarna el ideal de escritor (objetivo de multitud de editoriales), generador de *best sellers*, que los grandes conglomerados potencian y promocionan. Lejos de esto, las líneas temáticas que componen sus escritos, sin desmarcarse del todo de los lugares comunes que funcionan como centro de interés para los lectores de literatura colombiana a uno y otro lado del Atlántico, suponen, sin embargo, una innovación en cuanto al enfoque, la técnica y la apuesta estética.

## EL MERCADO GLOBAL Y SU APUESTA POR LAS NARRATIVAS DEL YO

La narrativa de Héctor Abad Faciolince se inscribe dentro de la tendencia surgida a finales del siglo XX que viene a situar el foco de interés de la obra literaria en el yo que la produce. Si el siglo XIX, con Sainte-Beuve a la cabeza, da lugar a la crítica autobiográfica, en la que el autor se sitúa en el centro de la encrucijada, y durante el siglo XX brotan las teorías inmanentistas en las que este sujeto-autor deja atrás toda su relevancia, en el panorama contemporáneo la subjetividad vuelve a reconfigurar los intereses de críticos, autores, lectores e industria editorial. La muerte del autor, anunciada por Roland Barthes, deja paso a la “problemática de la vida”, que irrumpe con fuerza a finales del siglo XX (Gallego

---

1. A excepción de *Basura*, que fue publicada por la editorial Lengua de Trapo, y de su libro de poesía, que publicó la también editorial independiente Pre-textos. Como se indica en la página web de esta última editorial, “prefiere publicar [sus] poemas con el nombre de Héctor Abad, a secas, “no por desprecio al apellido de [su] madre, sino porque cree que en prosa tiene una identidad distinta que en poesía”.

Cuiñas 2014: 3) al hilo de los conflictos políticos y sociales del momento y favorece la creación de toda una serie de canales de escritura y de cauces de expresión tales como el testimonio —que ya había visto su explosión en los años ochenta—, los epistolarios, las autobiografías y, por supuesto, las llamadas narrativas autoficcionales, o las figuraciones del yo, siendo esta última una estrategia de la que participa Abad Faciolince, de una u otra manera, en todos sus textos.

Los personajes que se auto-representan en la literatura contemporánea, sin embargo, no son ya figuras sacralizadas que escriben desde una perspectiva hegemónica, sino que se trata de personajes subalternos y antiheroicos, comunes y anodinos, que recrean una atmósfera textual que combina ecos del Romanticismo decimonónico con experiencias referidas a la más rabiosa y cruda contemporaneidad política y social. La narrativa actual denota un claro interés por la veracidad y la inmediatez de los hechos, lo que ha supuesto, también, que la crítica literaria, reticente hasta hace apenas un lustro a considerar como centrales manifestaciones del testimonio y la autobiografía, se haya visto obligada a desprender de estas la etiqueta de géneros periféricos o marginales. Ana Gallego, haciendo alusión a la sociedad del espectáculo que se impone en el siglo veinte, menciona la importancia de la figura del autor como objeto de consumo en el marco de un mercado editorial que privilegia el interés más por la vida de quien escribe que por la propia obra, “razón por la cual se propicia, además, el codicioso interés por su material biográfico: memorias, diarios, cartas y entrevistas” (2014: 4).

La literatura de Abad Faciolince no permanece ajena a este impulso narrativo del yo, una subjetividad que encontramos explícita en *El olvido que seremos* o en *Traiciones de la memoria*, pero también, de manera más diluida, en la construcción de la mayor parte de los protagonistas que narran sus escritos. La publicación de *El olvido que seremos*, en este sentido, se conforma como un hecho crucial para la comprensión del significado de la producción de Abad Faciolince, desde un punto de vista general, en relación con su yo autofictivo y con respecto a la existencia de rasgos pertenecientes a su entorno familiar y social en sus textos. Esta creación de género híbrido, publicada en 2006, funciona, de esta manera, como la pista esencial que resemantiza la forma de lectura de su obra, tanto hacia atrás —es decir, la escrita previamente—, como hacia adelante, ayudando al receptor a vislumbrar mejor la subjetividad presente en los textos venideros del autor. Este relato en primera persona, difundido, sin dejarlo explícito del todo, como una novela<sup>2</sup> —la mayor parte de los estudios de crítica se refieren al texto como tal— y considerado por muchos como el *capolavoro* del escritor paisa, sale a la luz con la intención de hacer homenaje a la vida de su padre, asesinado a manos de dos sicarios en Medellín en el año 1987.

---

2. Como ha indicado Augusto Escobar, el texto es producto de una hibridez genérica y ha sido denominado por los críticos como crónica testimonial, biografía novelada, autobiografía, confesión (2011: 179).

En el texto, que tiene la intención de llevar a cabo un retrato, una loa de la figura de éste último, se establece el pacto autoficcional en el sentido que Alberca le da, no solo por las características intrínsecas de la obra —ora ficcionales, ora autobiográficas—, sino también por los datos extratextuales y las declaraciones del autor en presentaciones y en entrevistas. Lo que leemos de *El olvido que seremos* queda vinculado con la referencialidad biográfica; es decir, hay una relación entre el texto y la vida del autor que se corresponde con la veracidad de lo acontecido y con la identidad directa de Héctor Abad Faciolince, que pone sobre la mesa algunos de los episodios más dolorosos de su existencia. La información “verídica” contenida en el relato convierte este texto en el documento más propicio para absorber de manera directa la trayectoria vital del autor y, por tanto, para reconocerla en el resto de sus textos, así como en la configuración de sus personajes.<sup>3</sup> Como señala Kristine Vanden Berghe, el libro, que fue presentado como un texto ficcional, contiene “identidad onomástica” entre el narrador y el protagonista (2015: 437). Este, además, cuenta con una “construcción cuidadosa [que] supone inevitablemente cierta fabulación novelesca” (2015: 442). Estos hechos nos llevan a corroborar cómo Héctor Abad Faciolince introduce en su literatura tanto la narrativa autoficcional —en obras como *El olvido que seremos* y en *Traiciones de la memoria*—,<sup>4</sup> liderada dentro de las letras latinoamericanas por escritores como Fernando Vallejo, Sergio Pitlor o Alfredo Bryce Echenique, como las llamadas figuraciones del autor (Pozuelo Yvancos 2010) en *La Oculata*, *Basura*, *Angosta*, *Asuntos de un hidalgo disoluto* o *Fragmentos de amor furtivo*. Aunque en estas últimas obras Héctor Abad Faciolince no sigue a pies juntillas las definiciones de Doubrovsky, Lecarme o de Alberca al respecto, ya que, por citar un ejemplo, sus personajes no están bautizados con su propio nombre, sí que es cierto que inscribe rasgos muy semejantes a su identidad personal, a sus

- 
3. Tanto la figura de su padre y el acontecimiento de su muerte, como las vidas de sus hermanas y su madre, suponen presencias constantes en el resto de sus trabajos.
  4. En cualquier caso, la consideración categórica de la obra de Héctor Abad Faciolince como narrativa autoficcional resulta controvertida. Siguiendo la definición de J. Lecarme, para que una obra sea considerada como autoficcional debe, en primer lugar, ser llamada novela, y en segundo, estar guiada por un personaje que comparte nombre propio con el autor. En la mayor parte de las obras de Abad Faciolince no se cumple la segunda de las premisas, y en aquellas en las que sí lo hace —es decir, en *El olvido que seremos* y *Traiciones de la memoria*— la pertenencia genérica a la categoría de novela puede estar más motivada por el empeño de la crítica y de las casas editoriales que por la propia naturaleza de los textos. En *Traiciones de la memoria*, la definición de autoficción de Lecarme no sería aplicable si tenemos en cuenta que su formato textual no ha sido difundido como una novela. Sin embargo, es considerada por la mayor parte de los críticos como el único texto del autor que es claramente autoficcional. Teniendo en cuenta esta problemática, y siguiendo la teoría de José María Pozuelo Yvancos en su obra *Figuraciones del yo en la narrativa*, sería más apropiado el uso del marbete “Figuraciones del yo” para definir la globalidad de la narrativa de Héctor Abad, en lugar de la categoría de “Narrativa autoficcional” de una manera taxativa.

familiares y a sus espacios cotidianos en el resto de sus relatos, construyendo toda una serie de pasajes con materiales que obtiene de su trayectoria vital y de su círculo social más directo.

En novelas como *La Oculta*, *Angosta* o *Basura*, más que con su propio yo, el autor juega con la creación de un *alter ego* que incluso, siguiendo el modelo impuesto por Laurence Sterne —del que hace mención explícita en *Asuntos de un hidalgo disoluto*—, aparece desdoblado en *Basura* en dos versiones de sí mismo. Concretamente, en esta última obra, Abad Faciolince podría estar relatando su propia sensación de imposibilidad para narrar una historia, abriendo las puertas a los lectores —si bien de manera opaca— a su propio taller literario, o a lo que para Hemingway serían las siete séptimas partes anteriores a la punta del iceberg. Para ello, en *Basura* se presenta como un editor de sí mismo, que selecciona párrafos, que comenta secciones de manera crítica, que reordena y censura, y que cita influencias a través de todo un tejido de referencias intertextuales. A través de la creación de una “novela-matrioska”,<sup>5</sup> en la que la metaficción y los relatos dentro de los relatos proliferan en abundancia (Quesada Gómez 2009: 335), Abad Faciolince realiza una representación de sus miedos, su angustia y sus extravagancias, a la hora de abordar el proceso de escritura, de edición e incluso de lectura, todo ello abordado desde lo satírico, y parodiando, en ocasiones, la habitual pedantería de la crítica:

Este trozo [...] quedaba mejor como primer ejemplo de la escritura secreta de Davanzati, o, para decirlo de manera más técnica, como testimonio de su poética de silencio (oh, qué bien lo digo, a veces no me explico por qué no me dan una cátedra) [...] Era como si Davanzati no siguiera un hilo conductor, más bien parecía que escribiera ideas deshilvanadas, a veces en un tono reflexivo, otras veces de manera más cercana no sé si a las memorias o a la ficción. (2000: 21-23)

Si obras como *El olvido que seremos* y, en menor medida, *La Oculta* o *Angosta*, son portadoras del componente autoficcional de Héctor Abad Faciolince, *Basura* nos ofrece también información del autor, sobre todo, de su faceta como escritor. Pozuelo Yvancos señala cómo, a menudo, el concepto de autoficción entreaña, para muchos sectores de la crítica, un vínculo inexorable entre el personaje y el autor, que se analiza exclusivamente a la luz de la veracidad referencial de lo autobiográfico. Esta búsqueda “a menudo olvida [la importancia de] la cuestión de la identidad en la constitución de la voz narrativa ficcional” y resulta, por tanto, reduccionista para “el panorama de posibilidades de representación de un yo figurado de carácter personal” (2010: 22). El concepto de *Figuración del yo*, aplicado en nuestro caso a *Basura* —pero también, como

---

5. Catalina Quesada se ha referido a esta estructura como “cajas chinas” (2009: 344). Para más información sobre la metaficción en Héctor Abad Faciolince ver Quesada Gómez 2009: 333-362.

señalaré más adelante, adaptable a otras novelas del autor, como *Angosta*— permitiría dejar en un segundo plano la referencialidad biográfica, que aparece mucho más difusa en *Basura*, en favor de una mayor visibilidad de la “voz reflexiva autorial”, portadora de una más que evidente identidad personal (Pozuelo Yvancos 2010: 30). En este sentido, tanto el protagonista-narrador de *Basura* como Davanzati podrían ser el propio reflejo intelectual y literario de Héctor Abad Faciolince, interpretado por dos voces narrativas: una que simboliza su *alter ego* escritor, y otra que se posiciona con el lector (o su yo lector), al ir comentando con este último el resultado que va obteniendo de la recepción de las páginas que encuentra en la basura. A lo largo de la obra menciona los géneros de los que ha participado en sus textos y enumera sus influencias y los intertextos que han sido necesarios para construirlos. Asimismo, plantea la disyuntiva entre la necesidad de la escritura *versus* prebendas, reconocimientos, notoriedad y fama. Como indica Ana María Mutis, Abad Faciolince desafía con esta obra al mercado editorial al enarbolar “la cuestión del escritor que debe enfrentarse al aspecto comercial de su oficio” (2011: 821).

En *Basura* se representan también algunas de las polémicas más destacadas del círculo de la crítica literaria, como las disociaciones entre el autor y su obra — “si Davanzati era buena o mala persona, si había sido benefactor de niños o pedófilo [...] no era [...] asunto que me interesara a mí juzgar. Hay buenos escritores que son malas personas y viceversa”— o la controversia por parte de círculos académicos en torno a estilos narrativos en boga, como el llamado realismo sucio: “¿Por qué hablaba tanto mi vecino de las meadas? [...] no me imagino a Proust hablando de la orina de nadie [...] Joyce sí, que era más sucio en todo [...] pero yo no me explico por qué la literatura moderna se tiene que ocupar de esos menesteres excrementicios” (2000: 50).

Pero si de algún sentido es portador este yo autofictivo y figurativo de Abad Faciolince, este es, sin duda, del discurso de lo memorístico, un componente que aparece como telón de fondo y elemento sustancial en su narrativa y, de manera evidente, en *El olvido que seremos*. El discurso de la memoria, complementario al de historia, se entiende como un proceso de recuperación de las experiencias individuales, en este caso, de las víctimas de la violencia, con un sentido colectivo, simbólico y representativo de toda una comunidad. *El olvido que seremos* relata la visión de los vencidos como algo anómalo dentro de las obras literarias colombianas en el mercado editorial. Alineándonos con el sentido que para Walter Benjamin tendría el acto de narrar, la obra funciona con la pretensión de hacer justicia ante un asesinato que quedó impune y como una necesidad de desahogo personal y perpetuación del recuerdo de una víctima de la situación política en Colombia: Héctor Abad Gómez. El sentido del texto podría resumirse en el siguiente fragmento:

Han pasado casi veinte años desde que lo mataron, y durante estos veinte años [...] yo he sentido que tenía el deber ineludible, no digo de vengar su muerte, pero sí, al menos, de contarla [...]. Es posible que todo esto no sirva de nada [...] 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 injusticia. 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. (2006: 254-255)

Como evidencia el texto, Abad Faciolince emprende la escritura de este relato con un aliciente personal y profundo: su necesidad de escribir acerca de su padre, con el fin de luchar contra el olvido. Sin embargo, el texto reposa sobre las dinámicas de las narrativas de la memoria, testimonios, historias de vida, etc., por las que desde lo privado y lo íntimo de una historia personal se accede a la historia social colectiva —de Colombia en general y de Medellín en particular—. La narrativa de Abad Faciolince, desde esta perspectiva, bascula en su narración desde el discurso de lo público a lo privado (Fanta Castro 2009: 34); narra experiencias de la vida del autor y las combina con la situación política general del país; va saltando en su escritura desde referencias a su memoria personal a aquellas propias de la memoria colectiva de todo un barrio, una ciudad, un país y un continente golpeados por el miedo, el sicariato y el narcotráfico. La denuncia escrita por el asesinato del doctor Abad Gómez desahoga —y representa—, por tanto, a Abad Faciolince y a su familia, pero también a tantos otros padres, madres, hermanos, hijos, amantes o amigos, que han sufrido pérdidas a manos de los grupos armados y cuyas muertes han quedado igualmente relegadas a la desmemoria. En esta misma línea, *El olvido que seremos* relata el exilio del escritor y rinde homenaje a la diáspora general de amenazados por las fuerzas contrainsurgentes, planteando, además, un debate que Ricœur desarrolla en *La memoria, la historia, el olvido* (2004) y que tanto beneficio supone para las sociedades que han permanecido mucho tiempo en guerra, como la colombiana: ¿dónde cae el punto exacto entre la memoria y el olvido para superar los conflictos nacionales?

El momento de publicación del relato coincide en el panorama comercial del libro con la explosión en cuanto a la aparición de testimonios de víctimas y, de manera más concreta, de secuestrados. Muchos de ellos se popularizaron y alcanzaron éxitos escandalosos de ventas por tratarse de personajes de la vida pública con gran impacto mediático (Rueda 2011: 129-131). Sin embargo, la mayoría de estas conquistas editoriales no solo no se han mantenido vigentes en la actualidad, sino que tampoco han ocupado lugares representativos del canon, ni por parte del público ni por parte de la crítica. ¿Cuál sería la diferencia, por tanto, entre estos testimonios y obras como *El olvido que seremos*, que sí que cuenta hoy en día con una posición consagrada dentro del canon de la literatura colombiana contemporánea? A propósito del discurso de la memoria, Todorov insiste en la

necesidad de no caer en la repetición, para evitar la banalización y la consecuente pérdida de eficacia. Para perpetuar los relatos y su sentido habría que cultivar la “elaboración”, a través de distintos procedimientos de lo que Ricoeur llamó “procesos de innovación semántica” (1984). De estos procesos de extrañamiento — usando la terminología de las teorías inmanentistas— participa Héctor Abad Faciolince, pues este construye un relato factual que, sin embargo, destaca por la precisión de su estilo, por el afán en mantener una estética sugestiva y por la reproducción de un lenguaje personal, familiar y cargado de relatos de dolor, pero calado de intención literaria. Como argumenta Kristine Vanden Berghe, el estilo, la presencia de recursos retóricos y la voluntad de “crear un lenguaje poético” en la obra responden a la necesidad del autor de retar a duelo —jugando, así con la doble etimología del término— a los estereotipos estéticos de la narrativa “sicaresca”. Esta tendencia literaria generaría en el lector un efecto de banalización de lo violento y adormecimiento del sentido ético, “haciéndolo cómplice del *statu quo*” (2015: 442-445).

### ¿REPRESENTACIÓN NACIONAL? CONTRA IDENTIDADES FETICHIZADAS

Continuando con las estrategias de consumo de las editoriales transnacionales, señalaba al inicio del ensayo la imposición en las narrativas actuales del carácter neutro, legible, adaptado a las grandes masas y al lector transnacional. Sucede, a veces, que para poder vender la marca de lo “latinoamericano” esta narrativa plana y sin localismos temáticos o lingüísticos se combina con exotismos arquetípicos y maniqueos del contexto regional que se pretende comercializar y difundir. Las situaciones denigrantes que desde el punto de vista político y social acucian o han acuciado al país —violencia, pobreza, narcotráfico— han sido hiperbolizadas tanto por las dinámicas de venta globales como por algunos escritores que se adaptan a ellas, como marcas propias del discurso literario colombiano. Estas realidades “catastróficas”, en palabras de María Helena Rueda, vienen presentadas de manera escindida, descoyuntada y descontextualizada, como pinceladas exóticas de una realidad trágica (2009: 72), y reforzadas semánticamente por tramas melodramáticas y por paratextos cargados de fetichización en torno a lo dantesco. En la narrativa colombiana, de manera evidente, la violencia, considerada como el rasgo identitario por excelencia, se ha venido utilizando como elemento local y exótico de manera frívola (Herrero-Olaizola 2007). Narcotraficantes, guerrilleros, capos de la mafia, “marías llenas de gracia”, sicarios y sicarias conforman una galería amplísima de retratos que se comercializan como la carta de presentación de todo el país. El debate de lo identitario, trillado y manido, parece haber declinado su balanza, en el contexto de los conglomerados editoriales, la empresa del libro y los agentes culturales, hacia la consideración por excelencia de la droga y la violencia como el rasgo más reseñable de la nación, sus gentes y su historia. La narrativa latinoamericana

camina irremediadamente hacia la globalización de sus formas, y hacia la pérdida y difuminación de lo que Eduardo Becerra llama las “identidades periféricas” en pro de unos espacios “homogeneizadores” de lo cultural y lo literario (2014: 286). Pero si de hablar de pinceladas de lo identitario se trata, la pregunta que surge al respecto es la siguiente: ¿por qué no se recurre a comercializar lo telúrico y la variedad natural de sus regiones, que constituyó, además, el gran baluarte de los discursos decimonónicos al respecto y que tanta riqueza y particularidad ofrece a Colombia? ¿Qué ocurre con rasgos culturales locales como la música popular o los bailes tradicionales de los que autores como Silvia Galvis o Luis Fayad sí han dado noticia en sus obras?

Mi objetivo a partir de aquí será el de explorar las propuestas de resistencia que, ante esta cuestión, se encuentran inmersas en la narrativa de Héctor Abad Faciolince, girando en torno a la manera en la que el escritor aborda la cuestión de lo nacional en sus textos. Como punto de partida, afirmo que las identidades expresadas a lo largo de su obra difieren de las estereotípicas y se alejan de los artificios temáticos que esperan las grandes masas. *El olvido que seremos* supone de esta manera un alejamiento evidente con respecto a las estrategias comerciales por los motivos que desgranamos a continuación. La obra, que fue gestada por Abad Faciolince veinte años después de que los hechos acaeciesen, como única manera de apartar el exabrupto y el exceso de lágrimas de entre sus páginas, supone una deuda para el propio autor que buscaba, no venganza, sino justicia por la vida truncada de su padre, un ciudadano paisa que tanto aportó desde el punto de vista de la medicina a la ciudad de Medellín y cuya única recompensa fue toparse con una muerte violenta e impune.

*El olvido que seremos* no nace para convertirse en uno de los fenómenos más consumidos de la historia de la literatura colombiana —como ocurrió—, sino que la pretensión inicial de su autor fue retratar su pasado en relación con su padre, en aras de tornar sus obsesiones más comprensibles para sus hijos, un retrato de contenido tan local que, como el propio escritor ha señalado en muchas entrevistas, hacía que ni él, ni sus editores apostarían por la difusión mundial y las traducciones a tantos idiomas que la obra alcanzó. Su éxito de ventas fue, por tanto, una sorpresa, teniendo en cuenta que el relato se opone radicalmente a estilos en boga, como el del realismo sucio o los narcorrelatos. Es una obra que “ofrece el reverso de ese ensalzamiento de la figura del sicario” (Quesada Gómez 2014: 78) y que está considerada por Héctor Abad Faciolince como una “antisicaresca”, que difiere de la tendencia general de obras del momento al estar contada “desde la perspectiva de los buenos y no desde la de los villanos” (Azancot 2007). *El olvido que seremos* reproduce en su lenguaje la estética de la elegancia y la belleza, a pesar de que las dos columnas que sustentan el texto estén rodeadas de tragedia: el asesinato de su padre y la muerte por cáncer de su hermana adolescente, que partieron en dos la trayectoria de la familia. Como indica Catalina Quesada, la fatalidad en la obra aparece relatada casi “en sordina” y no presenta una visión

maniquea de la violencia, puesto que las muertes que suponen los puntos álgidos de la narración y que conmueven al lector en mayor medida, no aparecen en escena por azar, sino que responden a causas políticas, sociales y naturales (2014: 78). Queda patente el hecho de que la pretensión de Héctor Abad Faciolince no es la de impactar al lector, o de activar los mecanismos de la intriga, pues lo que tiene que acontecer queda anunciado desde el principio de la obra y casi tienta al escritor a ir retrasando y “dilatando” su relato (Fanta Castro 2009: 30). Desde el punto de vista social, el autor pone en jaque las dinámicas explotadoras y omnipresentes de la Iglesia y la imposición de la cultura católica a través de la exposición de su infancia y la simbología que toma de la representación de su familia, a la que dibuja como un ente bicéfalo, en el que la madre encarna a los sectores conservadores y seguidores de las doctrinas morales-religiosas, y el padre los valores del liberalismo, el diálogo y, casi, la utopía social tanto en sus relaciones personales como en cuanto a las políticas. De una manera o de otra, Abad Faciolince rechaza la tendencia general de situar el narcotráfico y la violencia como un ente generador de sangre, “en el centro exacto de sus ficciones” (Quesada Gómez 2014: 77), aunque, bien es cierto, ninguna de sus obras queda libre de la representación de su contexto vital. ¿Desde qué perspectiva presenta, entonces, el elemento nacional en sus otras narraciones ficcionales?

*Basura*, obra que se alzó con el Premio de Narrativa Innovadora Casa de América, es el relato que más lo separa de las estructuras y temáticas de la literatura colombiana difundidas a nivel global. Se trata de una novela posicionada con un lector-académico o un crítico literario, en la que se tratan las relaciones entre la escritura y la recepción de ésta a través de una historia inverosímil: el narrador de la obra rescata y recopila los fragmentos de una novela que un vecino de su bloque de apartamentos va desechando día a día en la basura. La obra puede interpretarse como una poética de la lectura, de la recepción y de la edición. Contiene una trama “sin trama” pero que cuenta con la cantidad de ficción necesaria y suficiente como para encubrir sus dos auto-representaciones —la del Héctor Abad crítico, y la del Héctor Abad editor o lector— y favorecer que el texto pueda ser considerado como una novela y no como otro género literario más cercano al ensayo o al periodismo. A pesar del carácter erudito del argumento y la carencia de rasgos locales en comparación con el resto de sus novelas, es evidente que Abad Faciolince no abandona las referencias a lo nacional, o, de forma más específica, a lo regional y a la situación de su metrópolis de origen. Si bien dedica sus esfuerzos a elaborar una reflexión sobre lo metaficcional —por medio del tronco central de la narración—, sobre lo complejo de las relaciones interpersonales —en especial, mediante las digresiones y cartas que se superponen al relato principal y que tienden de manera innata en el escritor paisa hacia lo lacrimógeno—, y sobre el ejercicio de la escritura, Abad Faciolince hace escuetas referencias a Medellín como la ciudad en la que “te atracan si sales o te encierras” y en la que “te matan si conversas” (2000: 25).

De manera lógica en una novela caracterizada por la presencia de multitud de notas intertextuales, el tratamiento de lo nacional queda vinculado, en gran medida, al homenaje/ironía que Abad Faciolince dedica al gran representante de las letras colombianas —o “al escritor más famoso de la costa”: Gabriel García Márquez—. En ese sentido, Ana María Mutis señala la forma en la que *Basura* entronca con lo nacional planteando una lectura del *boom* latinoamericano como fenómeno mercantil editorial desde la perspectiva del otro. Es decir, el relato subraya el fracaso editorial de los escritores que, como Abad Faciolince, aparecen excluidos, ajenos, silenciados y a la sombra “del discurso dominante” que revolucionó el panorama literario en lengua española en los años sesenta (2011: 826) y que en el caso de Colombia lleva el nombre de García Márquez. En esta línea, sincréticamente, Abad configura en el relato *Rebus* una imagen que aglutina, en primer lugar, la expresión de lo nacional y de la violencia en Medellín; en segundo lugar, la narrativa macondina y la oposición a ella por parte de los escritores más jóvenes, parodiando *Cien años de soledad*; y, por último, su propia representación biográfica —concretamente, el episodio en el que su padre lo lleva a conocer un muerto—:

Yo no sé cuándo conocí el hielo, pues yo nací en los tiempos de la nevera. Me acuerdo, sí, de una mañana en que mi padre me llevó a conocer un muerto. Medellín, entonces, no era ninguna aldea [...] la gente se moría a machetazo limpio o simplemente a bala. Allá no había vírgenes que ascendieran a los cielos ni el mundo era reciente ni las cosas carecían de nombre [...] Lo único macondiano era que en la ciudad más violenta del mundo yo tuviera trece años y no conociera un muerto todavía. (2000: 58-59)

El carácter vanguardista de su construcción, la proliferación de historias y de ramas alternativas con respecto a la narración central y la perspectiva diferente con la que se acerca al conflicto nacional de violencia en el momento de escritura del texto, hacen que *Basura* sea su propuesta más firme en cuanto a esta resistencia ante lo globalizado. Si tenemos en cuenta las condiciones de su publicación, además, vemos cómo este alineamiento con el lector especializado viene amparado a través de la difusión del texto por medio de un premio —a la narrativa americana innovadora— y una editorial española con sello independiente como es Lengua de Trapo.

Si *Basura* resalta por su innovación estructural, la escritura de *Angosta* no se queda corta en cuanto a la incorporación de elementos experimentales, pues continúa ensayando la metaficción, la metacrítica, la intertextualidad y la exploración de nuevos estilos. Esta novela supone otro de los puntos de inflexión en su carrera como escritor al incorporar el componente social y comprometido a través de tales propuestas estructurales más complejas. Continuando la estela de obras de escritores opuestos a las narrativas de corte mágico-realista, *Angosta* canta a la urbe y sitúa la acción en los intrincados acontecimientos cotidianos de

Medellín, lo que ha provocado que gran parte de la crítica haya catalogado la obra como una novela de la violencia. Esta situación hace que en el texto de Abad Faciolince se superpongan dos niveles de lectura: uno vinculado a la perspectiva más sociológica (y “mediática”) del texto, basada en la narración de la violencia local, el diseño de la gran galería de mujeres, el despliegue de escenas eróticas y la descripción de diferentes estereotipos de encuentros sexuales; y el segundo, continuador de su proyecto innovador y experimental, por el que carga sus trabajos de juegos de erudición y ensayos de extravagancias técnicas.

El primero de ellos estaría ocupado por este retrato social, económico y político de la ciudad, que forma parte de una alegoría urbana caracterizada, también, por la presencia explícita del conflicto y el narcotráfico. Sin embargo, la violencia evidente y la situación apocalíptica de inseguridad, miedo y muerte que aparecen inscritas en la obra, no responden a una tentativa de espectáculo, sino que proyectan, a modo de denuncia, la pobreza, las desigualdades, la férrea división de clases sociales y, también, las amenazas ante la libertad de expresión perpetradas por las mafias organizadas, todo ello desde una voluntad de transcribir la realidad de manera fidedigna. En este mismo nivel de análisis, encontraríamos un primer foco de luz que pareciera estar dirigido, en un primer acercamiento a la obra, una vez más, hacia las relaciones interpersonales —bañadas de erotismo— de su protagonista, Jacobo Lince, y de los demás retratos psicológicos que crea. Esta novela de Abad Faciolince supone una de sus propuestas más firmes y originales en cuanto a la descripción del contenido nacional, en cuanto al compromiso, la representación de la historia y la expresión de la crítica socio-política en Colombia en general, y en Medellín en particular. A través de la creación de un cosmos ficcional de tinte apocalíptico, un no-lugar casi distópico y con notas futuristas —pues este territorio simbólico urbano aparece dividido en sectores escritos con la letra K y marcados por una mayúscula inicial— Abad Faciolince expresa el sentir nacional, pero también el global. *Angosta* podría ser Medellín, podría ser un trasunto de Colombia o de cualquier megalópolis latinoamericana, pero también funciona como una reescritura general del mundo, con sus diferencias y divisiones entre los países ricos y los pobres. Los curiosos *check-points* son una suerte de metáfora de las figuras hegemónicas de control social y, probablemente, de la imposición de los visados internacionales que protegen las zonas ricas del mundo.

De este modo, el autor se sirve de *Angosta* para escribirse a sí mismo, para contar su exilio del país ante las amenazas sufridas y, jalando, una vez más, de los hilos del discurso de la memoria, narra también el exilio de tantos otros individuos en sus mismas circunstancias. Cuenta a su padre a través de la figura del doctor Burgos, asesinado por denunciar la trágica realidad y rendir honor a la verdad, incluye en la trama a su amigo Carlos Gaviria y hace mención, de manera más o menos diáfana, a todas las formas de opresión social de su contexto nacional. Encontramos, así, en *Angosta*, violencia, memoria, autorrepresentación,

conflicto, amor y erotismo, que se configuran como cartas de presentación —no poco atractivas— para las casas editoriales globales y sus lectores. Esta procesión de imágenes apocalípticas e infernales en *Angosta* coloca a Héctor Abad Faciolince más cerca que nunca de la estética de Fernando Vallejo, que se constituye, en este texto, como una de sus influencias literarias más evidentes. La negatividad frente a las marcas de identidad nacional, la decadencia de los espacios que relata —tanto urbanos, como privados—, el desinterés y la banalización con la que presenta las relaciones personales y sexuales de Jacobo Lince con las mujeres, así como la escena y el mensaje que dan lugar al cierre, posicionan a *Angosta* en una veta cercana al posnacionalismo nihilista: “Salvo el clima, que es perfecto, todo en *Angosta* está mal. Podría ser el paraíso, pero se ha convertido en un infierno” (2003: 372).

Sin embargo, memoria y violencia son también portadores de un segundo nivel de interpretación, deudor del proyecto de escritura que Abad Faciolince había desplegado hasta sus máximas consecuencias en *Basura*. *Angosta* canta también a lo nacional representando su discurso literario desde un punto de vista intertextual. Así, no sólo configura una *Vorágine* moderna en la que se sustituye la selva por la ciudad, sino que coquetea con la recreación del personaje de Melquíades (Escobar Mesa 2006: 14), a través de Jacobo Lince que, de la misma manera que el lector, culmina la lectura de su tratado de geografía a la misma vez que tiene lugar el final de *Angosta*. Estos ejercicios de simbología dotan al texto de importancia y originalidad ante las dinámicas del momento, como también lo hacen el uso de lo metaficcional —original no sólo por los homenajes al *Quijote* y a *Cien años de soledad*, sino también por el diálogo que entabla con los lectores a través de la creación de notas al pie—. La novela está cargada de digresiones portadoras de humor, de autoironía, autocrítica y de reflexiones en torno al acto de la lectura y de culto a los libros. La biblioteca de Jacobo Lince, fruto de varias herencias, se configura como un personaje más de la novela. Su final entre llamas hace que *Angosta* suponga una contribución más a esta imagen narrativa tan utilizada desde Cervantes hasta las manifestaciones más contemporáneas de lo artístico, como podría ser la adaptación al cine por François Truffaut de la novela *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury: la quema de libros. La multiplicación inmoderada de elementos intertextuales a todos los niveles me lleva a afirmar que Héctor Abad Faciolince juega en toda su producción narrativa —aunque de manera explícita en *Basura* y en *Angosta*—, con la parodia en torno al concepto de plagio, tan emergente dentro de la crítica contemporánea en relación con la llamada “mala literatura”, con el mercado editorial y con sus políticas. Si en *Basura* menciona a Eliot, Leopardi, Shelley, Saba y un largo etcétera de escritores del canon universal, invocándolos a través de multitud de elementos lúdicos, en *Angosta* no solo elabora reescrituras, más o menos irónicas, sobre el *Quijote*, *Cien años de soledad* o “Continuidad de los parques”, sino que culmina la novela con un epí-

logo que corrobora manifiestamente a los lectores esta red de apropiaciones que va tejiendo desde el principio:

Esta novela, irremediamente, está salpicada de ideas, frases y poemas ajenos. La trama, muchas veces, me obligó a citarlos, pero también por admiración y cariño. Con los escritores vivos fue fácil la comunicación, y casi todos ellos me dieron, muy generosamente, el permiso de reproducir sus frases o versos sin comillas, e incluso me escribieron breves diálogos pensados específicamente para este libro (en un episodio que quiere ser un homenaje a nuestro señor Cervantes, o mejor, al capítulo VI de la primera parte del Quijote). Con los escritores muertos, pese a mis múltiples esfuerzos, no hubo contacto posible, así que en su caso carezco de autorización para citar sus palabras o invenciones sin cometer el bochornoso plagio que aquí admito. (2003: 373)

Las referencias intertextuales y las cuestiones en torno al plagio dan cuenta de la manera en la que crítica literaria y el mundo de la edición recorren esta voz reflexiva que Héctor Abad Faciolince despliega en su narrativa. Como muestra adicional de esta cuestión nos topamos en medio de la narración de *Angosta* con la invención de un entremés dedicado a hacer parodia de la edición en España y de la situación actual del mercado del libro a través de un diálogo en el que lleva a cabo un repaso metacrítico —y también paródico— por las figuras canónicas de la literatura en lengua española contemporánea. Este espacio, además, es aprovechado por Abad Faciolince para mofarse incluso de sus propias obras anteriores, indicando, por ejemplo, que pareciera que Isabel Allende o Marcela Serrano se hubieran reencarnado en su *Tratado de culinaria para mujeres tristes*. En la digresión al pie de este intermedio jocosos afirma que “los editores españoles [le] han rogado que lo suprima, para bien de los lectores que, según ellos, se aburrirán” (2003: 202).

Pero si alguna obra se centra de manera específica en el retrato de lo nacional, y lo local —superando maniqueísmos sobre lo identitario y haciendo homenaje a la tierra de su región— esta es sin duda, *La Oculta*, galardonada con el premio Cálamo al libro del año 2015. Nos encontramos con una novela articulada a través del perspectivismo de los monólogos interiores de tres hermanos, Antonio, Eva y Pilar, que se van intercalando para contar la historia de la finca familiar de sus antepasados. Esta obra recoge las semillas sembradas en *El olvido que seremos*, pero también el componente melodramático del que ya había dado muestra en su obra ficcional anterior (entra las que destacan las digresiones y cartas de amor que expone en *Basura*), pues el lector tiende a leer el último trabajo de Abad Faciolince como una continuación de la saga y la memoria familiar, buscando pistas sobre la biografía del escritor y sobre la finca de la familia, que aparece retratada en primer plano en el documental *Carta a una sombra*. La mayor parte de las referencias extratextuales son reales y en los tres personajes de la obra se diluyen las personalidades de Abad Faciolince, sus hermanas y su madre.

De cara a los intereses del mercado editorial global, esta novela también cuenta con varios niveles de interpretación, como ya ocurría con *Angosta*. En primer lugar, encontramos tramas generales, que, a pesar de ser locales, son atractivas y comprensibles en cualquier contexto: el exotismo de lo natural, la historia del violinista antioqueño gay que vive en Estados Unidos añorando el trópico, el secuestro de Lucas y el intento de asesinato de Eva con su mítica huida por el escarpado terreno selvático, y las historias vitales amorosas y sexuales de los tres narradores. En otro nivel de análisis hallamos una interpretación sobre la historia de la colonización y la neocolonización en Antioquia, sobre el apego a la tierra de los habitantes de su región como rasgo idiosincrático (Sanz 2015) y sobre la cultura de los minifundios. Se identifican temas como el de la amenaza del terreno paradisíaco, sus plantas, sus flores, sus comidas y sus frutas, en primer lugar, por los movimientos guerrilleros y paramilitares, y más adelante, por la especulación de la tierra y la destrucción de espacios naturales. Inspirándose en la estética de León de Greiff, Abad Faciolince abandona los espacios urbanos, engendros de guerra, y propone una vuelta a lo telúrico trazando reminiscencias con el mensaje más genuino de la ideología de Andrés Bello.

## CONCLUSIONES

Como dilucida el análisis de sus obras, la propuesta narrativa de Héctor Abad Faciolince se desmarca de las dinámicas de los textos de literatura colombiana más vendidos, versionados o aquellos que han dado el salto transmediático. Sus argumentos y su apuesta estética se alejan de los formatos televisivos, de los contenidos más audiovisuales que literarios y de la presencia de personajes propios del mundo del espectáculo, como *drag queens*, prostitutas y sicarios, presupuestos como una constante identitaria. Por el contrario, *El olvido que seremos*, *Basura*, *La Oculta* y *Angosta* dejan atrás esta tendencia y ensayan estrategias narrativas y combinaciones temáticas como otras formas de representación de Colombia, sus gentes y sus conflictos. No podemos decir, tampoco, que Abad Faciolince aplique una fórmula literaria a todos sus textos y que ofrezca resultados rápidos y similares los unos de los otros, teniendo en cuenta que el conjunto de su narrativa es híbrido, plural y diverso. Más allá de la recreación exclusiva de lo melodramático, lo hipertrofiado y lo violento, el autor parece querer narrar la historia nacional en clave literaria universal. Es así como compara la violencia vivida en Medellín durante los años noventa con las epidemias de peste que arrasaron sociedades enteras en Europa durante el siglo XV, y como hace reescrituras de clásicos de la literatura como *El Decamerón* y *Las mil y una noches* en *Fragments de amor furtivo*, la *Divina comedia* en *Angosta* o la novela picaresca en *Asuntos de un hidalgo disoluto*. De la misma manera lleva a cabo multitud de referencias hipertextuales, homenajes y resemantizaciones a textos y autores de todos los tiempos y latitudes, imprimiendo en sus escritos toda una

riqueza discursiva basada en la configuración de simulacros y juegos de erudición. Los ecos literarios, la metacrítica y la autocrítica, el sarcasmo hacia los árbitros de la cultura y la auto-parodia; los desdoblamientos del yo y la combinación de estilos convierten a Héctor Abad Faciolince en un autor que, sin estar del todo al margen de las temáticas de la edición transnacional, se distancia de los esquematismos propiciados por sus dinámicas. Su propuesta es convincente y la idiosincrasia de sus textos es innovadora. Ambas traslucen la presencia de un autor cuya obra supone una apuesta enriquecedora de las letras colombianas en el panorama global.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abad Faciolince, Héctor. *Asuntos de un hidalgo disoluto*. Bogotá: T-M Editores, 1994.
- . *Tratado de culinaria para mujeres tristes*. Madrid: Alfaguara, 1996.
- . *Fragmentos de amor furtivo*. Bogotá: Alfaguara, 1998.
- . *Basura*. Madrid: Lengua de trapo, 2000.
- . *Angosta*. Bogotá: Seix Barral/Editorial Planeta Colombiana, 2003.
- . *El olvido que seremos*. Bogotá: Seix Barral/Editorial Planeta Colombiana, 2006.
- . *La Oculta*. Madrid: Alfaguara/Penguin Ramdon House, 2015.
- Azancot, Nuria. "Entrevista a Héctor Abad". *El Cultural*. 18 oct. 2007: Libros.
- Becerra, Eduardo. "El interminable final de lo latinoamericano: políticas editoriales españolas y narrativa de entresiglos". *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* II, 2 (2014): 285-296.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- Escobar Mesa, Augusto. "Angosta de Héctor Abad Faciolince: Los check-points o el nuevo 'Locus Terribilis'". *Inti. Revista de Literatura Hispánica* 63-64 (2006): 3-19.
- . "Lectura sociocrítica de *El olvido que seremos*: de la culpa moral a la culpa ética". *Estudios de Literatura Colombiana* 29 (2011): 165-195.
- Fanta Castro, Andrea. "Imágenes del tiempo en *El olvido que seremos* de Héctor Abad Faciolince". *Letral: Revista Electrónica de Estudios Transatlánticos* 2 (2009): 28-40.
- Gallego Cuiñas, Ana. "El valor del objeto literario". *Literatura y mercado global en español. Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas* 814 (2014): 2-5.
- Guerrero, Gustavo. "Reciclajes y convergencias: mercado, géneros literarios, cultura audiovisual y nuevas tecnologías". *Literatura y mercado global en español. Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas* 814 (2014): 5-8.
- Herrero-Olaizola, Alejandro. "Se vende Colombia, un país de delirio': el mercado literario global y la narrativa colombiana reciente". *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures* 61.1 (2007): 43-56.

- Montoya, Pablo. "La novela colombiana actual: canon, marketing y periodismo". *Periplo colombiano*, eds. Erminio Corti y Fabio Rodríguez Amaya. Bérgamo: Bergamo University Press, 2014. 31-44.
- 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* 77, 236-237 (2011): 813-828.
- Pozuelo Yvancos, José María. *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y Enrique Vila-Matas*. Valladolid: Junta de Castilla y León. 2010.
- Quesada Gómez, Catalina. *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo XX*. Madrid: Arco Libros. 2009.
- . "A vueltas con la nación: sobre la actual narrativa colombiana". *Periplo colombiano*, eds. Erminio Corti y Fabio Rodríguez Amaya. Bergamo: Bergamo University Press, 2014. 65-90.
- . *Literatura y globalización: la narrativa hispanoamericana en el siglo XXI (espacio, tiempo, géneros)*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2014.
- Ricoeur, Paul. *Temps et récit*. París: Le Seuil, 1984.
- . *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Rueda, María Helena. "Dislocaciones y otras violencias en el circuito transnacional de la literatura latinoamericana". *Literatura y globalización. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 69 (2009): 69-90.
- . *La violencia y sus huellas. Una mirada desde la narrativa colombiana*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2011.
- Ruiz Gómez, Darío. *Trabajo de lector*. Manizales: Editorial Universidad de Caldas, 2003.
- Sánchez-Prado, Ignacio M. "Hijos de Metapa: un recorrido conceptual de la literatura mundial". *América Latina en la "literatura mundial"*, ed. Ignacio M. Sánchez-Prado. Pittsburgh, PA: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, 2006. 7-46.
- Sanz, Marta. "El precio del paraíso". *El País*. 13 abril 2015: *Babelia*.
- Todorov, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós, 2000.
- Vanden Berghe, Kristine. "Duelo por el padre y duelo por la patria. La poliatria en *El olvido que seremos* (2006), de Héctor Abad Faciolince". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 40.1 (2015): 438-457.

# El país imaginado en las columnas de opinión

Alba L. DELGADO  
UBA-CONICET-GESHAL

Simón HENAO  
IdIHCS-CONICET

## 1

El 26 de septiembre de 2016, bajo el ardiente sol caribeño de la ciudad amurallada, dos actores armados enfrentados históricamente, uno legal y el otro ilegal, firmaron un acuerdo con el que buscaban ponerle fin al conflicto armado colombiano. El gobierno del presidente Juan Manuel Santos escogió como forma de refrendar el acuerdo convocar a un plebiscito. El domingo 2 de octubre un poco menos del 40 por ciento del padrón electoral salió a votar si respaldaba o no la firma del acuerdo: “¿Apoya usted el acuerdo final para la terminación del conflicto y la construcción de una paz estable y duradera?”. Para sorpresa de todos, por una diferencia del 0,5 por ciento, ganó el *No*.

El martes 4 de octubre en el diario *El Espectador* apareció una columna de opinión de Héctor Abad Faciolince titulada “Explicar el fracaso”. En ella, el renombrado escritor antioqueño intenta dar una explicación de los resultados del plebiscito. Para él el triunfo del *No* equivale a un triunfo del expresidente y senador Álvaro Uribe. La certeza, tanto del triunfo como de la equivalencia, abre el análisis de Abad a una primera clasificación entre, por un lado, una clase política vieja y desgastada y, por otro, una populista, demagógica, vulgar y menos sensata, de la que haría parte el sector uribista. A través de esta visión construye el campo de lo popular bajo una entidad, el pueblo, que no aparece más que para mostrarse alterado, desparatado, borracho.

Se trata de la construcción de un sujeto colectivo extasiado que evoca los valores de la mirada colonial con que el sujeto criollo construye lo popular. Esta mirada resulta análoga a la que, en la segunda mitad del siglo XVII, expone en su conocidísima carta *Alboroto y motín de los indios de México* el letrado criollo Carlos de Sigüenza y Góngora. Allí el pueblo o, como se refiere a él Sigüenza, la

plebe, es responsable de todo el desorden que desborda la Ciudad de México. Se trata de una “plebe tan en extremo plebe” que actúa extasiadamente, en gran parte producto de la embriaguez con que la dormita el pulque.

Herederio de esta visión colonial que sitúa al letrado como un sujeto antagónico de lo popular, Abad se inserta en la lógica tradicional que separa civilización de barbarie. Se trata de una dimensión de esta dicotomía con la que en América Latina, desde tiempos de la conquista, ha sido construida discursivamente la alteridad, una memoria discursiva que acentúa el valor de bárbaro como eje de la otredad y con el que, ya desde la conquista de los españoles, construyeron este otro extraño y legitimaron el exterminio de las comunidades originarias en nombre de la civilización.

## 2

Los periódicos son una parte de las instituciones ideológicas de la sociedad. Su naturaleza específica, como señala Trew (1983: 210), radica en hacer pública la información de lo que está sucediendo. Un elemento constitutivo de la columna de opinión, en el marco de una institución como es un periódico, es el posicionamiento discursivo del enunciador, es decir, aquel lugar desde donde se ubica el enunciador en un campo discursivo y desde el cual orienta las acciones que realiza (Arnoux 2009: 33), por ejemplo, las acciones clasificatorias que proyectan una visión del mundo. Si bien en toda discursividad existen posicionamientos discursivos, la columna de opinión se presenta a sí misma como puro posicionamiento. Su razón de ser, podríamos decir, radica en hacer explícito este posicionamiento, en tomar determinada posición que dé cuenta de una visión del mundo. Dentro de la coyuntura política y discursiva del plebiscito del 2 de octubre de 2016 en Colombia, ¿qué participantes y procesos construye Héctor Abad Faciolince en las columnas de opinión que publica semanalmente en *El Espectador*?, ¿cuál es el campo de efectos posibles de sentido (Verón 1986) que proyecta en estas columnas?

Es posible rastrear en las columnas de opinión de Abad referidas a la refrenación del proceso de paz el esquema dicotómico, y por dicotómico fácilmente reduccionista, en el que la barbarie está compuesta por el pueblo, acentuado negativamente como plebe extasiada, y por otros grupos que aparecen proyectados como alteridades de las que, claramente, Abad, en tanto letrado y civilizado, se distancia. Las mujeres, los negros, los pobres y los actores políticos civiles nacionales e internacionales así como los actores armados ilegales, conforman lo que en la visión dicotómica de Abad estaría del lado de la barbarie. Lo laico, la libertad, la igualdad, la transparencia, lo cosmopolita, la lucha democrática, la educación, la legalidad, el rechazo a la rebelión armada, todos ellos valores que, no casualmente, sobresalen en el pensamiento liberal colombiano y que configuran el *ethos* de Abad, estarían, por su parte, situados del lado de la civilización.

## 3

Fidel Cano, en el prólogo al libro *A lomo de mula* (2016), del también columnista de *El Espectador* Alfredo Molano, recupera una opinión de Julio César Londoño sobre el dilema del periodismo entre lo que es información y lo que es opinión. En la proyección imaginada del país que construye Abad puede leerse un amplio abanico de tópicos que exceden la simple opinión y reclaman información. Abad, uno de los abanderados del Sí, delimita a los actores armados ilegales. La matriz histórica del conflicto armado queda diluida en la construcción de los actores armados ilegales, particularmente en las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia-Ejército del pueblo (FARC-EP), cuya naturaleza campesina es puesta en foco en varias de sus columnas, particularmente en aquellas que publica antes y después del plebiscito de octubre de 2016.

En la columna titulada “Los beneficios del sí”, publicada el 24 de septiembre de ese año, dando a entender una explicación del surgimiento de las FARC-EP, Abad apunta lo siguiente:

En este último medio siglo Colombia ha sido el país del “no”. Los campesinos se rebelaron contra humillaciones y dijeron “no” de un modo inaceptable: con armas. El Estado no aceptó ninguna de las razones (algunas válidas) de esos campesinos y se negó a transigir en todo. Su “no” asumió también una forma inadecuada: legal, pero violenta y exagerada. Y entonces vinieron un “no” tras otro: no me dejo y crezco, no me dejo y mato, no me dejo y secuestro, no me dejo y trafico con tal de ganar. No, no y no. Era el “no” de la ira y del resentimiento. Y el Estado igual: no se dialoga con terroristas, no se cede al chantaje, no se cede a los secuestradores... Y así, de no en no, llegó el pantano. Nos acostumbramos a que lo anormal fuera la norma: lo normal ha sido la guerra de baja intensidad permanente. No, no y no, decía la guerrilla; no, no y no, decía el Estado. Nonombia. (Abad 2016a)

En un país en que han sido tan estudiadas, y de manera juiciosa y rigurosa, las violencias en el marco del conflicto armado, sus orígenes y sus consecuencias, es llamativo que Abad, sujeto letrado, a la hora de dar su opinión al respecto, desconozca que el origen de las FARC-EP, más que una rebelión de campesinos ante humillaciones (¿de quién?), responda a unas condiciones sociohistóricas específicas y concretas. Como señala Víctor Moncayo en su relatoría del informe de la Comisión Histórica del Conflicto y sus Víctimas, las FARC-EP son, histórica y políticamente, la expresión armada de una multiplicidad de conflictos sociales, agrarios y políticos del país (Moncayo s.f.: 11). El surgimiento, en un primer momento, de una resistencia armada de naturaleza campesina, se encuentra atravesado por una violencia ejercida por un Estado que cierra política e institucionalmente los recursos pacíficos de participación y decisión de las poblaciones campesinas sobre el acceso, uso, propiedad y trabajo de la tierra,

dejando como último recurso de los campesinos la resistencia armada a la violencia estatal y paraestatal (Medina Gallego 2010: 46).

Carlos Medina Gallego, al hablar de la expedición del Programa Agrario de las Guerrillas de Marquetalia, antecedente de las FARC-EP, identifica cuatro guerras del Estado contra la población campesina: la de 1948, la de 1954, otra en 1962 y una más, como si fuera poco, en 1964. Esta última, conocida como la Operación Soberanía, tuvo una ofensiva militar estatal con el apoyo del ejército estadounidense que incluía aviones T-33, helicópteros Iraquois y Kaman y bombardeos aéreos sobre la población campesina. La Operación Soberanía, al decir del ejército según registra *El Espectador* en su momento, fue concebida como una “operación civilizadora” que no dudó en hacer uso del napalm (Molano 2016: 50, 52).

#### 4

En esta perspectiva la Nonombia, el país imaginado de Abad, da cuenta de una mirada construida a lo largo del siglo XX en la que las acciones y los modos de operar del enemigo político del Estado, en este caso las FARC-EP, manifiestan como presupuesto discursivo la valoración de arbitrarias y caprichosas:

(1a) Unos campesinos *se rebelaron* contra humillaciones y dijeron “no” de un modo inaceptable: con armas. (Abad 2016b)

Mientras la guerrilla realiza acciones inaceptables, como rebelarse con armas, por su parte el Estado, en esta Nonombia imaginada, se construye como agente de acciones verbales: no acepta, niega. Ese no, esa negación del Estado es para Abad inadecuada por exagerada.

En un primer momento se puede considerar la posición de Abad como un ferviente rechazo al uso de las armas y la violencia. Pero la distancia que existe entre lo inaceptable, esto es, aquello que no es digno de ser aceptado, y lo inadecuado, lo que no se adapta a las necesidades, guarda una notable mitigación. Si lo inaceptable son las armas y lo inadecuado es la violencia “exagerada” del Estado, ¿no cabe la pregunta de si la violencia del Estado no es, acaso, entre otras, también la de las armas? Conviene recordar acá que, como ha señalado Barrington Moore (2002: 715), es engañoso equiparar la violencia de los oprimidos con la de los opresores, como también conviene recordar que es improcedente, para pensar históricamente las sociedades, condenar la empleada por los primeros contra los segundos.

Cuando Abad, en su columna de opinión publicada el 24 de septiembre en *El Espectador*, considera que

(1b) Unos campesinos se rebelaron contra *humillaciones* y dijeron “no” de un modo inaceptable: con armas. (Abad 2016b)

realiza una transformación discursiva que, en tanto operación ideológica (Raiter 1999: 42) tiene como efecto el borramiento del agente responsable de la acción nominalizada *humillar*. ¿Quién *humilla* a esos *unos* campesinos? Sabemos por Alejandro Raiter que

cuando más difícil es recuperar la forma básica, o cuando más alejada está la forma básica de la que aparece en la superficie, aumenta el grado de presuposicionalidad discursiva [...] y consecuentemente es más lo que el lector/ interlocutor debe reponer para comprender el mensaje. Este aumento de la presuposición se convierte en un lugar privilegiado para el estudio de la ideología del autor. (1999: 39)

Pero las operaciones ideológicas no solo se encuentran en las transformaciones discursivas. También están en la selección léxica: no resulta lo mismo *humillar* que, como operación civilizatoria, *bombardear con napalm*. ¿Qué campo semántico de la humillación es aquel con el que opera Abad? ¿Cuál es el universo de acciones y participantes que se presuponen dentro de la acción nominalizada *X humilla a Y*? ¿Qué tipo de acciones son aquellas que podemos considerar como acciones que humillan? Abad dice pero omite.

## 5

Tanto la transformación discursiva en el interior de la oración como la selección léxica tienen como efecto redefinir ideológicamente el mundo histórico social que un discurso puede configurar y clasificar y que marca una posición ideológica siempre diferenciada (Trew 1983: 148). Si lo no dicho nos conduce al terreno de la presuposición y, a su vez, el terreno de la presuposición es un lugar privilegiado para el estudio de la ideología de un autor, podemos advertir que la construcción histórica del conflicto armado colombiano, sus participantes y los procesos en los que son involucrados, así como sus antecedentes, responden en la columna de opinión “Los beneficios del sí” a una tradición conservadora que sistemáticamente ha pretendido borrar la responsabilidad en el ejercicio de la violencia (siempre brutal, siempre exagerada) de actores armados legales estatales, paraestatales, parainstitucionales, parapoliciales y civiles.

El rechazo a la rebelión en armas y a la forma de respuesta estatal, legal pero violenta y exagerada, que aparece a primera vista en las selecciones léxicas “modo inaceptable”, que califica la acción de los campesinos, y “forma inadecuada”, como valoración de la acción (elidida) estatal, deja entrever, por su parte, una visión del mundo que responde a la tradición liberal colombiana de corte republicano, aquel liberalismo que, en unión con el conservadurismo a principios del siglo XX, tiene como uno de sus principios el rechazo al choque armado enunciado por seres racionales, homogéneos e igualmente educados (Molina 1973: 280).

La topología semántica (Faye 1972: 135) de Abad expresa una especificidad del pensamiento liberal de estirpe conservadora. Habita, en esta topología, una convergencia, un entrecruzamiento de lo que se presupone corresponde a dos polos de narración: el pensamiento liberal y el pensamiento conservador, articulados en los enunciados que remiten al conflicto violento. De manera extendida, la cuestión civilizatoria contrapuesta a la barbarie, el rechazo a lo popular en virtud de lo letrado, las acusaciones a la borrachera colectiva del pueblo valorado como plebe y el rechazo enfático a la rebelión en armas, son elementos que igualmente acentúan esta articulación entre el pensamiento liberal y el pensamiento conservador.

## 6

Las FARC-EP no son el único actor armado ilegal del que habla Abad en sus columnas. En junio de 2008 fue publicada en *El Espectador* la columna titulada “La lucha armada”. En ella habla también de los grupos contraguerrilleros y, mediante el uso del paréntesis, especifica:

(2) Que en Colombia persista la anomalía, única en América Latina, de grupos guerrilleros y contraguerrilleros (paramilitares), ha sido una tragedia inmensa. (Abad 2008b)

La aparente sinonimia creada a partir de la elección del paréntesis tiene como efecto delimitar y, por tanto, reducir, la naturaleza paramilitar a la lucha contraguerrillera. Lo que este uso del paréntesis oculta es que el accionar paramilitar se extiende a lo que Pedro Santana ha llamado proselitismo armado, esto es, la afección de los municipios del país en épocas de campaña electoral donde “los grupos paramilitares asesinan activistas y líderes locales de los partidos de oposición” (Santana 2005: 8). Claramente el proselitismo armado no es una característica única del accionar paramilitar. El mismo Santana señala el asesinato de concejales por parte de las FARC-EP en el sur del país.

Sabemos también por Irma Franco que el surgimiento y la expansión paramilitar han cumplido una función esencialmente contrainsurgente consistente no solo en liquidar las llamadas bases sociales de la insurgencia armada sino, además, en construir como objetivo militar a los procesos organizativos reivindicativos y a las fuerzas políticas opositoras o alternativas. Al limitar, mediante el paréntesis, las acciones de los paramilitares tan solo al enfrentamiento con la guerrilla, Abad le otorga un carácter defensivo a la guerra paramilitar y borra su naturaleza preventiva y punitiva, elemento constitutivo del conflicto armado interno colombiano (Franco 2009: 362). Si bien se puede plantear que, en la lógica dicotómica con la que Abad proyecta imaginariamente el país, los paramilitares entran en el campo semántico de la barbarie, el accionar de estos actores armados ilegales se encuentra delimitado a la lucha contraguerrillera. La problemática de restringir el accionar paramilitar a una lucha contraguerrillera nos

dejaría sin respuesta a la pregunta por los actores responsables del sistemático y generalizado aumento, en el marco de implementación del acuerdo de paz, de torturas, amenazas y asesinatos selectivos, individuales y/o colectivos de campesinos, profesores, líderes populares, sociales y políticos, y defensores de derechos humanos por parte de escuadrones armados no identificados y estructuras paramilitares específicas. El paréntesis aísla, hace visibles los límites de la ciudad amurallada desde donde Abad proyecta imaginariamente el país.

## 7

En la columna de 2008 “La lucha armada”, aparecen otros actores que refuerzan la lógica dicotómica con que Abad imagina el país. Uno de ellos es el pueblo colombiano a quien el columnista le otorga como virtud el no ser pasivo ni resignado

(3) es también una muestra de que el pueblo colombiano no es pasivo ni resignado. Para bien y para mal, así somos y así hemos sido a lo largo de la historia. (Abad 2008b)

Al enunciar que “así somos y así hemos sido” esencializa afirmando que “empuñar un arma y hacernos matar peleando” es una característica del “país de iracundos”.

(4) cualquiera de nosotros puede imaginar una situación en la que la *injusticia* padecida sea tan grande que *preferimos* empuñar un arma y hacernos matar peleando. (Abad 2008b)

Al determinar el origen de tal esencia restringe el carácter de las violencias en el escenario colombiano porque señala que esa violencia, en tanto “preferencia”, tiene como origen las injusticias. A pesar de que la responsabilidad de la acción injusta no tenga un agente por cuenta de su construcción como abstracción y que, además, se encuentre librada a la acción individual de la imaginación, resulta de mayor significancia observar que Abad desconoce que no es una particularidad colombiana, como señala Ingrid Bolívar, el que la violencia escape del “control institucional y se exprese como un elemento indisociable de las relaciones sociales” (Bolívar 2003: 8). La violencia, en la particularidad histórica colombiana, se ejerce como un recurso privado por una variedad de actores sociales, políticos y militares bien sean legales o ilegales. La misma Bolívar señala que también en otras experiencias históricas y en los procesos mismos de formación del Estado la violencia va a tender a convertirse en acto. Las violencias en Colombia, más que ser una preferencia, más que responder a una injusticia o manifestar un carácter esencialista del pueblo colombiano, revelan la manifestación de un conflictivo proceso de formación y construcción del Estado y de rutas específicas en este proceso de configuración.

## 8

Después de la columna “Los beneficios del sí”, y tras conocerse los resultados del plebiscito del 2 de octubre de 2016, Abad publica dos días después una extensa columna de opinión titulada “Explicar el fracaso” en la que aparece la figura del pueblo valorada negativamente. Aquí la proyección imaginada del país manifiesta una clasificación con una alta carga valorativa. Abad habla en “Explicar el fracaso” de

(5) un país *hiperactivo y sobreexcitado, experto* en drogas estimulantes: cafeína, cocaína, nicotina, alcohol. (Abad 2016b)

Esta acción clasificatoria responde a una operación metonímica con la cual el columnista intenta homogeneizar y generalizar, y por lo tanto reducir, la complejidad que reviste el comportamiento electoral y político de los colombianos y las colombianas en la coyuntura que abre el resultado del plebiscito. Los atributos negativos que Abad le otorga al país, por medio de un proceso discursivo clasificatorio, instalan un fundamento normativo en la proyección imaginaria de un territorio y de una sociedad, un deber ser materializado que, en tanto valor construido como abstracción, habilita la generalización:

(6) *la sensatez* no da votos: produce bostezos. (Abad 2016b)

Ese país hiperactivo y sobreexcitado es la manifestación de la insensatez democrática, que como incorporación negativa presupone la ausencia de sensatez en la democracia colombiana.

De acuerdo con Sánchez la coyuntura es “un parámetro espacial-temporal que opera en la corta duración [y que] imprime un mayor ritmo a los procesos a través de acontecimientos claves, y en ocasiones cruciales, que logran estremecer la lenta maduración del periodo. La coyuntura activa el periodo, siendo un momento vertical de éste” (1994: 47). Lejos de explicar un fracaso, el análisis de una coyuntura nos lleva al terreno de las posibilidades. Si bien el *No*, que en términos de Abad representa la insensatez democrática, obtuvo la votación más alta, no puede perderse de vista la distancia del 0,5 por ciento que tuvo frente a los votos del *Sí*.

Pierde de vista Abad, a su vez, componentes históricos y estructurales que en la larga duración, necesaria para cualquier explicación de una coyuntura (Ansaldi 2016), remiten a la sistemática abstención de los colombianos y colombianas en los procesos electorales. El foco sobre el *No*, fundamento de la operación metonímica realizada por Abad en “Explicar el fracaso”, deja en la penumbra la abstención electoral mayor al 60 por ciento en un país donde, en promedio, no suele salir a votar más del 46 por ciento de la población habilitada.

La construcción mediática del *No* como victoria, reproducida por Abad en su columna “Explicar el fracaso”, cierra el horizonte de posibilidades que se activa

en una coyuntura determinada y que encontró su expresión en las múltiples movilizaciones, marchas y concentraciones populares a lo largo y ancho del país. En los ríos, pueblos, ciudades, así como en el exterior, con el correr de la primera semana, de manera masiva diferenciados sectores salieron a respaldar el *Sí*. El escenario electoral, por lo tanto, fue excedido a través de la agenda social y popular que quebró la agenda mediática de una victoria del *No*.

## 9

Cuando ya los titulares de los medios de comunicación masivos se hacían eco del llamado a la renuncia de Juan Manuel Santos por parte de sectores conservadores nacionales, el Comité Noruego del Nobel emitió el viernes 7 de octubre el comunicado en el cual informó que le fue otorgado al presidente colombiano el Premio Nobel de la Paz. Acontecimiento clave para oxigenar el denso clima político que recorría el país. Al día siguiente apareció en *El Espectador* la columna de Héctor Abad Faciolince titulada “Del suelo al cielo”. En ella el columnista sintetiza:

El domingo nos caímos al suelo con una derrota mínima pero apabullante; el lunes nos despertó el grito del partido de Uribe exigiendo la renuncia del presidente; el martes tratábamos de salvarnos de la depresión con la ironía; el miércoles los expresidentes fueron a hablar con Santos y no supieron explicar qué era lo que querían; el jueves se iluminó un poco el panorama con el candor con que el gerente de la campaña del *No* nos reveló las sucias estrategias electorales del Centro Democrático; y el viernes volvimos a subir al cielo con la jugada maestra de los noruegos: le daban a Juan Manuel Santos el premio Nobel de la paz para devolverle los ánimos y la esperanza a un país atónito y desanimado. (Abad 2016c)

En esta coyuntura, desplegada en la corta duración, Abad construye participantes específicos dentro de los que se pueden identificar diferentes colectivos así como diferentes individuos. Entre los participantes construidos como colectivos, es decir, agrupaciones de dos o más personas, se encuentran un *nosotros* inclusivo representante del *Sí*; el partido de Uribe; los expresidentes; el partido político Centro Democrático; los noruegos y, por último, el país. Los participantes construidos como individuos son el presidente Juan Manuel Santos y el gerente de la campaña del *No*. Abad dice pero elide.

¿Dónde están los colombianos y las colombianas que marcharon, se movilizaron y se concentraron a lo largo y ancho del país y en el exterior durante esa semana de octubre? Al detenernos en las tres columnas de opinión que se inscriben en la coyuntura política y discursiva del plebiscito, podemos observar el acento negativo que Abad le otorga al signo ideológico *pueblo* (Voloshinov 2009). Este acento negativo se construye a través de diferentes operaciones ideológicas. Una de ellas es la pasivización. El pueblo aparece como un participante pasivo, es

decir, aparece cumpliendo un rol pasivo, no como un agente de acciones sino como afectado o paciente (Trew 1983):

(7) un pueblo que *es manipulado* por la mentira de los enemigos de la paz. (Abad 2016b)

(8a) Ya no van a *poder engañar* al pueblo ingenuo. (Abad 2016c)

La agencialidad del pueblo, cuando la tiene, se limita al plano electoral, en tanto votante:

(9) el pueblo puede *votar*. (Abad 2016a)

(10) El pueblo prefiere *votar* por ellos. (Abad 2016b)

(11) un pueblo dispuesto a *votar* por cualquier disparate. (Abad 2016b)

Otra operación ideológica que materializa discursivamente el acento negativo al signo *pueblo*, en las columnas de Abad, es la selección léxica con la que el columnista clasifica y valora:

(12) a la *falta de educación* [...] de un pueblo. (Abad 2016b)

(8b) Ya no van a poder engañar al pueblo *ingenuo*. (Abad 2016c)

Estas dos operaciones ideológicas que realiza Abad en relación al signo *pueblo*, la de pasivización (7, 8a) y la de selección léxica (12, 8b), se articulan con una tercera operación. Volviendo a la síntesis con la que el columnista relata los acontecimientos de esa semana de octubre, podemos observar cómo el signo *pueblo* aparece, en tanto participante, elidido por medio de la nominalización de la acción *derrotar*:

(13) El domingo nos caímos al suelo con una *derrota* mínima pero apabullante. (Abad 2016c)

Tanto en las columnas “Explicar el fracaso” como en “Del suelo al cielo” la construcción que hace Abad del signo *pueblo* se circunscribe a los votantes del *No*. En la última cita (10) el lector se ve en la tarea de presuponer a este colectivo como agente de la derrota. Así, Abad refuerza su visión dicotómica del mundo. Por un lado está la barbarie, la insensatez, personificada en el pueblo votante del *No*, y por el otro lado están los electores del *Sí*, colectivo construido mediante un nosotros inclusivo, nunca como pueblo.

A este nosotros inclusivo Abad lo construye vinculado a procesos ligados con los sentimientos y las percepciones, involucra a este colectivo en procesos de experiencia interna (Zullo 2015: 84), mas no de acciones:

(14) Los que votamos por el *Sí* *soñábamos* con “una paz estable y duradera”. (Abad 2016b)

En otros casos los participantes contruidos mediante este nosotros inclusivo, si bien realizan acciones físicas, son enunciados metafóricos que vehiculizan experiencias internas:

(15) El domingo nos *caímos* al suelo. (Abad 2016c)

(16) volvimos a *subir* al cielo. (Abad 2016c)

En el marco de la coyuntura que abre la refrendación de los acuerdos de paz vía plebiscito, la proyección imaginada del país que realiza Abad manifiesta, como hemos señalado, una clara visión dicotómica. Hay tan solo dos países en sus columnas. Esta visión es proyectada desde un *ethos* letrado y experto (Abad 2016b) propio de un sujeto que se inscribe en una tradición liberal de corte conservador que no responde a lo partidario sino al terreno ideológico, cultural y político. Lo que subyace allí es una topología semántica constituida por el entrecruzamiento de enunciados que responden a diferentes polos de narración.

## 10

Las valoraciones negativas con las cuales Abad construye diferentes actores sociales, en algunos casos restringidos, como en el de los paramilitares, se extienden a individuos del campo civil como la exsenadora Piedad Córdoba. La figura de lo femenino, materializado discursivamente en la exsenadora Córdoba, presenta una valoración negativa en la columna “La lucha armada”, publicada el 14 de junio de 2008:

(17) Es preferible para nuestro país un partido bolivariano liderado por ejemplo por *una deslenguada como* Piedad Córdoba que una guerrilla en el monte. (Abad 2008b)

La clasificación que opera mediante, primero, la flexión de género, en este caso femenino y, segundo, su adjetivación, *deslenguada*, presupone en una construcción del mundo dicotómica, como la que realiza Abad, que ideológicamente la mujer entra en un orden del deber ser callada. O si se quiere, el acto de decir realizado por la mujer, en esta lógica dicotómica, tiene un límite. Que ese límite sea burlado es para Abad motivo de juicio y de valoración y, por tanto, de clasificación. ¿Qué es lo que le incomoda al columnista? ¿Acaso es lo dicho?, ¿Acaso quién lo dice?, ¿O que sea una mujer quien lo dice?

No será la única vez que Abad mencione a Córdoba. Una semana antes, el 7 de junio de 2008, en la columna “Un negro, un viejo y una mujer”, Abad, refiriéndose a la exsenadora, opina:

(18) *una negra bruta*, la que acaba de decir que ojalá Colombia tuviera muchos otros Tirofijos. (Abad 2008a)

En este caso la flexión de género de los lexemas *negra* y *bruta*, a manera de huellas discursivas, revelan, en primera instancia, el signo *mujer*, que más adelante se hará explícito:

(19) No, no basta *ser mujer* para ser buena, ni viejo para ser sabio, ni *negro* para *ser* bruto. Cualquiera tendrá que demostrar lo que es. (Abad 2008a)

Pueden observarse tres enunciados en los que operan actos de clasificación y juicio. El primero, “*negra bruta*” (18), el segundo “No, no basta *ser mujer* para ser buena” (19), y el tercero “ni *negro* para *ser* bruto” (19). En el primero (18) la flexión de género se vincula, en su primer lexema, con la materialización del signo raza y con una valoración del orden del saber en su segundo lexema. Sabemos por Voloshinov que los signos no operan aisladamente, “la comprensión del signo es el proceso de relacionar un signo dado que tiene que ser comprendido con otros signos conocidos” (2009: 29). Por lo tanto, el acento negativo de cada signo es construido a partir de la relación entre cada uno de ellos. En su matriz conservadora, el liberalismo de Abad elige y construye discursivamente los signos raza, género y saber como herramientas para ofender. El uso de la negación (19), como operación discursiva, refuerza algo que parece inscrito como natural en los participantes sujetos de valoración.

El posicionamiento discursivo de Abad frente al signo raza ha sido objeto de polémica a raíz de algunas de sus columnas publicadas en *El Espectador* en las que borra las condiciones sociohistóricas de exclusión y discriminación a los que se han visto sometidos los pueblos indígenas y negros en Colombia. En su columna titulada “Certificado de negro”, publicada el 13 de marzo de 2011, en la que avala lo que denomina una bastardía de sangre, el columnista olvida lo que hábilmente Fernando Urrea, respondiéndole, señala. En primer lugar la condición de discriminación racial y exclusión que han vivido los grupos étnico-raciales en Colombia, esto es, un racismo estructural. Y en segundo lugar olvida que la sociedad colombiana se ha construido a partir de una fuerte jerarquización basada en los colores de piel y “en la cual las poblaciones negras e indígenas se encuentran en la base de la pirámide social y los mecanismos de movilidad social para ellas son fuertemente restringidos o limitados” (Urrea 2011).

La topología semántica que se construye a partir de las valoraciones y el uso del signo *raza* expresa, una vez más, una especificidad del pensamiento liberal de estirpe conservadora, una convergencia y un entrecruzamiento de dos polos de narración, el pensamiento liberal y el pensamiento conservador. El polo liberal se manifiesta en su búsqueda de igualdad, mientras que el polo conservador lo hace en la negación de los conflictos políticos y sociales vinculados a la discriminación, el racismo y la exclusión histórica, borrándolos y desconociéndolos para que todo siga igual: “Él vive en un mundo ideal mezclado en donde no hay ni blancos, ni negros, ni mulatos, ni indígenas, ni mestizos, según él sin importar las ‘dosis’” (Urrea 2011).

La proyección del país imaginado se realiza, invocando la célebre metáfora de Ángel Rama de la ciudad letrada, desde un posicionamiento ideológico, cultural y político que se encuentra amurallado. Abad habita, podemos decir, una ciudad amurallada desde donde opina, desde donde dice y omite, desde donde olvida y elide. Es desde el interior de esas murallas letradas desde donde Abad proyecta una mirada parcial, reducida y reduccionista, que evoca memorias discursivas propias del sujeto criollo letrado habitante del interior de las murallas de la ciudad letrada, aquel sujeto para quien son invisibles e inaudibles los cuerpos, las acciones, los movimientos, las voces y las movilizaciones del pueblo.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abad Faciolince, Héctor. “Un viejo, un negro y una mujer”. *El Espectador*. 7 de junio de 2008a. <http://www.elespectador.com/opinion/un-viejo-un-negro-y-una-mujer-columna-18306>.
- . “La lucha armada”. *El Espectador*. 14 de junio de 2008b. <http://www.elespectador.com/opinion/la-lucha-armada-columna-19853>.
- . “Certificado de negro”. *El Espectador*. 13 de marzo de 2011. <http://www.elespectador.com/opinion/certificado-de-negro-columna-256419>.
- . “Los beneficios del sí”. *El Espectador*. 24 de septiembre de 2016a. [www.elespectador.com/opinion/los-beneficios-del-si](http://www.elespectador.com/opinion/los-beneficios-del-si).
- . “Explicar el fracaso”. *El Espectador*. 4 de octubre de 2016b. [www.elespectador.com/opinion/explicar-el-fracaso-el-analisis-de-hector-abad-sobre-el-articulo-658417](http://www.elespectador.com/opinion/explicar-el-fracaso-el-analisis-de-hector-abad-sobre-el-articulo-658417).
- . “Del suelo al cielo”. *El Espectador*. 7 de octubre de 2016c. [www.elespectador.com/opinion/del-suelo-al-cielo](http://www.elespectador.com/opinion/del-suelo-al-cielo).
- Ansaldi, Waldo. “América Latina: tiempos de violencias”. *Segundo ciclo de charlas sobre historia latinoamericana*. CEHCMe, Departamento de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Quilmes. 2016. [www.youtube.com/watch?v=VFpZGN5EHYw&feature=youtu.be](http://www.youtube.com/watch?v=VFpZGN5EHYw&feature=youtu.be).
- Arnoux, Elvira. “Los comentarios periodísticos ‘oficiales’ sobre los bombardeos a Plaza de Mayo de 1955: en torno a la problemática de las formaciones discursivas”. *Análisis del discurso. Modos de abordar materiales de archivo*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2009. 31-64.
- Bolívar, Ingrid. *Violencia política y formación del estado: ensayo historiográfico sobre la dinámica regional de la violencia de los cincuenta en Colombia*. Bogotá: CINEP, CESO, Ediciones Uniandes, 2003.
- Cano, Fidel. “Sin dilemas”. *A lomo de mula*. Alfredo Molano. Bogotá: Aguilar, 2016. 9-12.
- El Nuevo Herald*. “Expresidentes piden en Miami un ultimátum a Venezuela y condenan nepotismo en Nicaragua”. 21 de octubre de 2016.
- Faye, Jean-Pierre. *Los lenguajes totalitarios. La razón crítica de la economía narrativa*. Madrid: Taurus, 1972.

- Franco, Irma Liliana. *Orden contrainsurgente y dominación*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores / Instituto Popular de Capacitación, 2009.
- Medina Gallego, Carlos. *FARC-EP y ELN. Una historia política comparada (1958-2006)*. Bogotá: Universidad Nacional, 2010.
- Molano, Alfredo. *A lomo de mula*. Bogotá: Aguilar, 2016.
- Molina, Gerardo. *Las ideas liberales en Colombia. 1849-1914*. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo. 1973.
- Moncayo, Víctor. "Hacia la verdad del conflicto: insurgencia guerrillera y orden social vigente". *Contribución al entendimiento del conflicto armado en Colombia*. [www.mesadeconversaciones.com.co](http://www.mesadeconversaciones.com.co).
- Moore, Barrington. *Los orígenes sociales de la dictadura y de la democracia*. Barcelona: Ediciones Península. 2002.
- Raiter, Alejandro. "Mensaje, presuposición e ideología". *Discurso y ciencia social*, ed. Alejandro Raiter. Buenos Aires: Eudeba, 1999. 39-47.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Santiago de Chile: Tajamar, 2004.
- Sánchez, Néstor. "La coyuntura, el campo de objetos y los parámetros de tiempo. Una aproximación metodológica". *Suplementos Anthropos* 45 (1994). 46-53.
- Santana, Pedro. "La reelección y el escenario político electoral". *Revista Foro* 56 (2005). 3-11.
- Trew, Tony. "Variación lingüística y diferencia ideológica". *Lenguaje y control*. Roger Fowler, Bob Hodge, Gunther Kress y Tony Trew. México: Fondo de Cultura Económica, 1983. 159-211.
- Urrea, Fernando. "Carta al lector. Racismo, acción afirmativa y una columna de Abad". *El Espectador*. 27 de marzo de 2011.  
<http://www.elespectador.com/opinion/racismo-accion-afirmativa-y-una-columna-de-abad-columna-259225>.
- Verón, Eliseo. *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa, 1986.
- Voloshinov, Valentín. *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2009.
- Zullo, Julia. *Piquetes y piqueteros en la prensa argentina (1996-2002)*. Buenos Aires: La bicicleta ediciones, 2015.

# Contra la pereza y la crítica: la no ficción creativa

Wilfrido H. CORRAL

Academia Ecuatoriana de la Lengua

Tanto para su narrativa hasta *La Oculta* (2014) como para su no ficción creativa, se puede decir sin ningún riesgo o exageración que Héctor Abad Faciolince no se deja intimidar por los filtros socioculturales de la actualidad. Pero tampoco es un deslenguado, que en el ambiente pacato de sus contemporáneos y de los que en otra parte llamo la Generación “Me gusta” —aquella que nunca es crítica con su rebaño digital, con la crítica, consigo misma, o con los poderes del mundo literario— es mucho decir. Otra manera de explicar esa opción discursiva y ética es manifestar que no importa que ficcionalice ciertos hechos novelísticamente, o que los hechos parezcan ficciones, su prosa siempre transmite una honestidad que dificulta determinar sus estrategias en torno a la voz narrativa, los cruces temáticos y genéricos, el equilibrio entre lo analítico y lo intuitivo; en fin, la literariedad (desde Roman Jakobson, una organización lingüística que por medio de propiedades formales distingue lo literario de naturaleza libresca de otras expresiones artísticas). Si para su obra se quisiera escribir, con el impulso profesoral de corregir, de un realismo “renovado”, del realismo mágico que desdeña, de variantes de lo “posmoderno”, de la “autobiograficción”, o de lo *sui generis*, nos encontraríamos con una seria dificultad, pues lo cierto es que Abad Faciolince es un realista de realidades mayores que esas etiquetas juntas. Consecuentemente, lo establecido y convencional termina transformado por él, no al revés, permitiéndole meter sus preocupaciones estéticas en su prosa sin ser didáctico.

Además de esa plantilla conceptual, siempre se puede estar tentado a compararlo con Tolstói, no tanto por la presencia apasionada del ruso en el pensamiento y prosa no ficticia del colombiano, o por la extensión de sus escritos, sino más bien por la atención ficticia a lo que se podría llamar “desfiles de familia”, el parecido entre las cosas, como hace desde *Asuntos de un hidalgo disoluto* (1994), la imposibilidad de vivir en pareja, que es un hilo de los relatos en *El amanecer de un marido* (2008) y en *La Oculta*. No es necesario abusar de la oración con que

comienza *Anna Karénina*. Para entender buena parte de su prosa vale pensar en que, como en las novelas del ruso, en Abad Faciolince casi siempre hay dos amores (sentido amplio) que se desenvuelven en paralelo: el proceso creativo (la crítica) y la cotidianidad (la pereza) que tiende a desarmarlo. Hay, además, una gran seguridad intelectual y soltura estilística para desmenuzar ese desenvolvimiento, más allá de que emplee los recursos que lo convirtieron en *best seller*, con una novela decididamente autobiográfica: *El olvido que seremos* (2006). Por eso me concentro en sus cruces genéricos, con atención a las circunstancias de su no ficción *creativa* (que iré definiendo sin añadir este adjetivo de ahora en adelante) y a los bemoles de su novelística.<sup>1</sup>

En una conversación con el físico Adel Khoudeir, en que habla de las diferencias entre el periodismo y la literatura, le dice que su formación fue de tipo científico, que se instruyó en “El mundo del descubrimiento, de la precisión, de la paciencia. Hay desconfianza en la ciencia a partir de las ideas filosóficas del postmodernismo. Pero soy un escéptico de los de viejo cuño” (2007: 4). Para poder transmitir esas creencias en su prosa demuestra que se puede creer que establecer fronteras entre discursos o géneros es un tipo de esencialismo, una especie de pecado del cual los escritores que se respeten se deben distanciar. También sabe que ese argumento puede conducir todavía a otra forma de la pereza: una defensa de teorías (nunca exentas de valores) esotéricas que infructuosamente pretenden elevar el nivel del auditorio o establecer un presunto compromiso dialógico, como modo de evitar reacciones robotizadas. Por eso deja la dialéctica a los que se enojen con sus textos y el resto a los que los disfruten. Con su no ficción hay que olvidar las convenciones y límites del ensayo tradicional, por vivo que siga, o su cercanía a la crónica y prosas afines.<sup>2</sup>

- 
1. Según Deresiewicz, la *no ficción creativa* no soluciona la tendencia actual de pasar cualquier híbrido como “no ficción”, porque un argumento se puede basar en hechos, anécdotas, introspección, interpretación cultural o una combinación de estos o más (2017: 92). Según él, el descuido “creativo” de los ensayos “líricos” o “personales” (que Abad Faciolince llamaría pereza) no justifica la falta de forma, monotonía, permitirse excesos y ser aburrido (2017: 94), oponiéndose al maniqueísmo de que los hechos son malos y la imaginación buena (2017: 99). De Obaldia examina cómo la novela ensayística y fragmentaria cumple ampliamente con varios requisitos posmodernistas que ven en la potencialidad genérica la esencia de la modernidad (1995: 186), y con que sea heterogénea, abierta e intensamente autorreflexiva, aparte de pasar el examen bajtiniano de ser polifónica, de varios estilos y frecuentemente de varias lenguas (1995: 236). Toda traducción posterior es mía, excepto donde se indique lo contrario.
  2. Los ensayos que Catalina Quesada y Kristine Vanden Berghe compilan en este libro ofrecen una visión más completa de la obra de Abad Faciolince. No me sumo a las extensas conversaciones taxonómicas en torno al ensayo y sus avatares históricos o recientes. Me circunscribo a los cruces que De Obaldia bien llama “espíritu ensayístico” de la novela contemporánea. Examinó, teniendo en mente la expresión honesta y escrupulosa de inclinaciones y prejuicios genéricos por parte de Abad Faciolince, las pautas de Deresiewicz (2017) para la no ficción,

No es casual entonces que critique dogmas posmodernos, y que ubique esa condición entre los males humanistas de su momento. Abad Faciolince sabe que los retoños actuales que pasan por humanistas se imaginan de manera posmoderna que todas las certezas son dogmáticas, mientras contradictoriamente siguen llenos de ellas. Si hay tanta discusión sobre las noticias falsas, sobre todo en el mundo anglófono digitalizado, es porque el plagio y la invención oportunista ya no son considerados ofensas serias contra la verdad. Varios columnistas e historiadores notables, e incluso algún escritor, han tenido que confesar haber pasado el trabajo de otros como propio, y a la mayoría no se le ha dado más que un tirón de orejas. Otros han debido reconocer que en sus memorias autobiográficas emplearon “personajes compuestos”, en vez de personas reales de su vida real, lo cual los acerca a los novelistas, al mezclar hechos verificables, recuerdo, recreación, invención y darles forma artísticamente. Esa indiferencia hacia la verdad y los hechos no es accidental en la época de Abad Faciolince, sino la fuente de varios tipos de posmodernismos, porque el llamado “pensamiento después de lo moderno” fue una moda de finales del siglo XX para reducir los hechos a ficciones, y el problema es hasta qué punto se puede llegar con esa práctica. Su primer “libro de ensayo” —si se exceptúan el genéricamente *sui generis* *Tratado de culinaria para mujeres tristes* (1996) y la temática anticipatoria del diccionario *Palabras sueltas* (2002)— es *Las formas de la pereza* (2007). Pero este es mucho más, porque entre sus contemporáneos el colombiano tiene mayor conciencia de que la pretensión de “leer mentes” es una forma decididamente baja del periodismo cultural, y un subtexto de su libro es elevar el listón de esa profesión. Así, por ejemplo, no le preocupa mucho la obcecación de sus jóvenes compatriotas con la angustia de las influencias, traducida para ellos como Gabriel García Márquez y la obligación de hacerle venias o criticarlo visceralmente, o convertir en estandarte la obsesión con los avatares de la violencia y el narcotráfico, como hacen algunos periodistas o protagonistas con pretensiones literarias.

### LA PEREZA DE LA CRÍTICA “PURA”

En un mercado intelectual saturado de adjetivos calificativos y periodizaciones cambiantes, un título desenfadado de Abad Faciolince promete un refrescante antídoto a la quisquillosa costumbre académica de parcelar su territorio. Consecuentemente, en “Estética y narcotráfico” asevera: “le rendimos culto al muy dudoso heroísmo de los asesinos; padecemos el hipnótico encanto de los sicarios, como si sus armas de muerte fueran, en vez de simples balas asesinas, rayos divinos de dominación. Antes había un temor reverencial por sus actos violentos; ahora es peor, ahora se leen con fruición sus palabras” (2008c: 518).

---

guiándome a la vez por Antoine Compagnon (2007). Henri Godard explica cómo ambos géneros contribuyen al aprieto de la hibridez genérica actual.

Por ende, en *Las formas de la pereza* había excluido, por ejemplo, textos concentrados exclusivamente en su país, no por mostrar una “nueva sensibilidad”, sino por saber bien que recurrir a lo consabido conduce a esa forma de la pereza ensayística que es dialogar solo con algunos lectores.

En los ensayos de ese libro que tienen que ver con el artista o con la vida intelectual no reproduce un importante trabajo de 1995, “Las hazañas de una impostura”, incluido en una colección de testimonios colombianos sobre la bohemia. Hay allí una página en que se refiere a los años bohemios de García Márquez, según un testimonio de Plinio Apuleyo Mendoza, y el resto es más bien una tesis sobre la bohemia en Occidente. Más allá del interés para críticos politizados, que Abad Faciolince examine el tema en términos de los modos de producción o equipare al burgués y al bohemio por cuanto ambos buscan la redención del éxito (1995: 27), la relación con *Las formas de la pereza* yace en el enfoque sensato, sostenido e incluso académico que invierte en “Las hazañas de una impostura” sobre el artista heroico. Sin abandonar toda referencia localista, recrimina en la cuarta parte de su ensayo el facilismo con que se examina la bohemia desde el mito “tonto” del artista perezoso, con un párrafo al que no le falta nada:

Un criollo de los trópicos americanos, con finca y almacén, no verá en la bohemia más que sentimentalismo etílico e indolente haraganería elevada a nivel de obra de arte. Y si el criollo es, además, cosmopolita, dirá que lo que en París no duró más que unos decenios de mediados del siglo pasado, pasa a ser por estos ámbitos más provincianos una moda de duración e importancia exageradas. Y si el criollo crítico *es también académico* dirá que la bohemia es la caricatura más torpe del romanticismo, una especie de dandismo impotente que intenta darle cierta dignidad a la pobreza material y espiritual del artista mediocre. *Babosadas melodramáticas y lloriqueos impúdicos, aptos para el teatro lírico, y nada más.* (1995: 25; la cursiva es mía)

Compárese lo poco que han cambiado las cosas en unos cien años. En “Films de viaje”, una crónica de 1912 cuya última sección es un “elogio de los gordos”, Rubén Darío decía: “Son bohemios de verdad, los que en la tercera clase manchan con los vivos y alegres colores de sus vestidos la muchedumbre aglomerada de los trabajadores que van en busca de las tierras pingües y generosas. Es una numerosa tribu, que viene de quién sabe de dónde y que habla en no sé qué lengua áspera y bárbara, húngaro, búlgaro, algo balcánico” (2011: 428-429). Pero en verdad estaba hablando de la imagen que se comenzaba a establecer en torno a lo que es o puede ser un escritor.

Para la época de Abad Faciolince solo han cambiado las estrategias autoriales ante el nuevo mercado y las exigencias sociopolíticas. Por eso su crítica de la literariedad no termina en sus libros o en los ensayos sueltos que no ha coleccionado hasta la fecha. Sin ánimo de expandir esta visión de su obra al periodismo, que otros examinan en este libro, me refiero someramente a otra no ficción suya.

Decidida y osadamente, sin remilgos ni timidez, pone los puntos sobre las íes acerca del escritor mundializado, crítica demasiado ausente en ese mundillo suyo, que es el nuestro. “Que digan que estoy dormido”, publicado en línea el 23 de mayo de 2012 (y el 20 de mayo del mismo año en *El Espectador* de Colombia) en *Letras Libres*, es una nota sobre la muerte de Carlos Fuentes, en que lo equipara al tipo de *Latin lover* representado por el antiguo actor Jorge Negrete. Si en lo personal y literario su crítica se diferencia poco de la que se hizo de Fuentes desde los años ochenta hasta su muerte, la precisión de que “el personaje Fuentes acabó dándole un golpe de estado al escritor Fuentes” es contundentemente certera. Aunque no tiene entradas para “autor”, “crítico”, “novela” o “ensayo” (sí para “Biografía”, 2002: 36-38) en el abecedario *Palabras sueltas*, si se examina otra no ficción suya se notará que su visión del escritor es antitética a la que percibe en Fuentes, a quien “le gustaba hacer un permanente monumento de sí mismo, empezando por el exagerado atavío. Le gustaba oírse hablar, oírse caminar” (Abad 2012). Pero a diferencia del sarcasmo y mala leche con que Alberto Fuguet reconstruye la figura de Fuentes en *Sudor* (2016), el colombiano no proyecta ningún tipo de envidia o giros vindicativos, sino una ética del escritor. Por eso concluye su nota con “Para otros, entre quienes me cuento, es el antimodelo: exactamente eso a lo que nunca quisiéramos parecernos”.

Coincidentemente, en *La Oculata* provee una solución ingeniosa a los cruces de la literariedad y las interpretaciones actuales, al permitir leerla como un tratado sobre la hipersensibilidad actual en torno al arte, las clases sociales, la ecología, el efecto de los lazos familiares, la economía, las nuevas colonizaciones, el racismo, la relación campo-ciudad, la sexualidad fluida y la sociedad que la define. Así reconstruye radicalmente, con la polifonía de los tres hermanos protagonistas y con guiños humorísticos, las “novela de la tierra” y/o “romántica” de su país o el mundo, serruchando clichés temáticos. No hay nada utópico o anticuado en la trama, o en personajes como Antonio (y sus disquisiciones sobre el amor homosexual o sus gustos literarios anticuados), que hablaba por Skype con su madre Pilar (2014: 11), cuya muerte y herencia son el gatillo de la novela. Antonio es cosmopolita, violinista, homosexual. Así: “Uno de los motivos por los que me pude casar con él es porque a [Jon] le gustaba mi finca en Colombia” (2014: 82). No por nada en *La Oculata*, Jon, el pintor marido de Antonio, “expone su basura reciclada” (2014: 139) en las mejores galerías de metrópolis mundiales; y hablando de un amigo alemán a quien le pagan por debajo para escribir artículos elogiosos sobre Jon, Antonio dice: “Él se esmera mucho, y nos entrega unos ensayos posmodernos incomprensibles, que Jon termina de pulir, y que a los dos nos matan de risa. *La neo-alegoría de la post-verosimilitud* rezaba el último título del ensayo de Heinrich...” (2014: 139).

Al fomentar el arte de la provocación, distanciándolo del tipo de burla que puede caracterizar a un contemporáneo como Fuguet (nada es más fácil que burlarse de lo que no se entiende), acerca su arte a un cuestionamiento ético de lo

que pasa por la cultura reinante y sus acólitos, castigándonos por ser lo suficientemente ingenuos de creer en nuestra propia mitología. Da codazos y reaccionamos, nos instiga otra vez, y reaccionamos menos, dejándonos saber que puede venir alguien diferente que figonee de una manera peor. Juan Gabriel Vásquez fija bien una actitud presente en otros narradores nacionales. En “El tiro en el concierto: política y novela en Colombia”, al hablar de cómo un capítulo de *Asuntos de un hidalgo disoluto* transmite magistralmente la obsolescencia y facilidad de manipular los discursos de derecha e izquierda, Vásquez afirma: “Se trata —espero que esta aclaración sea innecesaria— de una parodia. Pero esta parodia de diez páginas, situada en el contexto de esta breve novela de doscientas, formula, mediante métodos que aquí no puedo analizar, un retrato de la política colombiana más certero que la más comprometida e indignada novela de la Violencia” (2009: 107).

Bajo el título “Con A de América, con B...” *Babelia* compuso una especie de diccionario literario básico, con breves entradas de literatos conocidos y algunos poco conocidos sobre varios temas, sin un propósito claro o coherente. Sin embargo, los autores establecidos parecen saber a qué público se dirigen. Ese es el caso de Abad Faciolince, quien asume el tema de la violencia con la tranquilidad que solo entiende el que la ha vivido:

La realidad, para un escritor, es como el agua para un nadador: puede ahogarse en ella, pero sin ella no podría nadar. Es imposible evitarla. Si esa realidad (esa agua) se tiñe de violencia, el nadador quedará salpicado de ese color (¿rojo?) inevitablemente. Por esto la violencia se nota más, precisamente, en las novelas de los países que más la han sufrido en las últimas décadas: Colombia, Perú, México, Venezuela. En los años setenta esa temática era más argentina o chilena. En Colombia hay ejemplos canónicos: la sicaresca (novelas sobre matones) y decenas de libros de secuestrados. ¿Cómo no?” (2016: 5)

Sin duda, la violencia y las FARC han afectado a todo novelista, y cuando se anunció la paz en agosto de 2016 (negada en octubre, matizada y aceptada después), varios comenzaron a precisar el significado de esa tregua: Vásquez en “La paz sin mentiras”; y Abad Faciolince, con su sofisticado y personalísimo análisis “Ya no me siento víctima”.

Con las salvedades del caso, a la vez que hay nuevos narradores más aferrados a la renovación de temas clásicos nacionales, en Colombia surge una generación que quiere resemantizar el tremendismo de la violencia que por mucho tiempo definió la narrativa del país (y la visión de los críticos), tanto en la teoría como en la práctica. La violencia ahora surge de la nueva sociedad extranacional ocasionada por el narcotráfico, y el realismo llega sin magia, aunque los dilemas de la ficción se complican cuando se crean telenovelas, música, películas y otros tipos de *best sellers* de la realidad del narcotráfico. Las muestras son Fernando Vallejo y su indignación permanente, y Jorge Franco, probablemente por la aten-

ción que sigue atrayendo la combinación colombiana de violencia y política, que resemantiza la del resto del continente y su representación por los nuevos. Estas obras ratifican cierto consenso respecto a cómo los nuevos colombianos se distancian de sus antecesores nativos, aunque Laura Restrepo vende tanto dentro como fuera de su país. No hay reglas, porque entre 1992 y 2011 Mario Mendoza (1964), autor de varios libros que salen poco de su país, confirma que la novelaría escrita no siempre vende, y que la crítica aglomera autores más por temas nacionales que por enlaces conceptuales. En un contexto mayor, se puede creer que la narcoficción (literaria o fílmica) documenta una realidad, pero es difícil afirmar que contribuye a la violencia en todo país latinoamericano, y está por verse cómo se novelizará la precaria paz de 2016 con las FARC, que sigue afectando a países vecinos. En esas luchas nacionales se pierden de vista las grandes diferencias con escritores como Abad Faciolince.

*Las formas de la pereza* contiene cuatro partes relativamente simétricas, división que podría significar que se caviló acerca de una conciliación temática. Los lectores que busquen conexiones con su narrativa podrían dirigirse a la segunda y cuarta partes, dedicadas a “Paseos literarios” y “Desocupado lector”; mientras los que quieran desconexiones tendrán que examinar la tercera, “Plegarias periodísticas”, que contiene el sesudo y directo “Dogma, doxa y episteme (Opiniones de un opinador)” de 2006. En aquél, después de aseverar “Decía mi abuelita que la constancia vence lo que la dicha no alcanza” (2007b: 144), provee trece pautas (2007b: 144-148), no reglas, para producir periodismo de opinión sensato, es decir, como el suyo. Esa nota podría definir buena parte de su propia experiencia y, al manifestar que quiere “dejar atrás las teorías que he elaborado sobre mi oficio, o sobre la doxa en general” (2007b: 142), incursiona en una práctica no ficticia centrada mucho más en una cotidianidad culta.

Se podría profesar con poco riesgo que la organización de *Las formas de la pereza* privilegia la literatura, o una visión muy amplia de ella, y se estaría en lo correcto, porque Abad Faciolince nunca puede abandonarla. Así, observa lo siguiente:

En Estados Unidos y Europa muchas personas, y más frecuentemente las mujeres, leen en el metro. En Medellín se lee algo en el metro, sobre todo periódicos. En el metro de El Cairo nadie lee, y menos las mujeres. Vi unas pocas excepciones masculinas. Como en Occidente, cuando a veces los excesos de publicidad imponen un solo libro, aquí también parece actuar la propaganda, pues sin falta todos se dedican, cuando leen, a un mismo libro: el Corán. (2008b: 63)

No se desprende de esa cita que quiera preservar valores exclusivamente literarios, sino comentar sobre cierto fundamentalismo cultural, y en ese sentido su periplo por Italia puede ser tan inconveniente como uno por Egipto. Abad Faciolince no se apega a una distinción aguda entre hechos y valores, en que las

verdades se limitan a hechos sin valor, y los valores son definidos arbitrariamente por su yo. Más bien, su prosa no ficticia tiene la precisión expresiva que caracteriza a su ficción, para apreciar y celebrar la presencia de valores en el mundo que perciben los seres humanos, aunque hay momentos reveladores de una mente que también se organiza por sus sentimientos. Por ejemplo, la primera parte, “Ah, el amor”, insiste en entender al individuo, real o ficticio, como parte de la materia social, y concibe el presente como histórico en sus implicaciones. Los tres ensayos de esta parte, sobre el “amor latino” (comillas suyas), el matrimonio ideal y la felicidad conyugal, tratan de diagnosticar un ambiente o mentalidad y cómo son alterados de maneras casi imperceptibles.

Es inevitable que bregue con preguntas cotidianas sobre cómo vivir o el arte de la vida. Pero se debe recordar que esas emociones vienen de un narrador, y que Abad Faciolince en verdad indaga *desde* la literatura, y que la “vida” quiere decir un estilo o comportamiento, y cómo se los acomoda, ya sea a las normas sociales o a la expresión de una personalidad. Si he elegido a Abad Faciolince sobre otros pares suyos en la no ficción (César Aira, Horacio Castellanos Moya, Leonardo Valencia, Juan Gabriel Vásquez, Leonardo Padura y el ubicuo y poco trascendente Jorge Volpi) es porque, como ellos y más allá de sus diferencias, tiene un temperamento, experiencia y genio que le permite responder de manera inusitada a su momento y lugar, y sobre todo hacer nuevas preguntas y proponer nuevas respuestas. La poeta Elizabeth Bishop decía que su pereza la agobiaba, y quería que se la perdonara, porque se debía a querer hacer bien las cosas, o no hacerlas. Así, en su no ficción hay una dinámica centrada en cómo templar el sentimiento con el comportamiento y, por ende, si hay lecciones, son sobre cómo pensar y sentir en vez de sobre cómo vivir.

Para él, la “pereza” es una serie de formas, ninguna de las cuales tiene que ver con el bloqueo del escritor, el aburrimiento o con el miedo a la página en blanco. La cuarta de sus “Trece tesis sobre periodismo y literatura” afirma que “[l]a literatura existe no solo para que haya una escritura narrativa que se libere de las amarras de los hechos, de la dictadura de la realidad, sino también para poder penetrar en lo más íntimo y recóndito del ser humano sin hacer pornografía” (2007b: 117-118). En una entrevista afirma, además: “La ficción existe porque la verdad verdadera es insoportable, si se la usa a toda hora: el periodismo no puede hablar de la vida privada de las personas; para hablar de la vida privada está la literatura con personajes ficticios” (Escobedo Prieto 2010: 115). Como es el caso con la mayoría de sus pares, recurre a los clásicos españoles y a Borges y Vargas Llosa, para explicar en “El peligro de leer libros (¿qué hacer con la literatura?)” (2007b: 161-174) que conservamos un tesoro ilustre, “[y] no porque seamos puristas apegados a una tradición, ni nostálgicos monárquicos de la “madre patria”, sino porque transmitimos las cadencias de una ilustre construcción cultural de siglos, adaptada a nuestras nuevas y cambiantes realidades” (2007b: 172). Secularmente, toda tradición y lo que genera ha terminado incorporada a

otra, y con igual historicidad ha hecho necesaria y permitida la creación de otras fases nuevas. Similarmente, parece estar diciendo que la vida de un escritor es, en parte, un merodear vigilante de personajes. Pero como es su caso, los mismos escritores terminan siendo buen material para la ficción.

La postura anterior no le ganará fanáticos a Abad Faciolince en buena parte de la universidad anglófona o de la latinoamericana que calca mal, para estar “al día” con los poderes culturales primermundistas. Pero no importa, porque, como otros narradores que serían sus pares en la no ficción, Fuguet incluido, no escribe para profesores universitarios. A la vez, hay que tener en cuenta que las opiniones de estas nuevas generaciones (desde los cincuentones a los milenarios nacidos en los años ochenta) no son estrictamente apolíticas, ni tampoco acatan las directivas de cierto academicismo latinoamericanista comprometido. En el mundo más amplio de finales de los ochenta, con la caída del muro de Berlín y el fin de la Unión Soviética, y cuando la mayoría de los contemporáneos de Abad Faciolince comenzaba a escribir o publicar, su preocupación más urgente no era la economía sino lo que esta les hacía a sus ideas presuntamente nuevas, su autopercepción, su conciencia y sus “almas”; y se pusieron a escribir de sus cuitas. Pero diagnosticar los problemas, como ocurrió con el periodismo anglófono y la narrativa de la Generación X y la que vino después, no es lo mismo que resolverlos, y varios narradores hispanoamericanos siguen metidos en similar camisa de once varas, o de fuerza.

Junto a esa seriedad, y tal vez Fuguet y Volpi son los más afectados, surgió otro impulso de una generación cuyas influencias formativas vienen de los *comics*, el cine y la televisión: la cultura popular como escape ya asumido. Cabe notar al respecto cierta relación narrativa con lo que se ha llamado el “film ensayístico” anglosajón, o sea el documental que teje lo “objetivo” con lo personal y abstracto-universal para producir lo que en última instancia son estudios autorreflexivos sobre varias versiones de la verdad y la lucha del artista entre la historia misma y su ética personal. Además, especialmente Valencia y Abad Faciolince, también demuestran estar al tanto de la crítica especializada, y son generalmente objetivos respecto a la política. En ese sentido, no hay ninguna resonancia a la idea de estar “Contra la interpretación”, ensayo de 1964 en que Susan Sontag se opone *solo* a las teorías miméticas de la interpretación que, al restringirse al contenido, son meramente explicativas, e interpretan lo que estaba codificado o depende de algún conocimiento adicional del crítico.

Como Sontag, Abad Faciolince no se opone a la interpretación, sino a ciertas reglas y la práctica de emplear una red interpretativa una y otra vez para “descodificar” obras de arte muy dispares, método que se emplea hasta hoy, particularmente en una época que, por falta de imaginación crítica, todavía se registra como “posmoderna”. Precisamente por no afiliarse a un pensamiento unívoco o “usado” (término del crítico inglés Frank Kermode), en “La literatura como

peste” (2007b: 83-92) elogia sin tomar partido la visión de los comparatistas comprometidos Franco Moretti y Fredric Jameson respecto de la difusión mundial de la novela moderna por medio de transacciones entre experiencias locales y patrones occidentales (2007b: 87). Al principio de *Oriente empieza en El Cairo* asume abiertamente ser de Occidente, reconoce la muralla que no se ha derrumbado con el Oriente, y prefiere viajar hacia “lo que dicen que es distinto”, explicando que “El problema es saber dónde termina lo nuestro, lo occidental, y dónde empieza lo ajeno, lo oriental” (2008a: 14). Matiza esa identificación en “En defensa de Europa” (2015), retomando su franca valentía en tiempos políticamente correctos. Así, a diferencia del *flâneur* que tiende a personificar de segunda mano a los académicos, Abad Faciolince prefiere ser un *boulevardier* enterado.

Si tales excursiones no salvan al mundo y suelen corregir más a los especialistas, es porque lo que falta en la vida de los escritores de no ficción es el sentido de ser responsable ante alguien que no sea ellos mismos, su familia, editores tiránicos y reseñadores tontos. Contrariamente, como Michel de Montaigne, Abad Faciolince mira hacia adentro, quiere conocerse, se agarra de su yo, no de su ombligo. No hay así un texto de él en que no salga a relucir un yo sincero, nunca separado de su epidermis o desdoblado con disfraces forzados, hoy muy comunes en varios narradores “cuidadosos” de su época, especialmente entre los que, por dedicarse cada segundo de sus vidas a las interacciones virtuales y triviales, no tienen un segundo para cualquier tipo de reflexión, calma o espiritualidad. Su apertura total, especie de asociación libre intelectual, está ejemplificada magníficamente en el extenso “El devorador de libros” (2007b: 183-196) y en “Un libro abierto” (2007: 197-209), ambos de finales de los noventa, y plantillas conceptuales para lo que dice en otros sobre la lectura. Como los mejores ensayistas, un par de pensamientos, lecturas, anécdotas o historias personales o de otros siempre le recuerdan algo más inteligente o interesante, o aún mejor, contradictorio; o un libro.

Más allá de demandas, batallas y prensa aviesa, durante los últimos años la pregunta palpitante es qué se va a hacer con el libro impreso, y ahí yace el cruce primordial entre pereza y crítica de Abad Faciolince. Se halla una reacción española en artículos y notas recogidos por *Babelia* 1.179 (28 junio de 2014), bajo el título “Combate por el futuro del libro” (4-7), renuencia que se debe contextualizar con la apertura en julio de 2016 del primer centro tecnológico de Amazon en España. Ningún narrador nuevo ha intuido mejor el efecto de esos cambios que Abad Faciolince. Su *Asuntos de un hidalgo disoluto* incluye esta “Nota” al final de la novela: “En éste como en otros libros supuestamente míos, se copian, sin comillas ni crédito (salvo vagas atribuciones a Quitapesares), numerosas frases de escritores vivos y muertos. Dar todos sus nombres significaría hacer una lista demasiado larga y dejar sin trabajo a los detectives del plagio. / H.A.F” (2007a: 221). Es decir, halla la manera de elevar la referencia a sí mismo por medio del suspenso y de la autocrítica con medida sutileza, manteniendo la

visión actual del narrador como instrumento falible y no mero transportador de datos. Lo que hace es desarraigar un guion de la narrativa mundial —la novela del artista postergado cuyo imparables proceso sicótico le permite, sin embargo, expulsar sus culpas con humor— para re-sembrarlo en una localidad que, precisamente por sus indicios hispanoamericanos, no deja de ser cosmopolita.

En contrapunto, la televisión aparece y reaparece como su *bête noire* favorita, a no ser que se exceptúe el nacionalismo barato y ramplón. Y para combatirlos, la sensatez se asoma constantemente, como cuando afirma “quiero decir que si uno nació en Medellín, no debe empezar leyendo a Robbe-Grillet, y que si uno nació en Borgoña sus primeras lecturas no han de ser *San Antoñito* y la *Marquesa de Yolombó*” (2007b: 204). Y aunque en “Notarios en una guerra de familia” (2007b: 127-131) alega que un periodista de opinión no puede tomar partido (2007b: 130), en el genial y fulminante “Por qué es tan malo Paulo Coelho” (2007b: 211-218) hace todo lo contrario, dice lo que muchos sienten (si esto es tomar partido, la fuerza de su argumento lo hace aceptable). En ese ensayo, que cierra *Las formas de la pereza*, no hay evasiones, se sigue a sí mismo, y su mirada es la misma que en otros textos: contraria, divertida, ecléctica y no siempre irónica. No obstante, si indirectamente se contesta la pregunta de por qué vende tanto Coelho, no se indaga en por qué tiene casi 29 millones de seguidores en Facebook, lo cual dice mucho sobre los desafíos que confronta la ya mencionada Generación “Me gusta” y menos sobre los lectores de ella en general.

### ¿SE PUEDE SER HONESTO CON LA LITERARIEDAD?

Volvamos momentáneamente a una condición relacionada con las formas, que en *Idea della prosa* (1985) Giorgio Agamben considera en desuso: el desdén no siempre mal intencionado hacia la prosa que viene de cierta periferia, que en el caso de Abad Faciolince sirve para mostrar la continuidad entre su novelística y su no ficción; y en el de Volpi para exagerar la debilidad de su mejor ficción. Hace unos años el colombiano publicó un texto que *Letras Libres* incluyó en un dossier titulado, con poca ironía, “Borges inédito”. La relación entre ese texto, publicado anteriormente en Colombia, y *El olvido que seremos* es evidente en términos de las huellas ensayísticas, con la plusvalía en su ficción de una trama detectivesca afín a las coordenadas borgeanas. Abad Faciolince publicó un adelanto de su artículo en la revista ecuatoriana *El Búho*, para luego sacar una adaptación más extensa, aunque con un título (¿suyo?) más sentimental en la edición mexicana de *Letras Libres*. Ahora, todos esos textos sobre Borges, el más mentiroso de nuestros autores, son parte del libro *Traiciones de la memoria*. ¿Qué versión llegará a más lectores? La pregunta es casi retórica, y no tiene nada que ver con la calidad de aquel artículo o esas revistas, sino con el tipo de distribución (incluida la de los empresarios intelectuales que abusan de la economía de los intercambios simbólicos) que critica en varios textos de *Traiciones de la memoria*.

Esas revistas, como otras, responden a una lógica del entresiglo que trató de ubicarse entre dos vastos imperios culturales que constantemente amenazan con invadirla y absorberla: por un lado las presiones del periodismo por obtener “noticias” de los narradores o sus obras, por otro, las exigencias impulsadas por las disciplinas de los “expertos académicos” que parecen cambiar con las modas exteriores o según el poder al que se someten. Por esos acondicionamientos una observación pertinente es cómo las editoriales consideran la no ficción en el mundo occidental más amplio, porque a diferencia del interés anglófono en la de novelistas como Martin Amis, Jonathan Franzen, Salman Rushdie, Julian Barnes, J.M. Coetzee y unos pocos anteriores a ellos (Gore Vidal, John Updike, V.S. Pritchett, V.S. Naipul, Philip Roth, y Virginia Woolf), las grandes editoriales españolas y sus sucursales hispanoamericanas no parecen tener apuro para convertir la no ficción en una parte permanente de sus catálogos.

Menos que en *Traiciones de la memoria*, tanto en el texto de *El Búho* como en el de *Letras Libres* el meollo no es Borges el memorioso, sino el tipo de escritura que lo define, su “estilo” si se quiere. En este sentido la versión de la revista ecuatoriana es más importante, no respecto a un procedimiento o conceptualización, sino respecto a cómo ambos se conjugan en la memoria de un escritor. No obstante, como el gancho en los dos casos es su novela *El olvido que seremos*, es inevitable pensar en aquella conjugación cuando pregunta en *El Búho* “si vale la pena contar pedazos de la propia vida y qué relación tiene la vida con lo que se inventa” (2008a: 45), para manifestar, en el artículo posterior, y en referencia a un poema de Borges cuya autoría quiere comprobar: “había detalles que no coincidían exactamente, pero así son la memoria y el olvido. Son los mentirosos quienes dicen recordar con precisión, sin cambiar ni un ápice lo que recuerdan” (2009a: 24).

Es igualmente importante notar cómo se distancia de la “precisión” que exigen los que no participan de la ambigüedad genérica y subjetividad del conmovedor *El olvido que seremos*: “Lo que pasó después yo no lo vi, pero lo puedo reconstruir por lo que me contaron algunos testigos, por lo que leí en el expediente 319 del Juzgado Primero de Instrucción Criminal Ambulante, por el delito de Homicidio y lesiones personales, abierto el 26 de agosto de 1987, y archivado pocos años después, sin síndicos ni detenidos, sin claridad alguna, sin ningún resultado” (2006: 242). Esas serían verdaderas mentiras contagiosas, porque afectan a todo ser humano y el deseo atávico de no humillarse o temer el rechazo o la incertidumbre. Pero él no quiere analizar las implicaciones morales. La investigación anterior queda despistada por el título del texto de *Letras Libres*, “Un poema en el bolsillo”, que, si es exacto respecto a cómo confirma que es el texto que su padre asesinado llevaba en el bolsillo, es impreciso respecto al trabajo de la memoria y su arte, que a la larga es el hilo que entrelaza a los protagonistas reales (entre ellos, Santiago Gamboa) de su pesquisa. El equilibrio discursivo no es una cualidad que se asocia con la

polémica, y en la suya Abad Faciolince tiene la ventaja de ser la fuente más directa y empírica, y por ende la más difícil de refutar.

No extraña que algunos presuntos especialistas en Borges no le hayan servido para nada, y que lleguen a conclusiones demasiado conocidas sobre el estilo del argentino, cuando la preocupación de Abad Faciolince es algo menos subjetivo. A Escobedo Prieto le menciona “la ceguera y la cerrazón mental de los profesores”, y puntualiza que “Lo que pasa es que en esta investigación me encontré con muchos pedantes que ni siquiera querían oír mis argumentos, ni leer con cuidado los poemas y las pruebas” (2010: 108). En la versión mexicana de su ensayo reitera “Soy desordenado, olvidadizo, a veces indolente” (2009a: 16), más “soy un olvidadizo, un distraído, a ratos un indolente” (2009a: 24). Pero obviamente no tanto como para no recordar que, para su escritura y tranquilidad, tenía que obsesionarse, cuestionar ciertos “hechos”, y terminar convencido de que “Aquí hoy”, poema del cual saca el título para la novela sobre su padre, más otros cuatro sonetos, son de Borges, y *Letras Libres* legitima su conclusión al publicarlos como apéndice (2009a: 25) al texto. Como el excelente periodista que también ha demostrado ser, es consciente del problema con la sobrecarga de investigación, documentada y asumida debido a fines dramáticos.

La versión ecuatoriana es igualmente autobiográfica, aunque más literaria: “Aspiramos a traducir la vida viva, la vida mojada de lluvia y caliente del sol, la vida de las caricias y los gestos, la vida elemental en que se camina, se copula, se come y se llora” (2008a: 46). Esa es la vida que también recoge en *Las formas de la pereza*. Si “Un poema en el bolsillo” es un relato ensayístico que se lee como un cuento, “El olvido que purifica, la memoria que elige”, título de la versión de *El Búho*, es una expresión cabal del *modus operandi* de su no ficción, con definiciones sobre la literatura y la realidad (2008a: 47) coadyuvadas con dictámenes como “Difumino y aumento, exagero y disminuyo, borro y muy pocas veces añado algo tomado de otra escena, robado a otro recuerdo, a otro olvido” (2008a: 47). Ese proceder admite errores, aunque sean insignificantes. Por ejemplo, en “León y Sofía Tolstói: la infelicidad conyugal”, dice que Yásnaia Poliana, la finca del Conde, queda a “200 kilómetros de la capital” (2007b: 34), mientras que en *El Búho* asevera “Hace pocos meses estuve en Rusia y escribí un pequeño *relato* para la revista en la que trabajo, *Semana*. En ella [*sic*] cuento que fui a Yásnaia Poliana, 300 kilómetros al sur de Moscú” (2008a: 47; la cursiva es mía).

Pero nótese que asevera inmediatamente que mintió en esa “crónica”, y arma una historia sentimental, todo para probar, sin mencionar o citar al Vargas Llosa que lo admira (y viceversa), que el olvido es un arma infalible del prosista. Abad Faciolince hubiera podido escribir que antes de casarse Tolstói, hombre de estimable lujuria según sus biógrafos, le mostró a Sofía los diarios de sus recorridos prostibularios, pero Abad Faciolince deja la sexualidad para otra no ficción y su novelística. La infelicidad conyugal a que se dedica aquí y en otros ensayos

tampoco depende del hecho de que Tolstói y Sofía estuvieron casados cuarenta y ocho años, tuvieron trece hijos, y ella copió a mano *Guerra y paz*, por lo menos seis veces. Tal vez consciente de que la crítica en torno a Tolstói se enfoca demasiado en el matrimonio, y que la biografía es una manera conveniente para hablar de autores sin haberlos leído, deja ese suburbio de la literatura para volver a su propia idea de ella.

Examinar el ensayo anterior es un desvío revelador de su práctica, porque en la tercera y última parte del texto de *El Búho* vuelve al tema que había elegido para la conferencia que fue su palimpsesto: cómo novelizó la muerte de su padre. Afirma: “He escrito y seguiré escribiendo tal vez cómo encontré [ese poema], porque es una obsesión, pero no la escritura de un recuerdo personal, sino la escritura de algo casi incomprensible. Es la escritura de un olvido, la reconstrucción, por indicios, de un recuerdo” (2008a: 49). Y a Escobedo Prieto le enfatiza: “Lo que la gente llama fantasía, tal vez no sea otra cosa que un juego de recuerdos mal recordados, de olvidos mal olvidados, de vivencias transformadas por la desmemoria, e incluso de eso que quienes creen en la reencarnación consideran que son remembranzas imperfectas de otras vidas” (2010: 106). Esa percepción naturalmente revela una parte de los procedimientos de la no ficción que escribiré, porque así como varios participantes secundarios de su historia salieron posteriormente a tomar partido respecto a la realidad o ficción de esos poemas, se puede pensar que todo esto es una patraña suya muy bien elaborada, y de esos ingenuos colaboradores que han sido destapados. Borgeana, la discusión puede ser infinita, y en la edición mexicana y española de *Letras Libres* de octubre 2009 algunos involucrados, unos extraños y el mismo Abad Faciolince mantienen una correspondencia que aparenta darles la razón a los que arguyen que los poemas no son de Borges, aun cuando aparentemente se seguirá descubriendo poemas atribuidos a él.

Todo ese andamiaje conceptual es llevado a sus extremos en *Traiciones de la memoria*, tres relatos compuestos de autobiografía, cuento y ensayo. El primero, “Un poema en el bolsillo” (2009b: 15-185) es la versión ¿definitiva? del ensayo que he examinado. “Un camino equivocado” (2009b: 187-241) y “Ex futuros” (2009b: 243-265) son relatos autobiográficos, y llamarlos cuentos o ensayos es caer en la trampa purista de exigir a los géneros lo que no siempre pueden o quieren dar. En el “Prólogo” explica cómo ha estructurado sus textos, casi codificando cómo debemos leerlos: “Lo ya ocurrido y lo que está por venir, en mi cabeza, son apenas conjeturas. Los relatos autobiográficos que componen este libro tienen esa consistencia mixta” (2009b: 12). Y luego de expresar que fueron publicados antes en versiones más cortas y “rudimentarias”, precisa: “Aquí están corregidos, menos incompletos, y, en algunos casos, con el material visual que me ayudó a rescatarlos de la confusión y la desmemoria” (12).

Paralelamente, en la entrevista para *El Tiempo* “El que crea en su éxito es un bobo”, asevera que *El amanecer de un marido*, es “completamente autobiográfico”, y precisa: “Y como si esto fuera poco, también fui asesinado hace poco por sicarios”. Esa alteración de la solemnidad reverencial con ráfagas de energía o humor permite establecer grandes diferencias entre algunos autores mayores (y de edad) rescatados en años recientes por editoriales españolas y los nuevos que no han tenido el reconocimiento que siguen buscando los primeros. En esa misma entrevista manipula su propia ficción todavía más. Al preguntársele por qué incluyó “Balada del viejo pendejo” en su colección de relatos *El amanecer de un marido* afirma: “Tengo una amante de 20 años por lo que se me puede considerar un perfecto viejo verde (cuento ‘La [sic] balada del viejo pendejo’)”, que, claro, hay que tomar con un grano de sal. ¿Por qué? porque “Balada del viejo pendejo” ya había aparecido como parte de *Basura* (2000: 34-40), ocasionando que el narrador reprodujera la reacción de Davanzati: “¡POR LEER ESTA PENDEJADA NADIE ME DARÍA NI SIQUIERA CIEN PESOS!” (2000: 40).

Esa reacción tiene que ver más con el acto de escribir que con la lectura, porque como dice el narrador antes de encontrar ese texto de Davanzati: “Sus recuerdos podían asumir un tono de ensayo, hasta con citas al borde de lo académico; sus ensayos (verdaderos ensayos, pruebitas, tapas de un plato más largo) se teñían de autobiografía y de recuerdo. Esa mezcla, por lo menos, es la que yo noto” (2000: 31). Es decir, el espíritu ensayístico (la “pruebita” que remite a una definición de Montaigne del género) y el reportaje se vertebran con elementos que hacen que asuntos que se presentan como abstractos parezcan más concretos. Además, en un reportaje no ficticio los autores les sirven a los lectores, mientras que en la llamada “literatura de calidad” se supone que los lectores les hacen venias a los autores. Ningún ensayista o autor de ficciones va a creer que sus escritos han adquirido la forma perfecta, como lo constatará cualquier lectura posterior. ¿En qué se diferencia Abad Faciolince?

“Un poema en el bolsillo” se desconecta de los textos que lo siguen por la extensión, mientras el material visual —al que Abad Faciolince le atribuye una función que sus detractores nacionales percibirían como una semiótica difusa— convierte a todo el libro en un objeto de arte. También se puede pensar en *El olvido que seremos* como una autobiografía actualizada, en que todo se conecta por relaciones y reflexiones tenues o directas con la literariedad. Visto así, está presente casi cada tema tratado en la tradición ensayística hispanoamericana, y este hecho lo conecta a varios de los autores mencionados, particularmente por la manera de desobedecer abiertamente las pautas genéricas establecidas. Los recuerdos o las especulaciones sobre aquellos temas hacen que *Traiciones de la memoria* tenga un carácter documental, y que a veces se desvele el peligro de que la excelente memoria en un autor pueda ser una carga para el testimonio. Pero el autor es demasiado listo, y evita esa carga con la constante *relación* de historias personales, demostrando que las elecciones que asume son el mensaje ulterior y

más importante. En “El ensimismado, el enajenado” repite una frase emitida antes: “En el ensimismamiento he hallado, sobre todo, a los yoes que no fui pero que pude haber sido” (2009b: 13). Abad Faciolince quiere mostrarse como obsesivo en el primer relato, y el resultado es que el Borges de las primeras versiones se convierte en vademécum y Baedeker de su periplo ampliado, un ciego que permite ver las huellas y brechas que el colombiano quiere descifrar.

La conclusión de “Un poema en el bolsillo” (2009b: 180) en *Traiciones de la memoria* es similar a la de las versiones anteriores, pero en el relato que traslada a ella adquiere mayor protagonismo Jean-Dominique Rey (2009b: 130-178). En el recorrido que conduce a esa parte del relato, el material visual no es mero adorno (2009b: 81-83, 88-90, 92-107), sino que disipa las dudas en torno a lo que en las primeras versiones decía haber “visto”, e incluso actualiza sus propias convicciones al reproducir las objeciones de sus críticos a las primeras versiones (2009b: 56-59). El relato comienza en 1987, pero no necesariamente concluye en 2010. *El olvido que seremos*, traducido al inglés y subtítulo “memoria” fue una catarsis a dos décadas de los hechos y sigue siendo una metáfora de la búsqueda de la verdad. Cuando en *Traiciones de la memoria* afirma “Durante muchos años el misterio y la rabia se concentraron en tratar de averiguar quiénes habían matado a mi padre; me importaba poco verificar quién era el autor del poema” (2009b: 29), se puede pensar que ese misterio y rabia producirán todavía otras versiones. Como ha dicho, su obra es en parte una reacción al exceso de “sicaresca” de su país, hecho que pasan por alto, o ignoran, las excelentes reseñas publicadas de la versión en inglés de *El olvido que seremos*. Además, Abad Faciolince y la novela no ficticia *Los falsificadores de Borges* (2011) del argentino Jaime Correas, a quien había llamado para preguntarle sobre el poema, en última instancia relatan la fantasía del recuerdo total en la memoria, mostrando que para algunos novelistas la no ficción es un género más exaltado, porque puede dirigirse a varios problemas literarios, y a la ansiedad de la memoria y su legado, como una meditación acerca de cómo nos olvidamos y cómo celebramos a autores y la escritura.

Es tal la fuerza de ese “gran relato” que los dos restantes parecerían sus suplementos. Pero no es así, porque si para Abad Faciolince las opiniones políticas personales siempre tienen que ser objetivas, en “Un camino equivocado” el gatillo es el exilio político. Su honestidad es peligrosa (y diferente de la verosimilitud, por ser auténtica y controlada) en las cinco partes de este relato de *Traiciones de la memoria*; además, es envidiable y cubre cándidamente las penurias de su estancia en Italia y alguna indiscreción (2009b: 232-241), así como sus luchas internas sobre qué hacer con su vida. También anexa sub-relatos sobre música, un reloj, su familia de entonces, unos párrafos hilarantes sobre cómo se hizo pasar por español para que los italianos lo aceptaran como profesor de clases privadas (2009b: 224-228) y, sobre todo, la hipocresía y contradicciones que pueden definir la visión extranjera de la política hispanoamericana. Por eso piensa que lo que determinó su futuro fueron las palabras de un amigo: “—Héctor, te jodiste

para siempre —¿Por qué? —Porque vos sos escritor. Y lo más grave es que no servís para ninguna otra cosa” (2009b: 215). Vale recordar que en su discurso del Nobel, Vargas Llosa dice casi palabra por palabra que eso fue lo que en un momento le dijo su esposa.

Así, el tercer relato, “Ex futuros”, no puede ser otra cosa que una manera de cerrar, por ahora, todas esas memorias y confesiones. Pero en este texto Abad Faciolince parece analizarse literariamente, comentando desde el principio “Creo que el primer requisito para poder escribir una historia ficticia (y también la primera condición para leerla con gusto) consiste en la capacidad de desdoblarse, de salirse del soso yo que nos habita” (2009b: 245). El resto del “ensayo de género incierto” (ya no es relato) está poblado de dictámenes básicamente existencialistas sobre el escritor y su quehacer, y dedicado sobre todo a los caminos que no tomó, los ex-futuros (2009b: 252-257), que son como fantasmas (2009b: 259). Debido a que “Hay más personajes en la literatura que personas en la China” (2009b: 261), y a que él se dedica a indagar en los sentimientos (incluidos algunos detallados en el segundo relato) que permiten construir personajes, no le queda otra conclusión lógica que afirmar: “Todos esos que no soy y que pude haber sido están en alguna parte que tal vez no quede mucho más allá de las paredes de mi cráneo” (2009b: 265).

Vale detenerse entonces en cómo ese giro no ficticio se traduce en la novelística. Rancière recuerda que “la ficción del libro recompuesto a partir del hallazgo azaroso de hojas de papel recicladas viene en línea directa del capítulo IX de *Don Quijote*” (2009: 98), aunque sería mejor recordar que en el capítulo LXII de la segunda parte del *Quijote* este pasea por Barcelona y ve escrito sobre una puerta “Aquí se imprimen libros”. Ve los medios de producción, opina sobre una traducción del italiano y, sobre todo, nota que corregían la *Segunda parte del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, que le hace reflexionar sobre la relación entre la verdad y la mentira, adelantándose, como la *Eneida*, a la práctica actual. En *Basura*, esos recursos adquieren giros novedosos, y la precisión con que su autor se acerca a la melancolía de la existencia sin significado de un escritor nunca ha sido tan divertida. Su logro es persuadir a sus lectores a que les importe un personaje egoísta e ilusorio.

A la vez, el empírico Abad Faciolince se ríe de su función autorial sin dejar de mostrar su destreza con bailes y juegos verbales, desactivando el elemento dentro de la escritura que supone que existen copias más ricas del texto narrativo en la forma de fenómenos mentales. El protagonista, como el escritor sobre cuya práctica escribe, no especula acerca del futuro de la escritura, porque el autor empírico sabe muy bien que las estrategias de autorreconocimiento y autoestudio de la escritura son un lugar común contemporáneo. El narrador considera a Bernardo Davanzati un gran escritor, y “Lo que [me] intrigaba, lo que también me fascinaba, era la fidelidad de Davanzati a su oficio solitario, silencioso,

inédito...” (2000: 33), y se sentía a la vez traicionero y salvador, “un Max Brod criollo y anónimo que recogía los desechos de un mediocre Kafka” (2000: 33). Si Hemingway y Dashiell Hammett son maestros del no decir, y nunca tratan de transmitir lo que un personaje piensa o siente, el narrador de Abad Faciolince es un detective locuaz que transmite todo observando gestos y expresiones, y de manera tan sexista como la de los estadounidenses.

En la ficción la memoria tampoco traiciona a Abad Faciolince, porque es demasiado honesto como literato, y separar esas cámaras mentales nunca puede ocurrir a la perfección, porque nunca disfraza su franqueza con retórica transparente. Más bien, y en eso tiene pocos pares, Abad Faciolince sabe que hoy nos construimos las historias, y que en el nuevo orden narrativo la persuasión de estas ha pasado de la publicidad a las mentiras de la literatura, porque en las sociedades actuales todo se ficcionaliza. Por eso casi cualquier héroe de su prosa encarna las virtudes y vitalidad de su sociedad, y sus héroes trágicos, la mayoría, también encarnan los padecimientos secretos de esa sociedad. La presencia de variantes de la misma no ficción, además de compaginar la evidencia de diarios y cartas (registros de un presente), contribuye a darse cuenta del virtuosismo y control de su prosa. Paralelamente, la apariencia de ser voluble, caprichoso e incluso veleidoso, la efervescencia de impresiones y voces contradictorias, todo esto contribuye a confirmar el gran esfuerzo de parte de este prosista para quien lo “casual” es en verdad el producto de gran paciencia.

## CONCLUSIONES

Su crítica de la literariedad, como espero haber argumentado, se extiende a cada componente de ella. Recientemente, en “La retórica del perdedor”, presentó una aguda visión sobre los concursos y premios literarios, aseverando que los letraheridos por no ser finalistas (jóvenes compatriotas suyos) presentan argumentos “muy bobos”. Uno, típico, “es el de la igualdad de género. ¿Por qué no hay, o hay tan pocas mujeres? La respuesta es fácil, estadística”, comprobando el sinsentido de la discriminación positiva. Otro es “el de la ‘literatura oficial’ versus la literatura libre o alternativa o innovadora o vanguardista, o no sé qué”. Similar es su crítica de que hay “teorías de conspiración” y, admitiendo que lleva cuarenta años perdiendo concursos, comienza manifestando lo siguiente: “Dice un amigo mío que la única reseña que acepta con agrado un escritor (el gremio más vanidoso del mundo después de los actores) es ‘obra maestra’; y la única definición con la que queda contento es: ‘el más grande novelista de...’”. Ese tipo de discusión, que tiende a no trascender la práctica nacional, se exagera en una cultura contemporánea en que no queda bien rechazar un premio o las polémicas que lo sustentan. No obstante, la ironía es que hay que reconocer los premios para rechazar su valor, y hay que ganarlos para que la falta de respeto tenga valor. He

allí el cruce de pereza y crítica que opta genialmente por ésta, como sigue enseñando Abad Faciolince.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abad Faciolince Faciolince, Héctor. “Las hazañas de una impostura”. *Voces de Bohemia. Doce “textimonios” colombianos sobre una vida sin reglas*, ed. Hugo Sabogal. Bogotá: Norma, 1995. 15-28.
- . *Basura*. Madrid: Lengua de Trapo, 2000.
- . *El olvido que seremos*. Bogotá: Planeta, 2006.
- . *Asuntos de un hidalgo disoluto*. Bogotá: Alfaguara, 2007a.
- . *Las formas de la pereza*. Bogotá: Aguilar, 2007b.
- . “El olvido que purifica, la memoria que elige”. *El Búho* 6.26 (2008a): 44-50.
- . *Oriente empieza en El Cairo*. Bogotá. Alfaguara, 2008b.
- . “Estética y narcotráfico”. *Revista de Estudios Hispánicos* 42.3 (2008c): 513-518.
- . “Un poema en el bolsillo”. *Letras Libres* 11.128 (agosto 2009a): 16-25.
- . *Traiciones de la memoria*. Bogotá: Alfaguara, 2009b.
- . “El ensimismado, el enajenado”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 729 (2011): 11-16.
- . “Que digan que estoy dormido”. *Letras Libres* (2012).  
[www.letraslibres.com/mexico-espana/que-digan-que-estoy-dormido](http://www.letraslibres.com/mexico-espana/que-digan-que-estoy-dormido).
- . *La Oculta*. Bogotá: Alfaguara, 2014.
- . “En defensa de Europa”. *Letras Libres* 17.203 (2015): 40-43.
- . “Ya no me siento víctima”. *Babelia* 1.293 (3 de septiembre de 2016a): 2-3.
- . “La retórica del perdedor”. *El Espectador*. 16 de enero de 2016b.  
<http://www.elespectador.com/opinion/opinion/la-retorica-del-perdedor-columna-610944>.
- Abad Faciolince Faciolince, Héctor y Adel Khoudeir. “Héctor Abad Faciolince y Adel Khoudeir”. *Entredialogos*, ed. Miguel Szinetár. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana, 2007. 1-6.
- Anónimo. “El que crea en su éxito es un bobo”. *El Tiempo*. 5 de diciembre de 2008.  
<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-3222224>.
- . “Con A de América, con B...” *Babelia* 1.305 (26 de noviembre de 2016): 2-5.
- Compagnon, Antoine. “Montaigne hoy”. Prólogo a Michel de Montaigne. *Los ensayos*, ed. y trad. de J. Bayod Brau. Barcelona: Acantilado, 2007. xi-xxviii.
- Darío, Rubén. “Films de viaje”. *Crónicas desconocidas*, ed. Günther Schmigalle. Managua: Academia Nicaragüense de la Lengua, 2011. 428-432.
- De Obaldia, Claire. *The Essayistic Spirit: Literature, Modern Criticism, and the Essay*. Oxford: Clarendon Press, 1995.
- Deresiewicz, William. “In Defense of Facts”. *The Atlantic* 319. 1 (2017): 90-99.

- Escobedo Prieto, María. “Héctor Abad: ‘Nunca estoy seguro de si estoy rememorando o inventando’”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 719 (2010): 105-116.
- Godard, Henri. “La crise de la fiction. Chroniques, roman-autobiographique, auto-fiction”. *L’Éclatement des genres au XX<sup>e</sup> siècle*, eds. Marc Dambre y Monique Gosselin-Noat. París: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001. 81-91.
- Rancière, Jacques. *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Trad. Cecilia González. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.
- Vásquez, Juan Gabriel. “El tiro en el concierto: política y novela en Colombia”. *El arte de la distorsión (y otros ensayos)*. Bogotá: Alfaguara, 2009. 99-108.
- . “La paz sin mentiras”. *El País* (18 de agosto de 2016): 11.

# Memoria, privacidad y epifanía: una narrativa olfativa

Fernando DÍAZ RUIZ

Université libre de Bruxelles / Radboud Universiteit Nijmegen

En el capítulo consagrado a Héctor Abad Faciolince en *The Contemporary Spanish-American Novel. Bolaño and After*, Catalina Quesada señala tres constantes claves en su producción narrativa: la frecuente presencia de aspectos metaficcionales —analizada por esta misma autora en *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo XX* (2009: 333-362)—, la revisión analítica de la historia de Colombia y una reflexión sobre la memoria (2013: 212-217). Partiendo de dicha síntesis, este trabajo pretende abrir nuevas perspectivas de estudio sobre el último de estos tres aspectos, en nuestra opinión, el más original y significativo de su novelística. Como señalamos hace más de un lustro (2011: 6), esta dio un interesante cambio de rumbo en 2006 con la publicación de *El olvido que seremos*, caracterizado por una progresiva pérdida de importancia de los aspectos metaficcionales, tan recurrentes en sus obras anteriores, en favor de las otras dos constantes mencionadas por Quesada. Sin embargo, como vamos a mostrar, dicho viraje también supuso una apuesta del autor por la incorporación de aspectos autobiográficos o autoficcionales en sus libros, estrategia que ha provocado una descodificación afectiva y una vivencia más profunda de su continua exploración de la memoria.

En 2011 enmarcamos esta deriva del autor hacia la escritura de textos híbridos de carácter autobiográfico y de menor extensión, como una reacción o evolución lógica propia de una época marcada por el auge de la pujanza de las novelas del yo en las letras colombianas de la que habría sido pionero Fernando Vallejo (2011: 6). Como el tiempo da y quita razones, la publicación de *La Oculta* tres años después, una “mezcla rara de novela histórica y novela familiar” —según afirma el propio autor en una entrevista (Mesa 2014)— ha venido a desmentir dicho juicio en lo referente a la extensión, pero no respecto a su hibridez y carácter autobiográfico. Y es que la novela, por no hablar de los relatos de *Traiciones de la memoria* (2009), contiene varios pasajes que empujan al lector a ver en el personaje de Antonio, el hermano varón de Eva y Pilar, a un *alter ego* del

propio escritor (2014: 41-42, 96-97), lo que provoca efectos de lectura diferentes. Para demostrarlo, analizaremos a continuación el primero de ellos, donde Pilar —quien, al igual que sus hermanos, oficia de narrador y personaje— atribuye a Antonio (Toño) las mismas ideas que Abad Faciolince viene postulando en sus conferencias y apariciones públicas desde hace casi dos lustros:

Cuando yo no sé algo o no lo recuerdo, ¿qué hago? Pues me quedo callada; en cambio *Toño no se calla sino que inventa una historia para completar lo que se le olvidó o lo que no sabe*. Una de dos: o inventa, o cree todo lo que lee o todo lo que le dicen, como un niño, y lo apunta. Oye y cree, cree y escribe, escribe y piensa, y entonces inventa lo que no sabe y al tiempo empieza a creérselo: así es él. Para él, la verdad acaba siendo las mentiras que se cree. (2014: 41-42; la cursiva es mía)

Como puede comprobarse abajo, la conducta atribuida a Toño por su hermana no es sino una variación de la señalada constantemente por el narrador de *Traiciones de la memoria*, repetida también por el escritor colombiano en las múltiples conferencias o entrevistas realizadas tras su publicación, como la que le realizó Winston Manrique Sabogal en *Babelia* (el suplemento cultural del diario *El País*):

De vuelta en A Brasileira, la conversación va hacia su vida entre la realidad real del periodismo y la ficción literaria. Es la penúltima pregunta. Se entusiasma e improvisa, pero luego la matizará en un correo electrónico: “Yo creo que vivo siempre en la realidad; y al mismo tiempo, como lo que percibe y filtra la realidad es mi cerebro, creo que vivo siempre en la ficción. *Nunca sé muy bien si algo que viví lo viví realmente o si mi cerebro se está inventando un recuerdo*. Cuando uno se da cuenta de las deformaciones que hace permanentemente la memoria, cuando uno ve los sesgos con que la ideología nos hace percibir la realidad, a veces me da la impresión de que todos vivimos en un mundo ficticio”. (2010: la cursiva es mía)

El segundo ejemplo de *La Oculta* que queremos destacar para ilustrar este juego deliberado por hacer creer a los lectores que estamos ante una novela con elementos autobiográficos, esto es, el hecho de que los hermanos Ángel tienen elementos de los Abad Faciolince, lo encontramos cuando Pilar menciona la expulsión de su padre del hospital en que trabajaba “por radical y partidario del sindicato y de los comunistas” (2014: 96), para exponer a continuación sus ideas, nada diferentes de las del progenitor del escritor, también médico, al que el lector de *El olvido que seremos* y los ciudadanos letrados de Medellín conocen bien.

No obstante, aunque este entrecruzamiento entre la realidad y la ficción esté cada vez más presente en su narrativa y declaraciones, este juego de insinuar el carácter de *alter ego* de ciertos personajes en sus ficciones no es algo nuevo en su obra. Bastaría con recordar que el personaje de Jacobo Lince en *Angosta* (2003), cuyo mismo nombre recuerda al del escritor, tiene una librería (2003: 12).

Tampoco lo es el importante y ya apuntado papel desempeñado por la historia y, sobre todo, por la memoria en *La Oculta*. Sin duda, la reconstrucción de la memoria histórica de los colombianos ha sido continua desde sus primeras obras. Valga como ejemplo la recreación del violento Medellín de finales de los ochenta en *Fragmentos de amor furtivo* (1998), donde se yergue como un telón de fondo amenazante sobre Rodrigo y Susana. De hecho, insistimos, la tesis principal de trabajo es que, a partir de la publicación de *El olvido que seremos*, el escritor antioqueño ha enriquecido las estrategias y recursos empleados por su narrativa para conectar con sus lectores. Y lo ha hecho, no solo gracias al evidente carácter autobiográfico o autoficcional de sus escritos —como hemos visto, reforzado por sus declaraciones en los medios de comunicación (Manrique Sabogal 2010)—, sino también a una narración refinada de la intimidad de sus personajes o narradores, fiel a una de las constantes de toda su obra: el uso de la evocación sensorial al servicio de la exploración de la memoria.

En este sentido, nos atrevemos a situar en las primeras páginas del libro que ha marcado un antes y un después en su reconocimiento nacional e internacional, uno de los momentos epifánicos de toda su narrativa, un pasaje clave que, como vamos a demostrar más adelante, apoyándonos en los interesantes aportes de *L'effet-personnage dans le roman* (1992) de Vincent Jouve, activa como pocos ese tipo de memoria que Agustín García Calvo ha denominado “memoria hiponoética” (1983: 8-9), permitiéndonos recuperar sensaciones o recuerdos íntimos olvidados en los recovecos de nuestro cerebro.

## EL DESPERTAR DE NUESTRA MEMORIA HIPONOÉTICA

Antes de pasar a analizar este pasaje epifánico, así como otras estrategias, motivos y recursos movilizados por la narrativa sensorial de Abad Faciolince, se hace imprescindible explicar el sentido y justificación del término acuñado por García Calvo en *Historia contra tradición, tradición contra Historia*. El poeta, filólogo y ensayista español recurre a él en su afán por explicar el funcionamiento de la memoria humana, cuando diferencia entre una memoria noética, visual, a la que se puede recurrir de un modo consciente y que nos permite evocar lo sabido y asimilado (1983: 8), y otra hiponoética, inasible e inconcebible, sentida y no pensada, con la que, según él, se pueden “recordar cosas que no tengo sabidas” (1983: 9).

Aunque García Calvo matiza que normalmente ambas clases de memoria se presentan combinadas o de un modo conectado, defiende que la difusión y preponderancia de la escritura ha arrinconado la segunda a un lugar oculto y secundario de nuestra mente, únicamente movilizado por la tradición oral y los módulos rítmicos y secuenciales de la poesía. Destacan en este sentido los trabajos sobre el flamenco del antropólogo andaluz Antonio Mandly (2013), quien en un inspirado juego de palabras ha rebautizado la memoria hiponoética como

“memoria honda” y en sus clases en la Universidad de Sevilla ha surtido a varias generaciones de antropólogos de numerosos ejemplos de coplas o extractos de pregones de Semana Santa que movilizan y activan dicha memoria. Entre otros ejemplos, estaría la referencia al archiconocido episodio proustiano del té con la magdalena reblandecida de *Por el camino de Swann*, una escena que plasma como pocas cómo, a través del gusto, se activa la memoria hiponoética del narrador y protagonista, haciéndole recuperar un momento gozoso del pasado y, lo más importante de todo, permitiendo a muchos lectores recordar experiencias similares vividas.

En este sentido, sostenemos que las numerosas alusiones sensoriales presentes en la narrativa de Abad Faciolince —entre las que destacan las olfativas, realizadas por muchos de sus personajes—, unidas al aspecto autoficcional o autobiográfico de buena parte de sus últimos textos, así como a un cada vez mejor dominio de la escritura literaria, del sentido del ritmo y de la eufonía, hacen de varios pasajes de sus libros más recientes auténticos estímulos de la memoria hiponoética. Esto explicaría su éxito entre unos lectores a los que las narraciones del escritor antioqueño permiten develar momentos íntimos de su pasado que permanecían ocultos en la hondura de su memoria, o sacar a la superficie otros instantes o sensaciones importantes, que habían quedado arrinconados.

Quizás consciente de esta importancia heurística de las alusiones sensoriales en su narrativa, al final de “Rutina”, el primer poema de *Testamento involuntario* (2011), el yo lírico confiesa en un alarde de modestia su dificultad por ser original, para tener un pensamiento único (algo que compara a “ganar la lotería”), pero se exige el esfuerzo de expresar “bien” ese “pensamiento que todos han tenido”, explicando en un logrado paralelismo de tres versos que esto es hacerlo “con todas las vocales”, “con todos los sonidos” y “con todos los sentidos” (2015: 21). Son precisamente esos polisémicos “sentidos”, que pueden referirse tanto a aspectos semánticos como sensoriales, los que, unidos al ritmo y musicalidad evocados por los sustantivos “vocales” y “sonidos” en los dos primeros versos de la enumeración, consiguen activar nuestra memoria hiponoética:

Y escribir cada día,  
ganar la lotería  
de al menos una frase  
que nadie ha dicho nunca,  
tener un pensamiento  
que todos han tenido,  
pero decirlo bien  
con todas las vocales,  
con todos los sonidos,  
con todos los sentidos. (2015: 21)

Sea o no azaroso este paralelismo del poema “Rutina”, sea o no consciente el autor de estos poderes reveladores de su literatura, como vamos a intentar demostrar en nuestro análisis del primer capítulo de *El olvido que seremos*, la narrativa de Abad Faciolince concede una importancia central a la eufonía y a lo sensorial, otro aspecto a sumar a las tres características enunciadas por Quesada Gómez (2013). Esto, unido al marcado carácter autoficcional de varias de sus últimas obras y al menoscabo de los aspectos metaficcionales de su narrativa en favor de la explotación literaria de las evocaciones de las diversas memorias (individual y colectiva; noética e hiponoética), va a provocar la existencia de pasajes como el que analizaremos a continuación que, a nuestro modo de ver, consiguen despertar la emoción.

### EL INICIO EPIFÁNICO DE *EL OLVIDO QUE SEREMOS*

Titulado de un modo significativo “De la mano de su padre”, el peritexto que anticipa el inicio del primer capítulo de este libro de género híbrido, a caballo entre la biografía y la autobiografía (Fanta Castro 2009, Escobar Mesa 2011), contiene ya una imagen que evoca el sentido del tacto y apela a la memoria hiponoética de los lectores, a los que puede hacer recordar algún paseo infantil de la mano del progenitor, si este ha sido para ellos un guía cercano y cariñoso. Además, es probable que varios de ellos —por no hablar de todos los que conocen la trágica historia del asesinato de su padre— hayan leído este título conmovidos por la declaración de intenciones contenida en otros dos elementos claves: el epígrafe y la cubierta.

No cabe duda de que el epígrafe elegido por Abad Faciolince, los versos del poeta israelí Yehuda Amijai: “Y por amor a la memoria llevo sobre mi cara la cara de mi padre”, añaden un matiz diferencial al archiconocido deber de memoria, obligación latente en toda narrativa testimonial asociada a eventos traumáticos. Lo hacen al sugerir que, en este caso, la petición de justicia se ha supeditado al ejercicio de amor filial, es decir, que prima, ante todo, el deseo de homenajear la figura de su padre. De ahí la elección de los versos de Amijai, que añaden a los valores semánticos evocados por la triada “amor” - “memoria” - “padre”, los de la palabra ‘cara’, citada dos veces y que, según el refranero (inspirado en un texto de Cicerón), “es el espejo del alma”. Atendiendo a dicho saber popular, llevar sobre su cara la de su padre supondría para el escritor antioqueño sentir la responsabilidad moral de continuar con su lucha por los derechos de los desfavorecidos, o al menos, de contar su historia.

Esta imagen del reflejo del rostro en el espejo ha sido evocada por el escritor al ser preguntado sobre el porqué de la elección de este epígrafe: “A veces me miro en el espejo y veo a mi papá. Aunque no soy calvo, mis hermanas dicen que me parezco a él en los gestos y en las manos. Por eso me tocó este verso del poeta israelí Yehuda Amijai. Ver a mi papá, de vez en cuando, en los espejos es uno de

los motivos que me impiden olvidarlo” (Martínez Polo 2006). Se trata de una respuesta que refuerza lo aquí señalado y que acaba siendo apuntalada en “Mientras tanto”, último relato de *El amanecer de un marido* (2008), donde el narrador —un escritor fácilmente identificable con el propio Abad Faciolince— consigna por escrito cómo se producirá su muerte, al igual que la de su padre, violenta y ejecutada por “personas inmundas” (2011: 211-218), en un nuevo ejercicio literario de entrecruzamiento entre realidad y ficción, pasado y futuro, que viene a apuntalar el cariz autoficcional de sus últimos trabajos.

Otro elemento paratextual clave en *El olvido que seremos* es la foto de la cubierta de las ediciones de Planeta y de Seix Barral. Lejos de ser una del padre asesinado —tal y como las que aparecen en multitud de paredes y afiches de la Universidad de Antioquia (Medellín) para reivindicar su papel de luchador por los derechos civiles—, esta nos muestra a una de las hermanas del escritor, Marta Cecilia. En ella, una víctima de la violencia, que ha perdido a su padre a manos de los violentos, aparece armada de un violín, un instrumento musical (fuente de armonía y de paz), en una clara representación de la actitud familiar de combatir la sinrazón y el odio a través del arte —ya sea a través de la música, del cine, en el caso de Daniela, la hija del escritor, o del periodismo y de la literatura—. A este respecto, cabe recordar que la música es, junto con la poesía, la activadora por excelencia de la memoria hiponoética (García Calvo 1983: 14).

Comentada la evocación sensorial contenida en el peritexto que anticipa el inicio del primer capítulo, es hora de demostrar cómo sus escasas tres páginas llevan también “de la mano” al lector hacia un regreso revelador a la infancia. Dicho retorno a aquel tiempo perdido se logra a través de una prosa que, inspirándose en los romances populares y los poemas del Siglo de Oro que el autor estudió y enseñó cuando era lector en la Universidad de Turín, se puebla de aliteraciones como las de Lope, de quiasmos gongorinos y de buscadas resonancias con las vocales, como las de Quevedo —esas mismas que en “Ex futuros”, último relato de *Traiciones de la memoria*, el escritor señala (sin duda, de cara a la galería) haber olvidado (2010: 252-253)—. En resumen, sostenemos que esta prosa poética, repleta de continuas apelaciones a recuerdos muy sentidos, busca suscitar en los lectores explosiones emocionales capaces de movilizar sus memorias hiponoéticas y, quizás, hasta de arrancarles algunas lágrimas.

Entrando en el análisis del texto, este comienza con una presentación del hogar del narrador, donde el único personaje descrito (Tatá, la niñera de su abuela) lo es, curiosamente, por su incapacidad sensorial, pues “estaba medio sorda y medio ciega” (2006: 11). Dicha presentación contiene una enumeración de seis líneas y media de las diez mujeres que habitaban en su casa, que evoca una letanía, una oración murmurada, gracias a la aliteración de la “m”, y culmina con una abrupta conclusión: “El niño, yo, amaba al señor, su padre, sobre todas las cosas. Lo amaba más que a Dios” (2006: 11). Este escandaloso incumplimiento

infantil del primer mandamiento de la Biblia, auténtica declaración de amor del narrador por su papá, antecede la anécdota central con la que el autor ha decidido comenzar su libro: su primera discusión teológica con la monja que les cuidaba a él y a su hermana, Josefa.

Esta controversia, que ocupa un total de 36 de las 76 líneas que contiene este capítulo, es introducida del siguiente modo: “Si cierro los ojos puedo oír su voz recia, gruesa, enfrentada a mi voz infantil. Era una mañana luminosa y estábamos en el patio, al sol, mirando los colibrís que venían a hacer el recorrido de las flores” (2006: 11). Nos hallamos ante dos frases en las que los sentidos de la vista y el oído son enfrentados, prevaleciendo el segundo, puesto que no en vano, al narrador le hace falta cerrar los ojos, desconectar del mundo, para concentrarse en bucear en sus recuerdos. En todo caso, su divertido final en el que el niño, traumatizado por la afirmación de la monja de que su padre va a ir al Infierno “porque no va a misa” (2006: 11), acaba negándose a rezar porque se niega a ir al Cielo sin su papá, no sirve sino de pretexto para los dos siguientes párrafos, que cierran el capítulo y que, nada casualmente, comienzan con el pronombre personal “yo”. En nuestra opinión, dichos párrafos activan la memoria hiponoética de los lectores, permitiéndoles rescatar recuerdos y sensaciones (especialmente olores) olvidados en lo más profundo de su ser. He ahí la importancia de la revelación que se produce al albor de su lectura.

El primero de esos párrafos consiste en una ritmada exposición del amor paterno, una confesión del narrador (repleta de anáforas, *derivativos*, paralelismos y quiasmos) donde expone los sacrificios que llegaría a hacer por sus hijos con el convencimiento de que coinciden con los que su padre hubiera hecho por él. El texto concluye con una referencia a certezas universales que se sienten más que se saben (García Calvo 1983: 9), es decir, que apela a las memorias hiponoéticas: “Todo esto es una cosa muy primitiva, ancestral, que se siente en lo más hondo de la conciencia, en un sitio anterior al pensamiento. Es algo que no se piensa, sino que sencillamente es así, sin atenuantes, pues uno no lo sabe con la cabeza sino con las tripas” (2006: 12-13). El tono y la sencillez de la afirmación, el aspecto “ancestral” de este amor tan profundo como inexplicable, “algo que no se piensa” sino que “se siente en lo más hondo de la conciencia”. Sin duda alguna, emocionan a aquellos que hayan tenido la suerte o la desdicha —basta con pensar en el relato del protagonista de *La luz difícil* (2011) de Tomás González para imaginar cómo este afecto primitivo e irracional no siempre ha de vivirse como una bendición— de vivir de esta manera tan intensa la relación paterno-filial.

En el segundo párrafo Abad Faciolince vuelve a apelar a la memoria hiponoética, pero de un modo diferente. Lo hace ahora por medio de esa narrativa suya tan característica, que en el próximo apartado vamos a denominar metonímicamente *narrativa olfativa*, por aquello de que consigue a través de la evocación de los sentidos, muy especialmente el del olfato, la epifanía de hacer

rescatar recuerdos profundos que teníamos olvidados. Así, aunque comienza con otra confesión del narrador del amor “animal” que sentía por su padre, una animalidad que nuevamente apela a esa parte irracional, “sentida pero no pensada” de nuestro ser (2006: 13), rápidamente va a derivar en una enumeración de lo que le gustaba de su progenitor, con algunos ejemplos que demuestran el afecto mutuo que padre e hijo se prodigaban. En dicha enumeración va a conjurar sus recuerdos y los del lector gracias al uso de un sinfín de recursos fónicos, como la triple repetición de “me gustaba”, o rimas internas como las de “pasaba”, “cama” y “acostara” o “campo” con “lado” en el siguiente extracto: “Cuando me daba miedo, por la noche, me pasaba para su cama y siempre me abría un campo a su lado, para que yo me acostara”; o el uso de la terminación en “ía” del pretérito imperfecto y del asíndeton casi al final del capítulo cuando se afirma: “Yo olía a mi papá, le ponía un brazo encima, me metía el dedo pulgar en la boca, y me dormía profundo” (2006: 13).

#### RECORDANDO LO ÍNTIMO: UNA NARRATIVA OLFATIVA

Nuestro análisis de este último párrafo del primer capítulo de *El olvido que seremos* pretende evidenciar también cómo el escritor privilegia la ubicación de las alusiones a los sentidos, muy especialmente al olor del padre, situándolas como principio y colofón del mismo. Así, el narrador comienza el párrafo declarando lo siguiente: “Yo amaba a mi papá con un amor animal. Me gustaba su olor, y también el recuerdo de su olor, sobre la cama, cuando se iba de viaje” (2006: 13). Hace, pues, explícito el importante papel que el olfato tuvo en su infancia, incluso como potenciador de sus recuerdos, algo que evidencia su conciencia instintiva del profundo papel evocador de los sentidos. Esta mención se desarrolla a continuación en el texto cuando recuerda sus ruegos, a la madre y a las empleadas domésticas, de que, durante la ausencia del papá, no cambiaran las sábanas ni la funda de la almohada. En cuanto al final, avanzado parcialmente en la conclusión del apartado anterior, la enumeración en imperfecto del modo en que el niño se quitaba el miedo y podía conciliar el sueño, pone de manifiesto la importancia concedida por Abad Faciolince a lo sensorial en la evocación de las pasiones más íntimas. Gracias a la imagen emotiva y universal del chiquillo acurrucado al lado del papá en el seno de la cama matrimonial, oliendo y tocándolo (amén de chuparse el dedo), el autor consigue plasmar el aspecto generalizable de lo privado explicado por escritores y ensayistas de la talla de César Aira. Aunque, se antoja lógico que, dado el carácter autobiográfico del libro sobre su padre, las alusiones sensoriales e íntimas empleadas en este texto provoquen un mayor impacto emocional en los lectores (Jouve 1992: 144-145), la importancia concedida a los sentidos para penetrar en la intimidad de los personajes de sus obras, en su privacidad —como puntualizaría atinadamente Aira, ya que la pri-

mera es “coextensiva al secreto” y se resiste al lenguaje (2008: 8)— no es para nada exclusiva de *El olvido que seremos*.

Ya en su primera novela, *Asuntos de un hidalgo disoluto* (1994), Gaspar Medina, el narrador autodiegético que dicta su autobiografía a su secretaria, Cunegunda Bonaventura, deja patente la importancia del olfato para el escritor al mencionar el siguiente como uno de sus primeros aforismos: “Las faltas de ortografía son el mal aliento de la escritura” (2000: 36). Leído hoy, este simil aparece como toda una declaración de intenciones del papel que iba a jugar el olfato (y los sentidos) en su literatura. De ahí en adelante, las referencias a este sentido van a ir multiplicándose en sus obras. Por ejemplo, *Angosta* se inicia con Jacobo Lince, el protagonista de la novela, olfateando los pliegos de un breve tratado sobre la geografía de Angosta antes de alejárselo de la cara para poder distinguir la acuarela de la portada: “Abrió el libro por la mitad y se lo acercó a la cara. Clavó su nariz en la hendidura de los pliegos como quien la hunde entre las piernas y los pliegos de una mujer. Olía a papel humedecido, a restos de polvo y a corteza de árbol” (2003: 11). Y en *Oriente empieza en el Cairo* (2001), erudito y divertido cuaderno de viaje, el narrador, ya en su primer apartado, rememora la anécdota de cómo Argos, el perro ciego de Ulises, lo reconoció veinte años después de su marcha gracias a su olfato, aclarando en un paréntesis que “el olor dura más que las facciones” (2008: 15).

En general, no es descabellado afirmar que muchos de los personajes y/o narradores de las ficciones de Abad Faciolince están dotados de un olfato privilegiado al que recurren, consciente o inconscientemente, en búsqueda de respuestas o claves de interpretación de momentos claves de su existencia. Así lo hace el narrador y protagonista del quinto relato de *El amanecer de un marido*, “Memorial de agravios”, un esposo infiel que cuenta atormentado que lo primero que sintió al entrar al cuarto donde encontró a su mujer muerta de una sobredosis de Valium, fue la alarma por la música y “por el olor a miedo que tienen las tragedias cuando uno las intuye” (2011: 37). Otro buen ejemplo del valor heurístico atribuido al olfato en sus ficciones es el pasaje de *La Oculta* en el que el personaje de Antonio huele la tierra de la finca familiar en un desesperado intento por comprender el porqué de ese amor irracional por una posesión que es una continua fuente de problemas y preocupaciones (2014: 36). No en vano, sea por tratarse de una novela de la tierra, sea por su tono melodramático, o por su marco rural, en las páginas de esta novela se encuentran numerosos ejemplos y referencias a olores. De hecho, muchos de sus personajes se refieren a aromas que han marcado momentos importantes de su existencia. Por ejemplo, Pilar recuerda el perfume que llevaba su marido Alberto cuando le cogió la mano por primera vez (2014: 93-94); Próspero, el olor a hierro de los tres jóvenes asesinados por los “paracos” (2014: 212-213) y Eva, que estuvo a punto de perder la vida a manos de los paramilitares en *La Oculta* —la finca familiar a la que no quiere regresar—, solo es capaz de evocar su olor a boñiga (2014: 252). Podríamos enumerar al

menos ocho alusiones olfativas más en este libro, alguna de ellas tan importante como los “olores de cocina” y del establo, que el personaje de Antonio arguye como la principal razón para no vender la finca y comprarse una casa en Vermont, como desearía su novio (2014: 85). Queda así claro por qué proponemos, metonímicamente, calificar de narrativa olfativa su escritura novelística.

Sin duda, el uso abundante de este recurso en sus creaciones, pero, sobre todo, los recursos empleados en pasajes como el de *El olvido que seremos* que hemos analizado, permiten conectar su escritura con el dístico de “*Midnight dreams*” de Asunción Silva. Dos versos que el biógrafo más ilustre del poeta bogotano, Fernando Vallejo, considera como un anticipo resumido y más logrado del ya aquí mencionado pasaje proustiano de la magdalena mojada en té (1995: 187), al lograr plasmar por escrito esos momentos misteriosos y epifánicos en que un olor, sabor, tacto, nos permiten recuperar un recuerdo profundo, al activar nuestra memoria hiponóética: “La fragancia indecisa de un olor olvidado, / llegó como un fantasma y me habló del pasado”.

#### OTROS RECURSOS PARA EXPLORAR Y NARRAR LO PRIVADO

Aun siendo notable, el importante papel concedido a la evocación sensorial (olfativa, táctil, auditiva...) no es el único recurso utilizado por Abad Faciolince para registrar el ámbito privado de sus personajes, permitiéndonos comprenderlos y empatizar mejor con ellos. Lo cierto es que su producción narrativa aglutina bastantes de los códigos señalados por Vincent Jouve para propiciar la identificación o suscitar la empatía de los lectores. Por ejemplo, la coincidencia del personaje principal con el narrador (1992: 124-145), las referencias continuas a la infancia y al amor que reenvían a la intimidad del personaje, las alusiones a su sufrimiento, la ya antes mencionada (a propósito de *El olvido que seremos*) ausencia del nombre del personaje o narrador personaje en los inicios de relato y la utilización del pronombre personal “yo” para referirse al mismo y la ambigüedad genérica de muchos de sus textos que son, según señala el teórico francés, aspectos todos ellos que disminuyen la distancia cultural objetiva del lector con el personaje, permitiendo que lo considere como un ser real. En este ensayo quisiéramos comentar más detalladamente algunos de estos recursos señalados por Jouve, añadiendo también otros empleados por el escritor colombiano en sus narraciones. En cualquier caso, postulamos que todos provienen de su afán por transmitir a sus lectores la intimidad de sus personajes y, sobre todo, de su interés en hacérsela revivir de la manera más proustiana posible. En los próximos párrafos, nos concentraremos en cuatro de ellos, para poder acompañar su análisis con citas y referencias pertinentes. Estas provendrán fundamentalmente de sus últimas obras en las que creemos que, en líneas generales, se concentran más y mejores ejemplos de esta exploración de lo privado.

El primero de estos recursos tiene que ver con la ya mencionada predilección de Abad Faciolince por narradores autodiegéticos u homodiegéticos en primera persona. Los últimos, habituales en varios cuentos de *El amanecer de un marido*, pero también de *Basura* (2000), no son meros testigos de la acción narrada, sino que participan muy directamente en esta. No en vano, estos no son sino el marido celoso que teme que su esposa le engañe (“La fiebre en Tolú”), la esposa del marido que se plantea dejarla o engañarla (“En medio del camino de la vida”) o un turista de mediana edad que persigue por las calles de Florencia a una bella mujer y que va a pasar de ser un simple mirón a un fabulador de un imaginario encuentro sexual (“Mantis religiosa”). Asimismo, en *Basura* nos encontramos ante un narrador homodiegético, periodista y escritor, que vive en Medellín cerca del parque Laureles y que, a finales de los noventa, recopila, transcribe y comenta los manuscritos tirados a la basura por su vecino, Bernardo Davanzati, ex escritor que publicó dos libros con poco éxito veinte años antes. Finalmente, ejemplos de narradores autodiegéticos en sus creaciones se encontrarían en *Asuntos de un hidalgo disoluto*, en los relatos de *Traiciones de la memoria* y, en cierta medida, en *El olvido que seremos*.

La segunda estrategia empleada para narrar lo privado consiste en el empleo de técnicas que reproducen los diferentes registros idiomáticos y peculiaridades ideológicas, sociales y religiosas de sus personajes. Esto quedaría de manifiesto tanto en las historias contadas por Susana a Rodrigo en *Fragmentos de amor furtivo* —intercaladas en cursivas en la narración—, como en los pasajes de *La Oculta* narrados por el personaje de Pilar, un ama de casa sin estudios, no especialmente ingeniosa. En ambos, amén de recurrir a una narración en primera persona con focalización interna, el escritor adereza sus historias con elementos que permiten enfatizar que estamos leyendo el verdadero discurso privado del personaje, o una aproximación muy verosímil. Uno de ellos sería, por ejemplo, la recurrencia a frases hechas o dichos populares del tipo: “Nunca, qué bobada, nunca digas de esta agua no beberé” (2014: 46) o “después de la tormenta viene la calma” (2014: 46), que dan fe de las limitaciones de Pilar, poco cultivada, para plasmar de un modo original sus ideas. Otro sería el empleo de vulgarismos como “estudiadera” (2014: 48), utilizada por Pilar en *La Oculta* o los malsonantes “polla” y “coño” (1998: 305) puestos en boca de Amalia por Rodrigo en *Fragmentos de amor furtivo*. En esta misma novela, sobresale el uso de la onomatopeya “tac” en una de las narraciones eróticas —relatos que, por su contenido sexual explícito, no pueden ser más privados— que Susana le hace al pianista, la que evoca sus amoríos con un joven y hermoso nadador: “Lo recibía de falda, sin calzones, para estar preparada, para invitarlo a un clavado a la menor distracción de los presentes, a la más breve ausencia de los ausentes. Se descuidaban y yo tac, le abría la bragueta, me le sentaba encima, y él ya estaba listo, siempre listo, como un puro *boy scout*” (1998: 81).

La tercera estrategia empleada por el escritor colombiano para explorar y develar la intimidad de sus personajes tiene que ver con la inclusión en sus relatos de documentos pertenecientes a este ámbito, como el cuaderno de apuntes que C., la esposa del narrador le deja a este a modo de carta de despedida antes de suicidarse en “Memorial de agravios”, otro de los cuentos de *El amanecer de un marido*, del que citaremos el principio:

Querido:

Pensaba escribirte una carta, pero todo lo que tengo para decir no cabe en una carta. Por eso hoy mismo me compré este cuaderno, un simple cuaderno escolar, igual a los que yo usaba cuando iba al colegio. Espero que aquí me quepa todo lo que tengo que decirte, mi amor y mi rabia por lo que me has hecho, y me sigues haciendo. No sé siquiera si al final te deje estas hojas, a lo mejor las queme. Quiero que me entiendas, pero antes que eso, quiero entenderme yo misma, y dejar por escrito de qué manera se puede llegar a la conclusión inevitable que desde ahora intuyo. (2011: 39)

En dicho cuaderno, que, al estar leyéndolo, el lector asume que la mujer del narrador no quemó, y en el que se sumerge como pidiendo disculpas, con una pudorosa, aunque indudable curiosidad, queda plasmado el interés de Abad Faciolince por trasladar a sus textos la vida privada y las preocupaciones de sus personajes. Esto es remarcado además por el detalle nada inocuo de que se trate de un “simple cuaderno escolar, igual a los que yo usaba cuando iba al colegio”, dato que lo dota de esa aura de revelación veraz e inocente (más aún en el diario de un escolar o adolescente) que presuponemos en el género del diario íntimo, y como tal, inconfesable y guardado bajo llave en el cajón. Sin embargo, lejos de quedarse ahí, en el inicio aparentemente poco elaborado de ese cuaderno de la mujer del narrador, el escritor plasma la interesante problemática sobre “la resistencia al lenguaje” de la intimidad de la que hablara César Aira, así como el hecho de que sus fronteras retroceden “tanto como avanza la voluntad de contarla” (2008: 8). Lo hace a través de ese tono de duda y de inseguridad con que su autora, la suicida, rodea la redacción y destino del texto del cuaderno (“todo lo que tengo para decir no cabe en una carta”; “espero que aquí me quepa todo lo que tengo que decirte” o “no sé siquiera si al final te deje”), apuntes que, más allá de que ayuden a dotarlo de verosimilitud, tienen como efecto conseguir transmitir esa sensación de penetrar de lleno en la privacidad de esa pareja, de rozar su intimidad.

Otro caso paradigmático de esta práctica de incluir documentos privados en sus obras, que convierte a los lectores en espectadores, a veces casi voyeuristas, acaece en los tres relatos autoficcionales que componen *Traiciones de la memoria* —en su prólogo, Abad Faciolince los califica de “autobiográficos”, pero pone en duda su veracidad, al mencionar un “pasado que no se recuerda bien” (2010: 12)—. Estos contienen desde una imagen juvenil del propio escritor

(2010: 216), de su librería de Medellín (2010: 67-69) o del ya citado reloj familiar del que afirma haber empeñado la leontina de oro (2010: 194-195), hasta extractos de su diario (18-19), recortes de periódicos y revistas (2010: 22-25, 36-39, 42-43, 56-59, 71...), de libros (2010: 30-33, 64-65, 72-73...), etc. Al igual que comentamos al respecto de la segunda técnica empleada por Abad Faciolince para explorar y narrar la privacidad de sus personajes, tampoco esta tercera es exclusiva de sus últimas creaciones. Existen un sinnúmero de precedentes en la producción lejana del escritor que insertan documentos privados auténticos o que pretenden serlo en sus textos literarios. Podrían ser calificados como tales los ya mencionados extractos recogidos de la basura de Davanzati, máxime cuando algunos de ellos tienen un cierto cariz autobiográfico, o los relatos orales de Susana en *Fragmentos de amor furtivo*. No obstante, la exploración de lo privado es de mayor enjundia en los textos más recientes, sobre todo, porque en casos como el de *El olvido que seremos* o *Traiciones de la memoria* dichos textos u objetos incumben a los sentimientos o vivencias del propio autor o de sus seres queridos, teniendo un menor tinte lúdico o metaficcional, lo que potencia una descodificación afectiva de los mismos.

El último recurso o estrategia empleado tendría que ver con la exploración literaria del motivo de la culpa —“angustia social” que emerge en el individuo cuando es sorprendido haciendo algo prohibido por sus progenitores (Freud 1979: 131)—, uno de los sentimientos más íntimos que suele experimentar el ser humano, que viene apareciendo recurrentemente en las novelas y relatos de Abad Faciolince. De hecho, este es el eje del cuento antes analizado, “Memorial de agravios”, pero también de “Álbum”, el que inicia el libro y en el que la culpa no recae ahora en el marido de la víctima, sino que es aún más freudiana, ya que relata cómo un hijo olvida la visita semanal a la madre, causando su muerte de una crisis cardíaca esa misma noche. No quisiéramos terminar este repaso sin consignar la aparición de este motivo de la culpa en otros textos recientes del escritor antioqueño. Por ejemplo, al inicio de “Un camino equivocado”, segundo relato de *Traiciones de la memoria*, cuando el narrador se ve obligado a vender la leontina del reloj de un arzobispo antepasado suyo que su mamá le había entregado con solemnidad (2010: 191), o en *La Oculta*, concretamente en el personaje de Toño, cuando este confiesa haberla padecido a causa de su homosexualidad hasta que se mudó a los Estados Unidos (2014: 143).

## CONCLUSIONES

A través de un sinnúmero de recursos, estrategias y motivos diferentes, los libros de Abad Faciolince realizan una reflexión sobre la memoria individual y colectiva que, además de reconstruir la maltrecha historia de su país natal, pretende profundizar en las pasiones y sentimientos privados más íntimos y universales del ser humano, indagando motivos como el amor filial, la culpa, el duelo o el desamor.

Señalado este afán, uno de los más legítimos, pero también comunes del hecho literario, la originalidad de su narrativa vendría determinada por los medios empleados para ello por el escritor antioqueño, destacándose dos: la oportuna evocación de los sentidos realizada por su narrativa y la consecución más o menos lograda de una prosa poética. Como esperamos haber demostrado, su conjunción en pasajes como el inicio de *El olvido que seremos* tiene el mérito de activar esa memoria honda del ser humano que García Calvo denominó *memoria hiponoética* y que permite a la literatura provocar auténticos momentos de epifanía en sus lectores.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abad Faciolince, Héctor. *Asuntos de un hidalgo disoluto*. 1994. Bogotá: Alfaguara, 2000.
- . *Fragmentos de amor furtivo*. Bogotá: Alfaguara, 1998.
- . *Basura*. Madrid: Lengua de Trapo, 2000.
- . *Oriente empieza en el Cairo*. 2001. Bogotá: Alfaguara, 2008.
- . *Palabras sueltas*. Bogotá: Planeta, 2002.
- . *Angosta*. Bogotá: Planeta, 2003.
- . *El olvido que seremos*. Bogotá: Planeta, 2006.
- . *El amanecer de un marido*. 2008. Barcelona: Seix Barral, 2011.
- . *Traiciones de la memoria*. 2009. Madrid: Alfaguara, 2010.
- . *Testamento involuntario*. 2011. Madrid: Editorial Pretextos, 2015.
- . *La Oculta*. Bogotá: Alfaguara, 2014.
- Aira, César. “La intimidad”. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* 13-14 (2008): 6-12.
- Díaz Ruiz, Fernando. “A vueltas con el yo en Colombia: de las autoficciones de Fernando Vallejo a las *Traiciones de la memoria* de Abad Faciolince”. *Narrar Colombia: Colombia narrada. Actas del XVII Congreso de la Asociación de Colombianistas*. Bucaramanga: Asociación de Colombianistas, 2011. 1-10.
- Escobar Mesa, Augusto. “Lectura sociocrítica de *El olvido que seremos*: de la culpa moral a la culpa ética”. *Estudios de Literatura Colombiana* 29 (2011): 165-195.
- Fanta Castro, Andrea. “Imágenes del tiempo en *El olvido que seremos* de Héctor Abad Faciolince”. *Revista Letral* 3 (2009): 28-40.
- Freud, Sigmund. “El malestar en la cultura”. *Obras completas*. Tomo XXI. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1979.
- García Calvo, Agustín. *Historia contra tradición. Tradición contra historia*. Madrid: Lucina, 1983.
- Jouve, Vincent. *L’Effet-personnage dans le roman*. Paris: Presses Universitaires de France, 1992.

- Mandy, Antonio, y Llorente Martín, Francisco Manuel. "Jugar con fuego. Flamenco, juegos de lenguaje y tecnologías de la comunicación". *Gazeta de Antropología* 29 (2013).  
<http://hdl.handle.net/10481/25173>.
- Manrique Sabogal, Winston. "Ficción de la realidad". *Babelia*. 27 marzo 2010.  
[http://www.elpais.com/articulo/portada/Ficcion/realidad/elpepuculbab/20100327elpbabpor\\_3/Tes](http://www.elpais.com/articulo/portada/Ficcion/realidad/elpepuculbab/20100327elpbabpor_3/Tes).
- Martínez Polo, Liliana. "El libro cerró las llaves del llanto". *El Tiempo*. 22 noviembre 2006.  
<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-2286820>.
- Mesa, Beatriz. "Eso que guarda *La Oculta*". *El Colombiano*. 31 diciembre 2014.  
<http://www.elcolombiano.com/especiales/antologia-periodistica/eso-que-guarda-la-oculta-YC1004414>.
- Quesada Gómez, Catalina. *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo XX*. Madrid: Arco/Libros, 2009.
- . "Héctor Abad Faciolince". *The Contemporary Spanish-American Novel. Bolaño and After*, ed. Wilfrido H. Corral *et al.* New York/London: Continuum/Bloomsbury, 2013. 212-217.
- Vallejo, Fernando. *Almas en pena, chapolas negras*. Bogotá: Alfaguara, 1995.



## Leer, vivir... Viajes de ida y vuelta

Eduardo BECERRA

Universidad Autónoma de Madrid

Cuando Augusto Monterroso escribió en *La letra e*: “Para bien o para mal, lo que en mayor medida me acontece son libros” (1985: 292), expresaba una tensión típica de la experiencia de la literatura que otro escritor, Ricardo Piglia, supo precisar muy bien en su libro *El último lector*: la que plantea la pregunta sobre “cómo salir de la biblioteca, cómo pasar a la vida, cómo entrar en acción, cómo ir a la experiencia, cómo salir del mundo libresco, cómo cortar con la lectura en tanto lugar de encierro” (2005: 127). Escribir, leer, contar, recitar, escuchar un relato o un poema, cuando se conciben como acciones que no suceden en una esfera imaginaria apartada de las vivencias sino formando parte de ellas, nos sitúan ante una problemática muy presente en obras fundamentales de la literatura desde tiempos remotos: desde *Las mil y una noches* hasta *El Quijote* o *Madame Bovary*, por citar solo unos pocos ejemplos muy relevantes. Monterroso, haciendo gala de esa concisión extrema y siempre genial de su escritura, sintetiza a la perfección esta coyuntura en la frase citada. Los libros y sus historias ya no son para él los apéndices que complementan y completan la vida real, llegados desde ese otro espacio de la imaginación y la fantasía; sino que “acontecen”, pues forman parte central de la experiencia, no son su doble especular sino que se insertan de principio a fin en ella.

Han sido muy diversos los modos en que la ficción ha abordado este tema, que en muchos casos ha constituido una presencia constante en la trayectoria de diferentes autores; sin duda Héctor Abad Faciolince es uno de ellos. Su novelística, mediante un número notable de procedimientos y estrategias narrativas, nos ofrece una sugerente indagación sobre la experiencia de la literatura, y más en concreto de la lectura, en un doble plano con numerosos vasos comunicantes: como práctica radicalmente vital, por un lado, y como mecanismo que despliega, desarrolla y articula sus ficciones tanto temática como formalmente. “He escrito para ser otro. Para lo mismo he leído” (2000: 219), confiesa Gaspar Medina, el protagonista de *Asuntos de un hidalgo disoluto*, y líneas después añade que un

libro es, ante todo, una “vida duplicada”. Pero en la obra de Abad Faciolince ser otro a través de la escritura y la lectura, buscar en los libros el doble de la vida, no remite a una actitud escapista: ambos procesos suponen, por el contrario, vías para reforzar la intensidad de lo vivido, lo que convierte a la literatura en artefacto capaz de generar formas de vivir: “El momento de la lectura —señalará Héctor Abad al recordar los momentos de su infancia en que contemplaba a su padre leyendo—, las horas de lectura, eran como una repetición, como un repaso de las horas más intensas de la vida. Ese fue el secreto que yo fui descubriendo a lo largo de los años (antes de saber leer, sólo viéndolo a él)” (2005).

Ricardo Piglia, en el ya citado *El último lector*, lleva a cabo un sugerente recorrido por diferentes escenas de lectura en obras fundamentales de la historia literaria; a partir de algunas de estas representaciones analiza el modo en que la ficción expresa las relaciones siempre complejas entre literatura y experiencia:

Hay algo siempre inquietante, a la vez extraño y familiar, en la imagen abstraída de alguien que lee, una misteriosa intensidad que la literatura ha fijado muchas veces. El sujeto se ha aislado, parece cortado de lo real [...]. La vida no se detiene, diría Kafka, solo se separa del que lee, sigue su curso. Hay cierto desajuste que, paradójicamente, la lectura vendría a expresar. (2005: 26)

La lectura evidencia así ese “espacio que se abre entre la letra y la vida” (2005: 26) y que la escritura trata siempre de suturar. Piglia expone que en este libro no le interesa tanto preguntarse “qué es leer, sino *quién* es el que lee (dónde está leyendo, para qué, en qué condiciones, cuál es su historia)” (2005: 24), porque, concluye, “la pregunta ‘qué es un lector’ es, en definitiva, la pregunta de la literatura” (2005: 25). En esta misma línea, en las ficciones de Héctor Abad Faciolince la importante presencia de las figuraciones de la lectura nos revelarán aspectos definitorios de su pensamiento estético. Un primer repaso a algunas de estas escenas nos ofrece una interesante puerta de entrada a su visión respecto a los poderes y valores de lo literario.

## ESCENAS DE LECTURA

### *Escena 1:*

En el capítulo 21 de *El olvido que seremos* Abad Faciolince recuerda las llegadas de su padre a casa y su manera de actuar cuando llegaba de mal genio:

Entraba en silencio y se encerraba furtivamente en la biblioteca, ponía música clásica a todo volumen y se sentaba a leer en su sillón reclinable, con la puerta cerrada con seguro. Al cabo de una o dos horas de misteriosa alquimia (la biblioteca era el cuarto de las transformaciones), ese papá que había llegado malencarado, gris, oscuro, volvía a salir radiante, feliz. La lectura y la música clásica le devolvían la alegría, las carcajadas y las ganas de abrazarnos y de hablar. (2006: 124)

Este episodio podría funcionar como mito de origen respecto a la relación de Héctor Abad con la literatura, de su vocación de escritor y lector y de su fe en los poderes lenitivos del acto de leer: “Yo entendí, solo mirándolo, viendo en él los efectos benéficos de la música y de la lectura, que en la vida todos podíamos recibir un gran regalo: [...] los libros y los discos” (2006: 124); frente a las “tragedias y las injusticias de la realidad”, fue entonces cuando descubrió que la alegría venía “de la mano de los buenos poetas, de los grandes pensadores y de los grandes músicos” (2006: 125).

Esta secuencia biográfica ofrece coincidencias notables con buena parte de las representaciones de la lectura que luego elaborará en sus ficciones. Una clave común se encuentra en esa necesidad paterna de cerrar la puerta con seguro: en el aislamiento como condición imprescindible para lograr los efectos buscados en el disfrute de los libros. Ese enclaustramiento no produce el desajuste al que se refería Piglia entre la vida y la lectura silenciosa, en Abad Faciolince la lectura no aísla sino que abre las puertas a una experiencia más plena. La frecuencia con que los personajes de sus novelas habitan espacios cerrados apunta en este mismo sentido: la biblioteca desde la que dicta sus memorias Gaspar Medina en *Asuntos de un hidalgo disoluto*; la casa en la que Rodrigo escucha las historias de los antiguos amantes de Susana en *Fragmentos de amor furtivo*; la librería de Jacobo Lince en *Angosta*, o el apartamento en el que el narrador lee los papeles desechados por Davanzati en *Basura*, dibujan territorios en principio aislados del mundo pero en los que, sin embargo, la lectura se convierte “en una manera de oponer resistencia a la realidad” (2003: 35), nunca para negarla.

Como ha señalado Catalina Quesada, nos encontramos con lo que podríamos llamar un “quijotismo invertido”: “Al contrario de lo que aquél hiciera — poner en práctica lo leído—, el afán de Gaspar Medina es el inverso, el de trasladar a la escritura lo vivido, su vida licenciosa y disoluta, si bien coincide con el de la Mancha en el encierro bibliotecario, desde el que habla, y en la devoción lectora, que para él es otra forma de vida” (2005: 191). La lectura no invita en principio a salir al mundo para encontrar en la realidad lo acontecido en los libros y tratar de encajar ambos espacios —lo que en cambio acabará consagrando la brecha entre ellos—. En sentido opuesto, leer reafirma la suficiencia de la literatura en su pugna con lo real para convertirlo en un lugar habitable. Así lo ejemplifica de nuevo Gaspar Medina:

Yo, como aquel hidalgo de buen recuerdo, los ratos que estoy ocioso (que son los más del año) me dedico a leer libros de caballerías o de cualquier otra cosa, con tanta afición y gusto, que he olvidado casi del todo las usuales actividades de mi clase y aun la administración de mi hacienda; y ha llegado a tanto mi curiosidad y desatino en esto, que he cambiado amores, tierras, viajes, cualquier otro tipo de diversiones, tan sólo por tener algunos libros que leer y todo el tiempo para leerlos. He descubierto, leyendo, en qué consiste la alegría de estar despierto. (2000: 76)

Inmediatamente después refuerza esta convicción:

Me veo a los veintisiete años encerrado en mi biblioteca de la casa de Medellín [...]. Desde la oscuridad empiezo a pensar en otro sitio que no sea mi biblioteca, mi ciudad, mi país. Me imagino viviendo en otra parte, en la Viena de Mahler, por ejemplo [...].

Ese joven no puede revivir en su memoria una calle de Viena y sabe que cualquier invención, aunque se base en datos de lecturas recientes, será de todas formas falsa. Lo que de veras le interesa, pues él sabe que se irá, es tratar de descubrir lo que en otro sitio pudiera añorar de su país. Siente en la espalda la comodidad del sillón, respira la presencia de los libros [...], gira la cabeza hacia donde sabe que se encuentra el escritorio, pero concluye que el cariño por este sitio no tiene nada que ver con la ciudad. Piensa que en Viena todo podría ser igual y probablemente mejor; una buena biblioteca podría tenerla en cualquier sitio. (2000: 77-78)

En la biblioteca, Medina no buscará el escape hacia lugares imaginarios, pues “toda invención es falsa”, los libros son vistos como objetos que le ayudarán a recuperar de la propia vida lo que el tiempo vuelve borroso. De ahí que concluya que “lo único que le hará falta será la lengua. La lengua de su infancia, la palabra de sus amigos, la lengua con que Eva Serrano le reveló que era rico y que podía ser rico darse un beso” (2000: 79); es decir: las palabras en las que reconocerse y que podrá encontrar dentro de los libros de la biblioteca personal que lo acompañará siempre.

Por otra parte, el aislamiento en espacios cerrados para poder leer o escuchar historias se articula en una parte sustancial de su obra frente a un contexto histórico y geográfico muy preciso: el Medellín de los años de plomo de las últimas décadas del siglo XX. Con mayor o menor explicitud, el trasfondo del terror y la violencia criminal de los carteles del narcotráfico y de los paramilitares está continuamente aludido en sus novelas: ya en *Asuntos de un hidalgo disoluto* se la define como la ciudad que “se desangra en Suramérica” (2000: 50); luego, en *Fragmentos de amor furtivo*, los amantes se refugian de esa urbe dominada por una peste “que hacía estragos”, pero que no era “cólera ni bubas y ni siquiera sida; era plomo, puro plomo lo que se iba llevando al cielo por puñados, por racimos, las almitas de la gente de su ciudad”; allí “la realidad superaba cualquier cuento y lo único que se le ocurría contar a la gente eran historias de atracos, de robos, de secuestros, de sicarios” (1998: 18); una ciudad, en definitiva, ubicada sobre el “valle de la muerte” (1998: 19). Asimismo, la fantápolis de Angosta ofrecerá una imagen atravesada por la violencia que remite también a Medellín; incluso en *Basura*, que transcurre en apartamentos donde habitan seres aislados y solitarios, no deja de recordarse en momentos puntuales la realidad de una ciudad hostil “donde no hay sino muertos”, porque “en Medellín la suerte es que no te hayan secuestrado todavía” (2000: 24). Será en *El olvido que seremos* donde la barbarie y el clima violento de su ciudad natal se hará más asfixiante, y en sus líneas finales

Héctor Abad invocará precisamente la lectura del propio libro como receta contra la amnesia frente a esa realidad terrible:

Lo que yo buscaba era eso: que mis memorias más hondas despertaran. Y si mis recuerdos entran en armonía con algunos de ustedes, y si lo que yo he sentido (y dejaré de sentir) es comprensible e identificable con algo que ustedes sienten o han sentido, entonces este olvido que seremos puede postergarse por un instante más, en el fugaz reverberar de sus neuronas, gracias a los ojos, pocos o muchos, que alguna vez se detengan en estas letras. (2006: 274)

La lectura, esa acción que por lo común situamos en la esfera de lo privado, aparece aquí de nuevo estrechamente imbricada con las derivas del mundo real. Es esta encrucijada la que se recorre una y otra vez en las representaciones del acto de leer que la obra de Héctor Abad Faciolince nos ofrece.

**Escena 2:**

Yo leo poesías en el baño  
y sé que los poetas me sabrán perdonar.  
Una novela, un cuento,  
son demasiado largos para una sentada.  
Tiene un poema en cambio,  
la medida perfecta.  
O si es muy corto, dos,  
o si es muy largo, tres.  
Nada allí te distrae  
y solo al fin estás.  
No lloriquea el teléfono,  
no te grita Internet,  
no habla la muchacha  
y no alborota la televisión;  
estamos el poema,  
los ojos que pasean por la página,  
y las palabras mudas  
retumbando en el cráneo.  
A quienes nunca leen poesía  
me gusta sugerirles  
que dejen en el baño un par de libros,  
de poesía clásica,  
Lope, Quevedo, Dante,  
o de autores modernos,  
Darío, Ajmátova, Szymborska.  
Conviene al pensamiento;  
favorece también la digestión.  
Y le da cierto aire sublime  
a las bajas funciones de la carne. (2015: 30-31)

Si de espacios privados se trata, si hay un lugar que exige más que ninguno la soledad y el aislamiento, ese es sin duda el retrete (etimológicamente, ‘lugar retirado’). En las páginas anteriores hemos visto cómo la lectura dibuja un lugar de resistencia de índole moral, emocional o espiritual; ahora, este fragmento de su poema “Escatológicas” nos ofrece otra vertiente muy significativa en el tratamiento de la lectura por parte de Héctor Abad Faciolince: el que la perfila como una acción eminentemente corporal, una experiencia física que la emparenta y asimila con actos en los que el cuerpo cobra especial protagonismo. En este poema el sentido de lo escatológico, en su doble plano trascendente y excrementicio, queda perfectamente resumido en los dos versos finales, al ligarse lo elevado a las funciones corporales más bajas. Además, “las palabras mudas” retumban en el cráneo y los versos facilitan la digestión: leer actúa directamente sobre el cuerpo.

En *Basura* encontramos también varios ejemplos de esta vinculación entre la escritura y lo escatológico. Davanzati confiesa en uno de sus escritos que escribe “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. ¿Para qué orina ya un moribundo? ¿Para qué escribe ya un agonizante? Y sin embargo orina. Y sin embargo escribo” (2000: 20-21). Más adelante, en un fragmento de perfil autobiográfico escrito por Davanzati, titulado “Narciso in Paradiso (et in Inferno ego)”, el protagonista y narrador escribe: “Le avergonzaba que alguien llegara siquiera a ver (mucho menos a oler o a leer) sus desperdicios. Pero como no podía dejar de cagar sus palabras, soñaba con inventar un bolígrafo cuya tinta se fuera borrando a medida que escribía” (2000: 121). Un poco antes, un amigo de Davanzati le había dicho al narrador su opinión sobre una de las novelas que había publicado en el pasado: “No me parecía una novela comprometida con nuestra realidad; me parecía una novela burguesa, de evasión, y se le iba la mano con lo erótico, con la suciedad, tenía cierta fijación con los excrementos que a mí me parece execrable” (2000: 116).

“Davanzati —señala el narrador de *Basura*— escribía como comía y como supongo que evacuaba, diariamente. Su digestión era puntual, cíclica, rutinaria, aunque no siempre buena” (2000: 87). Esta cita suma una nueva relación de la escritura y la lectura con otras experiencias fisiológicas; ahora también a la comida. En esta línea, en *Tratado de culinaria para mujeres tristes*, el autor ofrece esta recomendación:

Si algún día te hartas de palabras, como a todos nos pasa, y estás harta de oírlas, de decirlas. Si cualquiera que eliges te parece gastada, sin brillo, minusválida [...].

Has de hacer lo siguiente: cocinarás *al dente* un plato de espaguetis que vas a aderezar con el guiso más simple: ajo, aceite y ají. Sobre la pasta ya revuelta con la mezcla anterior, rallarás un estrato de queso parmesano. Al lado derecho

del plato hondo colmo de espaguetis con lo dicho, pondrás un libro abierto. Al lado izquierdo, pondrás un libro abierto. Al frente un vaso lleno de vino tinto seco. Pasarás al azar las páginas de uno y otro libro, pero ambos han de ser de poesía. Solo los buenos poetas nos curan la llenura de palabras. Solo la comida simple y esencial nos cura de los hartazgos de la gula. (2001: 18)

Otra vertiente del placer físico se añade así los efectos de la lectura. Escotar una buena comida con dos libros de poesía lo duplica: las palabras se degustan, cobran materialidad para provocar un goce físico con su disfrute.

### **Escena 3:**

“Abrió el libro por la mitad y se lo acercó a la cara. Clavó su nariz en la hendidura de los pliegos como quien la hunde entre las piernas y los pliegues de una mujer. Olía a papel humedecido, a restos de polvo y a corteza de árbol” (2003: 11). Así comienza *Angosta*, con una imagen que refleja una última modalidad de la lectura como experiencia corporal, sensorial, táctil, que asimila el libro al cuerpo de la mujer, y este a la naturaleza, e iguala el acto de leer al acto erótico. El erotismo y la sexualidad constituyen la última etapa de este proceso que acerca la lectura y el cuerpo en sus ficciones. La comida, el sexo —la evacuación corporal incluso— y la lectura se reivindican como experiencias comunes en la promesa del placer físico y la felicidad: “Así como la culinaria no es más que la sofisticación de una necesidad primaria —señala Abad Faciolince—, la necesidad de alimentarse, y así como el erotismo es la sofisticación del instinto natural de reproducirse, así también la literatura no es más que el arte decantado de un gusto natural, el gusto de contar y oír historias” (2005).

No es extraño que el hidalgo disoluto Gaspar Medina se confiese enamorado por única vez en su vida de Ángela Pietragrúa, “una mujer llena de perfecciones corporales” (2000: 109) y con un alma que poseía una cualidad insuperable: “estar llena de libros” (2000: 110). En esa relación, las palabras y los cuerpos serán los nutrientes de “ese paréntesis de amor, lecturas y deseo” (2000: 118), tal y como define Medina su relación con la Pietragrúa. Pero será en *Fragmentos de amor furtivo* donde de manera más evidente y constante se muestren estos lazos en la literatura de Abad Faciolince. Las palabras de Susana sanarán el miembro de Rodrigo al comienzo de la novela, disponiéndolo para el sexo, y a partir de ahí quedará prisionero de sus historias, que siempre serán el prólogo a sus encuentros eróticos: “Pero quería oír, quería saber. Torturarse con las palabras de Susana era su deleite” (1998: 93), confiesa Rodrigo respecto a una relación que solo perdurará mientras haya historias que contar y escuchar. Los relatos de sus relaciones con sus antiguos y numerosos amantes constituyen el argumento de las historias que Susana cuenta a Rodrigo: con ellas despierta la pasión de él, pero al tiempo también la angustia y el miedo:

Rodrigo sentía cada día más que en su cabeza solamente cabía Susana, que por su mente daban vueltas todo el tiempo las palabras de ella, trozos de sus cuentos, y además pedazos de su cuerpo le rebotaban en el cráneo en todo momento como añicos de espejo con imágenes de sus distintas partes, un muslo, una nalga, una oreja. Le parecía estar atado a ella, amarrado a sus historias, se sentía esclavo de sus relatos del pasado, y con esos relatos, cada día, iba creciendo también un miedo incontenible a ser traicionado. (1998: 252)

Las palabras y el cuerpo de Susana se asimilan y se hacen indistinguibles en la cabeza de Rodrigo, ambos enervan su carne y lo preparan para el sexo. La relación entre ambos se articulará en todo momento sobre las historias de ella, cuando estas queden truncas, cuando Susana las cuente sin pasión, el final se hará inminente e irremediable.

*Fragmentos de amor furtivo* consagra definitivamente la experiencia de la literatura como acontecimiento vital que surge y regresa una y otra vez a los espacios dominados por las pasiones, emociones y sensaciones, más cerca de la piel que del cerebro. En este punto, la importante presencia de la lectura en sus ficciones no apunta tanto a la elaboración de una “teoría” del acto de leer como a su reivindicación como hecho de importancia capital para su biografía, como también lo es para la de los protagonistas de sus obras —Gaspar Medina, Rodrigo, Jacobo Lince y el narrador de *Basura*—, para quienes la lectura constituye una actividad central de sus vidas: “El lector adicto —afirma Piglia en *El último lector*—, el que no puede dejar de leer, y el lector insomne, el que está siempre despierto, son representaciones extremas de lo que significa leer un texto, personificaciones narrativas de la compleja presencia del lector en la literatura. Los llamaría lectores puros; para ellos la lectura no es solo una práctica, sino una forma de vida” (2005: 21). No están lejos de esta caracterización estos personajes de sus novelas.

La lectura se aleja así de su condición de ejercicio preferentemente intelectual, meramente erudito o culturalista. Ello no supone una imagen simplista y pasiva del acto de leer, sino su retorno a un lugar central de su historia y que la modernidad había ocultado. Karin Littau nos recuerda en su libro dedicado a la lectura y su historia, *Teorías de la lectura. Libros, cuerpos y bibliomanía*, las diferencias de enfoque respecto a este tema de los teóricos de la literatura y los historiadores de la cultura. Para los primeros, tanto el texto como el lector son abstracciones, para los segundos los textos son parte de objetos y la lectura es un acto corporal concreto (2008: 18). Frente al intelectualismo ligado a la lectura como invención moderna, el estudio de Littau nos recuerda que la lectura como acto que compromete al cuerpo ha sido reivindicada en periodos muy significativos de la historia:

Hace dos siglos, los arrebatos sublimes o la ternura del sentimiento recibían la aclamación de la crítica o su condena por su peligrosa irracionalidad. Es más, en la Antigüedad, el poder de la poesía para generar afectos era prueba

tangible de la grandeza de un poeta. En la tradición clásica y neoclásica, los poetas consideraban que valía la pena practicar esa capacidad de despertar afectos, los críticos pensaban que merecía la pena ser estudiada, y el público, que valía la pena experimentarla. El placer desapasionado y desinteresado que ahora suscita el arte está muy lejos de esos encuentros apasionados que justificaron durante siglos la teoría y la prácticas estéticas. (2008: 19)

Lo sublime como el intento de lograr que la obra suscite grandes pasiones o el concepto clásico de catarsis son para Littau otros hitos de la experiencia artística que demostrarían su estrecha relación con el cuerpo y las emociones. En el capítulo “El lector en la ficción”, se exponen las frecuentes advertencias hechas por algunos críticos del siglo XVIII y XIX acerca de los peligros de la lectura apasionada de novelas, por el riesgo, en palabras de Coleridge, de que llenen el espíritu de sensiblería y morbosidad y resten vigor y grandeza al entendimiento del que lee:

De estas críticas se infiere el temor de que la novela no apele al sentido común ni a nuestra facultad de comprensión sino a las sensaciones del lector. Si la lectura de novelas es un proceso sensual que se lleva a cabo en el cuerpo, su peligro reside en que los lectores pueden cerrar su mente absorbiéndose a tal extremo en la ficción e identificándose tanto con el texto que bien pueden sucumbir de manera animal a sus placeres. (2008: 110)

El estudio de Littau evoca como ejemplo la decisión del ayuntamiento de Leipzig de prohibir la venta de *Los sufrimientos del joven Werther*, de Goethe, por el tremendo impacto que su lectura causó en la ciudad —que entre otros efectos hizo que un gran número de admiradores se vistieran con el chaleco amarillo del protagonista—. Con ello, “había adquirido carácter público algo que en la sociedad civil racional debía quedar erradicado totalmente o, en el peor de los casos, debía limitarse al ámbito privado: las indomeñables pasiones” (2008: 114). Madame Bovary, en la estela de Alonso Quijano, sería el emblema moderno de estas “patologías de la lectura”, por ser un personaje que busca en los libros la satisfacción inmediata de sus necesidades y exigencias emocionales, una lectora cuyo pecado mayor es leer demasiado literalmente.

Frente a estas miradas moralistas, las novelas de Abad Faciolince valoran las representaciones del acto de leer en relación directa con la intensidad de sus efectos sensibles, reafirmando en todo momento su vertiente vitalista, dado que:

Probablemente la existencia no tenga ningún sentido. Pero es casi seguro que al menos tenga uno, así sea uno solamente: existir vale la pena porque se sienten cosas. Y eso es lo que hace el arte, el arte nos hace sentir cosas, el conocimiento nos hace sentir cosas, y nos hace sentir las más, con más intensidad, es decir, nos hace vivos doblemente. Hay dos maneras de sentir con gran intensidad: viviendo y leyendo. Y esas dos experiencias, además, se retroalimentan: cuanto más se ha vivido, con más hondura se lee, cuanto más se lee, con más intensidad se vive. (Abad Faciolince 2005)

En uno de sus cuentos, “El álbum”, Juan Carlos Onetti nos cuenta la historia de amor de su joven protagonista, Jorge Malabia, con una mujer que lo hechiza y lo mantiene junto a ella gracias a las historias que le cuenta: sucesos insólitos ocurridos en lugares exóticos que alimentan la imaginación del joven. Al final del relato, Malabia decide abandonarla cuando descubre, en un álbum de fotografías, que esas historias son reales y no fantasías producto de la imaginación de la mujer. Si Onetti subraya con este relato su visión desengañada y sombría del mundo real y de la existencia, típica de sus ficciones, las novelas de Abad Faciolince construirán el argumento inverso: la experiencia de la literatura y de la imaginación supondrá una constante celebración vital, nunca una huida del mundo como en Onetti, a pesar de los frecuentes perfiles amenazantes de la realidad que rodean a sus personajes.

#### LA LECTURA COMO ESTRATEGIA Y ARGUMENTO NARRATIVOS

Es un tópico reiterado el debate sobre si para escribir literatura cuentan más los libros leídos o las experiencias vividas. Lo visto hasta aquí con la obra de Héctor Abad Faciolince demuestra el carácter algo baladí de esta discusión. La aproximación, casi la asimilación, de ambas acciones en sus novelas exige acercarse al tema de una manera diferente. El tratamiento de la lectura en su novelística va mucho más allá de la frecuencia de sus representaciones —que hemos repasado someramente—; junto a ellas, sus ficciones se articulan en un juego de gran amplitud sostenido por homenajes, parodias, citas y toda una extensa gama de reescrituras de la tradición literaria que profundizan aún con mayor intensidad en la imbricación entre vida y literatura que venimos repasando. “En este como en otros libros supuestamente míos, se copian, sin comillas ni crédito [...], numerosas frases de escritores vivos y muertos. Dar todos los nombres significaría hacer una lista demasiado larga y dejar sin trabajo a los detectives del plagio” (2000: 221), esta confesión de Héctor Abad Faciolince en la nota final de *Asuntos de un hidalgo disoluto* resume a la perfección este rasgo clave de su poética narrativa.

Sería inabarcable revisar y analizar en toda su diversidad este aspecto de su obra, por lo que destacaré solo algunos ejemplos —véase Catalina Quesada (2009: 333-362) para un repaso más detallado—. Escobar Mesa (2005) ha señalado la importancia de Italo Calvino y su novela *Si una noche de invierno un viajero* a la hora de explicar muchas de las estrategias puestas en juego por Abad Faciolince en la tematización de la lectura y la escritura en sus ficciones. Además de lector constante de su literatura, fue traductor de algunas de sus obras; y esa presencia se detecta en una parcela importante de su narrativa, desde *Asuntos de un hidalgo disoluto* hasta *Basura* —donde, por ejemplo, el narrador encuentra un par de libros de Calvino tirados a la basura por Davanzati—. Catalina Quesada, en varios de sus trabajos dedicados a Abad Faciolince, ha destacado también los ecos

del *Tristram Shandy* de Sterne en numerosas estrategias metaficcionales puestas en juego por el autor de *Angosta*.

Junto a ello y respecto al asunto concreto de la lectura, resulta interesante su manejo de referentes literarios para sus argumentos en los que la aproximación de lectura y experiencia vista anteriormente tiene una importancia capital. Pocas obras han subrayado con mayor claridad lo estrecho de esa vinculación que *Las mil y una noches* y *El Quijote*. La primera está detrás de la estructura compositiva de *Fragmento de amor furtivo*; la segunda articula la trama de *Asuntos de un hidalgo disoluto* —sin olvidar que los homenajes cervantinos salpicarán de manera constante el conjunto de su narrativa y no solo se ciñen a esta novela (Quesada 2005, 2007 y 2009)—. Héctor Abad construye así ambas ficciones a partir de la lectura y posterior reinterpretación —en forma de reescritura— de obras del pasado en las que la ficción buscaba convertirse en una forma de vida —Alonso Quijano— o narraba un acontecimiento en el que la propia vida estaba en juego —Scherezade—.

“Eso son las historias, una alianza entre quienes las cuentan y quienes las escuchan” (2000: 182), afirma Gaspar Medina en determinado momento de la primera novela de Héctor Abad. Esta vinculación entre el que cuenta y el que lee o escucha define la mayor parte de su obra de ficción, articula buena parte de sus tramas y argumentos y dota a su proyecto literario de algunos de sus sentidos más relevantes. Gaspar Medina y Cunegunda Bonaventura en *Asuntos de un hidalgo disoluto*; Susana y Rodrigo en *Fragmentos de amor furtivo*, o Davanzati y el narrador en *Basura*, delimitan ese territorio en el que continuamente, y de maneras muy diferentes, se pone sobre el tapete los cruces e interacciones entre la ficción y la vida a través de narradores e interlocutores, o escritores y lectores, que comparten y viven en ese espacio común a ambos.

La lectura, en tanto reescritura de las obras del pasado, pone en marcha los argumentos, ordena las tramas y despliega otras estrategias narrativas para demostrar hasta qué punto la ficción sigue siendo un instrumento esencial para recrear y poner en claro los perfiles del presente. *Las mil y una noches* —y también en parte el *Decameron* de Boccaccio— pueden servir para poner ante nosotros la terrible realidad del Medellín de finales del siglo XX en *Fragmentos de amor furtivo*; en *El Quijote* encontrará el modelo para enfrentarnos a la visión desengañada y escéptica de la existencia —lúcida y cuerda y no confundida y perturbada como la de su referente cervantino— de Gaspar Medina en *Asuntos de un hidalgo disoluto*. En esta misma novela, el modelo picaresco se hará evidente en cada página, formato narrativo que desde sus orígenes hizo de la propia vida del que cuenta el elemento fundamental y fundacional de la ficción. En la misma estela, *La Divina Comedia* sostendrá la arquitectura argumental y estructural de *Angosta* con el fin de retratar la realidad contemporánea, compartimentada, dominada por la exclusión y la falta de vínculos comunitarios, atravesada por la

violencia y la represión. Y no solo ciertas ficciones estarán en el origen de sus historias, el poema “Coplas a la muerte de su padre”, de Jorge Manrique, será, como señala el propio autor en la última página, “la primera inspiración” de *El olvido que seremos*. La lectura y sus ecos se ubican siempre en el germen de sus ficciones, en los continuos vasos comunicantes entre la letra y la vida se construye una parte fundamental de su literatura.

Un último aspecto cierra el círculo en el tratamiento de este tema: la inclusión del lector en la propia ficción, la tematización de la lectura como un elemento más del relato y del marco narrativo. Prácticamente en todos sus textos mayores, Abad Faciolince incluye llamadas de atención al que lee mediante valoraciones y reflexiones del narrador sobre lo que se va a relatar. Al inicio de *Asuntos de un hidalgo disoluto* el protagonista se dirige al lector del texto en estos términos:

Yo estoy aquí sentado frente al escritorio, casi inmóvil, con mi boca que se abre y se cierra como la de un pez tonto del que no salen burbujas sino palabras copiadas de inmediato por mi amanuense y leídas quién sabe cuándo por usted. Somos tres: mi secretaria, usted y yo. Yo me llamo como queda escrito, mi secretaria Cunegunda Bonaventura, llámese usted como se llame [...].

Lector (si existes), yo sé que no soy digno de que entres en mi casa, pero una palabra tuya bastará para animarme. Lector, yo sé que eres indigno de poner el pie en mi casa, pero una palabra tuya bastará para crearme. Lector, yo sé que no soy digno de que entres en mi casa, pero una palabra tuya bastará para sanarme.

Verás la gente que he conocido, las ciudades en las que vivo, las edades que tuve, los libros que sigo leyendo, lo que pensé y pienso, lo poco que hice y lo menos que me hicieron. Trozos de lo vivido y pedazos de mí mismo que quizá lleguen a coincidir conmigo. (2000: 15-17)

La repetición de estas invocaciones en esta y otras novelas sirve para concebir lo contado como una experiencia compartida entre escritor y lector al incluir su propia recepción, indispensable para considerarla completada: las vemos en el fragmento final de *El olvido que seremos* ya citado; en las invitaciones a saltarse páginas en *Asuntos de un hidalgo disoluto* —el capítulo X, por ser juzgado por el propio Medina como pornográfico—; en *Angosta* —en concreto, el episodio del escrutinio de libros de raíces cervantinas—, o en *Basura* —entre otras, las de la historia de “la virgen manca” escrita por Davanzati y que aparecen tachadas en la novela—. Este juego metaliterario no encierra la escritura en sí misma, como suele ser típico de los ejercicios autorreferenciales, sino que más bien en Héctor Abad se revela, en la línea de lo visto hasta aquí, como un intento de compartir vivencias y hacer de la literatura un espacio de comunicación y comunión ligado a lo vivido, tanto lo gozado como lo padecido. En las últimas páginas de *El olvido que seremos*, sin duda su libro más íntimo, encontramos expuesto este objetivo:

Si las palabras transmiten en parte nuestras ideas, nuestros recuerdos y nuestros pensamientos —y no hemos encontrado hasta ahora un vehículo mejor para hacerlo, tanto que todavía hay quienes confunden lenguaje y pensamiento—, si las palabras trazan un mapa aproximado de nuestra mente, buena parte de mi memoria se ha trasladado a este libro, y como todos los hombres somos hermanos, en cierto sentido, porque lo que pensamos y decimos se parece, porque nuestra manera de sentir es casi idéntica, espero tener en ustedes, lectores, unos aliados, unos cómplices, capaces de resonar con las mismas cuerdas en esa caja oscura del alma, tan parecida en todos, que es la mente que comparte nuestra especie. (2006: 273-274)

Si bien la trayectoria de Héctor Abad Faciolince ha mirado siempre de frente a una época marcada por la violencia, la muerte y el horror, sus obras saben encontrar también lugares para la felicidad y el goce compartidos: la propia literatura constituye sin duda uno de estos espacios, quizá el más destacado. Las representaciones de la lectura en sus ficciones se erigen en emblemas privilegiados de esta caracterización.

#### LA LECTURA, EL TIEMPO Y LA MUERTE

“Los libros son un simulacro de recuerdo, una prótesis para recordar, un intento desesperado por hacer más perdurable lo que es irremediamente finito” (2006: 272), señala Héctor Abad en las últimas páginas de *El olvido que seremos*. La cita nos recuerda que el vitalismo que asigna al acto de leer parte también de la conciencia de la finitud de la existencia. Solo unas líneas antes había citado los famosos versos de Quevedo para ilustrar esta convicción: “Ayer se fue, mañana no ha llegado, / hoy se está yendo sin parar un punto / soy un fue, y un será, y un es cansado” (2006: 272). En este punto, su escritura articula una cosmovisión de sesgo barroco que una y otra vez nos recuerda la inexorabilidad del paso del tiempo y la inminencia y omnipresencia de la muerte. El propio poema de Borges, “Aquí hoy”, cuyo primer verso da título al libro, subraya esa toma de conciencia omnipresente respecto al fluir irreparable del tiempo:

Ya somos el olvido que seremos.  
El polvo elemental que nos ignora  
y que fue el rojo Adán y que es ahora  
todos los hombres, y que no veremos.

Ya somos en la tumba las dos fechas  
del principio y el término. La caja,  
la obscena corrupción y la mortaja,  
los triunfos de la muerte, y las endechas.

No soy el insensato que se aferra  
al mágico sonido de su nombre.  
Pienso con esperanza en aquel hombre

que no sabrá que fui sobre la tierra.  
 Bajo el indiferente azul del cielo,  
 esta meditación es un consuelo. (2006: 238-239)

Gaspar Medina, el *hidalgo disoluto*, señala al comienzo que su relato abarcará, usando una antítesis de raíz barroca, las fechas de “la cuna y la sepultura, el principio y el fin de cada uno”, y confiesa de inmediato: “Estoy muy cerca de la segunda y lejísimos de la primera” (2000: 16). “La muerte lo vuelve todo de verdad” (1998: 356), declara por su parte Susana, la protagonista de *Fragmentos de amor furtivo* al final de la obra. Sin duda, esa convicción está en el origen de su costumbre de realizar máscaras funerarias de sus antiguos amantes, una vez la relación ha acabado, y de guardarlas en una cripta como un modo de congelar su recuerdo, pero constatando al mismo tiempo su condición de muertos. La máscara de Rodrigo también acabará en ese particular “osario”, escenario que nos introduce en un ambiente típicamente barroco, en el que la teatralidad no esconde el ritual fúnebre que lo sostiene.

Este combate contra el tiempo que el libro y la lectura emprenden en sus textos encuentra su mejor ejemplo en el poema “Escuchar con los ojos”, una de las piezas de *Testamento involuntario*:

Como reza la beata en la iglesia,  
 como llueve la lluvia del cielo,  
 como llora la loca en su cuarto,  
 así converso yo  
 con mis amigos mudos.  
 Como pasta el caballo en el prado,  
 como bebe el venado en el charco,  
 como lame la lengua la herida,  
 como el perro la mano del amo,  
 así hablo yo, en silencio, con los muertos.  
 Como chupa su dedo el infante,  
 como cae la hoja del árbol,  
 así yo leo,  
 por todo siempre y nunca para nada. (2015: 114)

Como resulta fácil de comprobar, estos versos constituyen un homenaje a uno de los grandes poemas sobre la lectura de la literatura en español: el escrito por Francisco de Quevedo<sup>1</sup> en su casa de Torre Abad:

- 
1. Creo que uno de los trabajos pendientes en el análisis de la literatura de Héctor Abad Faciolince es el estudio de la impronta quevedesca en su obra, en mi opinión absolutamente clave para explicar muchas de sus características. No hay espacio ya para abordarlo con un mínimo rigor aquí, pero no quería dejar de señalarlo. Además de las citas y homenajes a Francisco de Quevedo que he mencionado, las alusiones al poeta barroco salpican continuamente sus libros. Por ello, solo voy a mencionar tres sin duda reveladoras de esa admiración. En su libro autobiográfico *Traiciones de la memoria*, cuando piensa en lo que hubiera sido su

Retirado en la paz de estos desiertos,  
 Con pocos pero doctos libros juntos,  
 Vivo en conversación con los difuntos,  
 Y escucho con mis ojos a los muertos.  
 Si no siempre entendidos, siempre abiertos,  
 O enmiendan o fecundan mis asuntos;  
 Y en músicos callados contrapuntos  
 Al sueño de la vida hablan despiertos.  
 Las Grandes Almas que la Muerte ausenta,  
 De injurias de los años vengadora,  
 Libra, oh gran Don Josef, docta la Imprenta.  
 En fuga irrevocable huye la hora;  
 Pero aquella el mejor Cálculo cuenta,  
 Que en la lección y estudios nos mejora. (1982: 178-179)

Ricardo Piglia, al analizar el cuento de Jorge Luis Borges “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” y la caracterización de la lectura que plantea, señala que en él “la lectura es a la vez la construcción de un universo y un refugio frente a la hostilidad del mundo” (2005: 29). Sin duda, pocos autores como Borges han dibujado con mayor amplitud y profundidad un universo libresco repleto de actos de escritura y lectura. Frente al comúnmente atribuido perfil intelectual, culturalista, de ese mundo libresco en la obra borgiana, Héctor Abad Faciolince opta en todo momento por reivindicar la lectura como experiencia vitalista, emocional, gozosa, corporal, radicalmente ligada a la vida. Las múltiples vertientes que la recreación de la lectura ofrece en sus obras coinciden sin excepciones en este punto.

#### EPÍLOGO. *BASURA*: LECTURA, DESECHOS DE VIDA Y DE LITERATURA

Sin duda, la novela que aborda con mayor insistencia, de manera más compleja, y a ratos desconcertante, las relaciones entre escritura y lectura es *Basura*. Sin embargo, la omnipresencia de este tema en los libros de Héctor Abad Faciolince, sus representaciones y los múltiples sentidos que genera, ha robado el

---

vida futura como profesor de literatura en Turín, se imagina haciendo “talleres sobre el romancero, sobre la poesía del Siglo de Oro, estudiaría la estructura de las vocales en Quevedo, las aliteraciones en Lope y los quiasmos en Góngora, en fin, cosas que sabía hacer y luego olvidé” (2010: 252-253). El narrador de *Basura* encontrará entre los desperdicios de Davanzati una antología de poemas de Quevedo (2000: 128). Por último, en *Asuntos de un hidalgo disoluto*, Gaspar Medina se confiesa autor de “una colección de viejos ensayos sobre la doble escatología de Quevedo, la metafísica y la escatológica” (2000: 152), una doble vertiente que será constante en la obra de Abad Faciolince. Estas citas demuestran el muy temprano interés del autor colombiano por el gran poeta del barroco español y los continuos rastros en sus libros de su presencia lo confirman. Estas huellas constituyen uno de los pilares que sostienen el imaginario barroco de su literatura. Imposible profundizar en ello ahora, quede al menos apuntado.

espacio que esta novela merece. Davanzati, un escritor menor y solitario, escribe “para nadie” (2000: 65), “para que nadie jamás llegue a leerlo” (2000: 18), con el único fin de tirar sus textos a la basura. El narrador, vecino suyo, descubre casualmente este hecho y se empeña en rescatarlos, guardarlos y analizarlos, en su caso “para futura memoria de lo inútil” (2000: 83).

En el último texto que el narrador de *Basura* recupera para nosotros, los lectores, Davanzati escribe: “¿Pero por qué escribir que no volveré a escribir? ¿Por qué no callarlo de una vez? ¿Por qué escribir incluso eso? Es incomprendible también para mí, pero debo escribirlo: no volveré a escribir” (2000: 178). Poco después, el narrador reconoce que su esfuerzo responde al “interés de un lector que de verdad estaba fascinado por la historia, real o ficticia, de un oscuro escritor de ficciones para nadie”, y se reconoce en la imagen de un “intruso, pero un intruso que había encontrado un motivo válido para serlo: salvar unos papeles, rescatar del silencio las palabras de un mudo” (2000: 180).

“Escribir para nadie”, salvar lo escrito “para la memoria de lo inútil”, “rescatar del silencio las palabras de un mudo”, podríamos pensar que *Basura*, con este círculo vicioso que el argumento construye, parece ofrecer una visión desencantada y escéptica de la escritura y la lectura, en una línea opuesta de lo visto hasta aquí. Prefiero otra “lectura”: Davanzati y el narrador de *Basura*, aferrándose a esa escritura y su lectura sin sentido ni objetivos, como actos aparentemente vanos y estériles, refuerzan el valor de ambos en sí mismos, sin necesidad de otorgarles funciones subsidiarias, porque, como afirma el narrador en la última página: “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” (2000: 190).

En la inutilidad de la literatura está su grandeza, pocos lo han expresado mejor que Jorge Luis Borges —ese escritor al que Abad Faciolince acusó de “frígido” en *Asuntos de un hidalgo disoluto*, pero al que posteriormente homenajearía en *El olvido que seremos* y *Traiciones de la memoria*—. Ese escritor que nos legó ese poema inolvidable gracias a dos versos que precisamente nos recuerdan la condición vulnerable y fugaz de la poesía:

UN POETA MENOR

La meta es el olvido.

Yo he llegado antes. (1987: 1091)

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abad Faciolince, Héctor. *Asuntos de un hidalgo disoluto*. 1994. Bogotá: Alfaguara, 2000.
- . *Tratado de culinaria para mujeres tristes*. 1997. Madrid: Suma de Letras, 2001.
- . *Fragmentos de amor furtivo*. Bogotá: Alfaguara, 1998.
- . *Basura*. Madrid: Lengua de Trapo, 2000.

- . *Angosta*. Bogotá: Seix Barral, 2003.
- . “Un libro abierto”. *Lecturas peligrosas*.  
<http://lecturaspeligrosas.blogspot.com.es/2005/11/hctor-abad-faciolince-un-libro-abierto.html> (30/11/2005).
- . *El olvido que seremos*. Barcelona: Seix Barral, 2006.
- . *Traiciones de la memoria*. Madrid: Alfaguara, 2010.
- . *Testamento involuntario*. Valencia: Pre-Textos, 2015.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé. 1987.
- Escobar Mesa, Augusto. “Héctor Abad: fabulista de verdades insólitas y verosímiles mentiras”. *Cuatro naufragos de la palabra*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2003. 25-74.
- Littau, Karin. *Teorías de la lectura. Libros, cuerpos y bibliomanía*. Buenos Aires: Manantial, 2008.
- Monterroso, Augusto. *La letra e. Tríptico*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Piglia, Ricardo. *El último lector*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- Quesada Gómez, Catalina. “La basura o la pira: praxis de la biblioclastia”. *Litterae. Cuadernos sobre Cultura Escrita* 5 (2005): 177-206.
- . “La biblioteca se consume lenta. Héctor Abad Faciolince y la quema de libros.” *Territorios de la Mancha. Versiones y subversiones cervantinas en la Literatura Hispanoamericana*, ed. Matías Barchino. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 2007. 555-565.
- . *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo XX*. Madrid: Arco/Libros, 2009.
- Quevedo, Francisco de. *Poesía varia*, ed. James O Crosby. Madrid: Cátedra, 1982.



## **II. ENFOQUES PARTICULARES**



# El efecto humorístico en *Asuntos de un hidalgo disoluto*

Clemencia ARDILA-JARAMILLO

Universidad EAFIT

*Asuntos de un hidalgo disoluto*, la primera novela de Abad Faciolince, llama la atención de académicos y estudiosos de la literatura desde su primera edición en 1994.<sup>1</sup> Estos han señalado sus vínculos con la tradición picaresca (Vélez), con los libros de memorias y las autobiografías (Avellaneda), con la novela de formación (Pouliquen); o destacan la presencia de estrategias metaficcionales (Quesada Gómez 2009, Ardila-Jaramillo), su filiación a la denominada *literatura posnacional* (Quesada Gómez 2014) o se detienen en algunos de sus motivos temáticos dominantes, como la literatura, las relaciones amorosas, la situación política de Colombia en la primera década del siglo XX, la incidencia de los principios religiosos en diversas esferas de la sociedad, entre otros (Vélez, Escobar, Ardila-Jaramillo). Como puede observarse en esta breve enumeración, que no tiene vocación exhaustiva, el interés de académicos e investigadores se dirige a la estructura compositiva, a la naturaleza genérica, a las estrategias narrativas dispuestas en su configuración y a la intención crítica que acompaña los diversos temas que se despliegan en la novela.

En esta diversidad de lecturas hay dos asuntos que han sido destacados de manera unánime: la destreza lingüística de su autor y el humor y la ironía de su protagonista, Gaspar Medina. Así, por ejemplo, Escobar considera que “la ironía y el humor incisivo [son] armas predilectas de Abad” (29). En ese mismo sentido se pronuncia Pouliquen, para quien el héroe de esta novela “es el fruto, burlón, cáustico, satírico y, a la vez, ‘cool’ y desapasionado [...] de un siglo de historia colombiana” (37). Pero es en el estudio de Vélez donde se demuestra cómo el humor negro, la parodia y el sarcasmo son rasgos discursivos propios del pícaro,

---

1. La novela se publica por primera vez en Tercer Mundo Editores. La edición de 1999 es del sello Editorial Alfabuara y la del 2009, de Punto de Lectura (Santillana Ediciones Generales). Traducción al inglés: *The Joy of Being Awake*. Cambridge: Brookline Books, 1996.

dispuestos para presentar “una crítica mordaz a la institución religiosa y el desdén hacia la familia distinguida por el mercantilismo filiteo” (306). En esa dirección se destacan, por una parte, la representación grotesca de Gaspar Medina y de su familia y, por otra, la parodización y su efecto lúdico como una de las estrategias narrativas del autor.

Sin discusión alguna, debe reconocerse la filiación genérica de la novela con la tradición picaresca; sin embargo, el tema del humor y el sarcasmo no se agotan en estos lindes, dada la riqueza de estrategias retóricas y narrativas que se despliegan en esta novela, con el propósito de generar un efecto humorístico en su lector. Bien lo confirma su autor, quien, a propósito de esta novela, manifiesta: “Yo creo que la crítica de esos prejuicios y de esas tonterías, la crítica más eficaz, es su ridiculización. Y para ridiculizar nada mejor que la ironía. Entonces, desde esa época traté de afinar el arma de la ironía” (citado en Escobar: 41). Esta decisión de servirse de tal estrategia para deconstruir costumbres, prejuicios sociales e ideológicos supone, por supuesto, la elección de un lenguaje que se aleja de la seriedad (no de la racionalidad y la reflexión) y se inclina por la burla (no por la risa fácil), la ridiculización (no por la banalidad) y el escarnio público (no por la injuria).

El análisis acerca de *Asuntos de un hidalgo disoluto* que a continuación se presenta se centra, pues, en los juegos lingüísticos que van desde la imitación hasta llegar a la parodia; en las alusiones intertextuales que convocan a otros escritores, en ocasiones para simular su estilo sin otra intención que divertir; en otras, para burlarse de aquel que quizá resulta hoy ampuloso y pasado de moda y, por supuesto, en las diversas temáticas en las que, bajo el ropaje de la sátira, se enuncia la proposición de mundo (Ricoeur)<sup>2</sup> de la novela. Para este efecto, la lectura de la novela se realiza en clave humorística, a partir de la teoría semántica del humor propuesta por Raskin. Coherente con esta, un primer apartado se centra en la parodia como una de las estrategias narrativas dispuestas por Abad con el propósito de generar un efecto humorístico, asunto para el cual resultan útiles los conceptos enunciados por Genette desde la narratología. El segundo apartado se dedica a examinar los diferentes temas, grupos culturales e instituciones que son objeto de la burla y del sarcasmo del narrador, con el fin de evidenciar la crítica que tras ellos se enuncia.

## IMITAR PARA CRITICAR

Hablar del humor en una obra literaria no es un asunto sencillo, dado el estatus inestable —en el tiempo— y relativo —por su dependencia de un contexto

---

2. Con esta noción Ricoeur hace referencia a la propuesta de re-significar el mundo que supone toda obra literaria. En esta proposición está cifrada su dimensión comunicativa que tiene como norte, según Ricoeur, dar cuenta de un *poder-ser* del hombre y del mundo (107).

cultural— que detenta. A estas singularidades se responde con enfoques que privilegian lo lingüístico o lo cultural, y se centran, respectivamente, en los juegos de palabras y en determinar los esquemas cognitivos comunes a un grupo, cualquiera que este sea. Estos dos aspectos deben tenerse en cuenta al momento de determinar la naturaleza humorística de un enunciado, una situación, una narración. En esa dirección, resulta interesante la teoría semántica propuesta por Raskin, quien, desde los *humour studies*, considera el *humor* como “*result of a partial overlap of two (or more) different and in a sense opposite scripts which are all compatible (fully or partially) with the text carrying this element*” (325). La presencia entonces de dos guiones, de dos discursos cuyos estatutos semánticos establecen una relación de oposición entre ellos, pero que, al tiempo, contribuyen a la coherencia del texto en cuestión, genera un efecto humorístico.

Algunos de los títulos de los capítulos de la novela bien pueden ilustrar esta definición, pues, además de seguir la tradición picaresca (Pouliquen: 36), se configuran a partir de términos cuyos significados generan malentendidos (Charaudeau y Maingueneau: 368) o proposiciones absurdas. Así, por ejemplo, en el capítulo I, “Donde se habla del beso de Eva, la primera mujer”, Gaspar Medina utiliza un nombre y una expresión que remiten al lector a la tradición judeocristiana, pero la lectura del capítulo revelará que en realidad se refiere a su primera experiencia amorosa y pasional. Absurdo resulta el título del capítulo II, “Que narra una contrita confesión de perfecta castidad e insulsa indiferencia”, en el que se predica un acto de arrepentimiento y confesión cristiana por no incurrir, sin proponérselo, en ninguno de los siete pecados capitales y por ser casto. Asunto este último que se considera en esta religión como una cualidad y no una mácula.

Raskin (326-334) enuncia también una serie de recursos de conocimiento que, sumados a la tipificación de los dos guiones, ayudan a precisar la naturaleza humorística de un enunciado. Entre ellos, identificar, por una parte, la estrategia narrativa de la que se sirve el enunciador y, por otra, el blanco hacia el cual apunta el texto de pretensiones humorísticas, esto es, quién o qué es objeto de divertimento o burla.

En lo que respecta al primer recurso, habría que decir que la receta para generar la risa en esta novela consiste en imitar para criticar, ridiculizar para hacer evidente lo oculto, burlarse para denunciar. Lo cual no es otra cosa que afirmar que, con el propósito de generar un efecto humorístico, la novela se sirve de la transformación e imitación de estilos y géneros discursivos en todas sus variantes —regimen lúdico, satírico y serio— (Genette).

La imitación lúdica, aquella que tiene por intención divertir y, podría agregarse, honrar de alguna manera a un autor en particular, se presenta en esta novela bajo la forma de citas de diversa catadura y, en esa medida, constituyen casos de relaciones intertextuales (Genette: 19). Las hay no declaradas, pero sí

textuales, como en el siguiente fragmento que finaliza con unos versos del poeta antioqueño León de Greiff: “Ah, Cunegunda, entérate, mi Quitapesares son los libros que leo, la escritura que me da fuerzas para sobrevivir a esta podredumbre del tiempo que me crece por dentro. *Luengos son años y muy largos conmigo, con viento fresco idos, idos, idos*” (191; la cursiva es mía). Algunas con comillas, pero sin incurrir en citas; así, es tarea del lector identificar a Stendhal como el autor de la siguiente afirmación con la que concuerda Gaspar: “Haría cualquier cosa por la felicidad del pueblo, pero preferiría, creo, pasar quince días al mes en la cárcel en lugar de vivir con la plebe” (139). Otras, simplemente insertas en su discurso y, en ocasiones, con pequeñas, pero significativas variaciones, como ocurre con el verso de Machado cuando aquel inculpa a sus tíos por hacer de él un santo, y dice entonces: “No por mi culpa, pues siempre quise ser, en el *peor* sentido de la palabra, bueno” (41; la cursiva es mía). Son muchos los ejemplos que podrían agregarse, pero no se trata acá de ir tras las pistas de las lecturas y los autores que convoca Gaspar en sus memorias. Interesa destacar el lugar de la imitación satírica, asunto que se desarrolla en el segundo apartado de este trabajo, dada su predominancia y su función semántica.

Respecto a la parodia, una de las modalidades de transformación en régimen satírico, a continuación se privilegia uno, entre muchos fragmentos de la novela, cuyo tema reúne dos asuntos, la religión y la literatura, ambos representativos por la frecuencia e importancia que se les otorga en la configuración de la trama de la novela, y en el que el autor transforma semánticamente el texto original, en grado mínimo y con intención satírica (Genette: 37, 39). En el primer capítulo, cuyo tema es la presentación que de sí hace Gaspar Medina, se invoca al lector<sup>3</sup> de la siguiente manera: “Lector (si existes), yo sé que no soy digno de que entres en mi casa, pero una palabra tuya bastará para animarme. Lector, yo sé que eres indigno de poner un pie en mi casa, pero una palabra tuya bastará para crearme. Lector, yo sé que no soy digno de que entres en mi casa, pero una palabra tuya bastará para sanarme” (14). En este fragmento se confrontan dos discursos: el religioso y el literario (blancos hacia los cuales apunta la burla). El narrador toma de la religión una oración de la eucaristía o, para ser más precisos, una aclamación que antecede al acto de comunión y la transforma mediante la imitación paródica (estrategia narrativa) en mínimo grado y en régimen lúdico (Genette: 14). Obsérvese cómo, tanto en el primero, como en el segundo enunciado, se reemplazan dos términos —“Señor” por “Lector” y “sanarme” por “animarme/crearme”— o, más precisamente, se cambian tres fonemas en el primer término y, en el segundo, se conservan los últimos, para de este modo jugar con la aliteración y la rima, respectivamente. Juego que requiere de la complicidad del lector, quien, así lo prevé el autor, evocará la oración en su versión original; pero si no fuese así y

---

3. En esta novela, tanto como en *Basura* y en *Angosta*, se apela al lector con distintos propósitos (Quesada Gómez 2009, Ardila-Jaramillo).

para no dejar cabos sueltos, en la tercera, y última ocurrencia de esa oración-fórmula, se respeta en su totalidad el discurso religioso que solo se modifica en el primer término, —/s/ por /l/ y /ñ/ por /c/ y /t/—.

Como puede verse, la oración conserva su función de invocación y de rogativa de una dádiva, pero a cambio de un llamado al Señor para que ingrese al cuerpo (habitación del alma), se apela al lector para que entre en la casa (libro), a que prosiga su lectura, a resultas de lo cual lo profano ocupa el otrora espacio de lo sagrado (primer movimiento burlesco, humorístico). Como si esto no fuera suficiente al propósito de generar un efecto humorístico, la repetición de la oración con pequeñas variaciones instituye el enunciado como una fórmula, a la usanza de aquellas propias de los textos de la tradición picaresca (segundo movimiento, dirigido esta vez hacia lo literario). El asunto que motiva la rogativa también se transforma, pues a cambio de una curación —espiritual según el ritual religioso de la eucaristía; física según el relato de Mateo (8,5-11)—, la solicitud de ese narrador autor (quien, recuérdese, apenas se inicia en su tarea de escribir sus memorias) habla de “animar” —incitar, dar energía— y “crear” —fundar, idear, establecer—, términos que en el contexto del discurso literario bien pueden tomarse como dos acciones mediante las cuales un lector instituye a un autor como tal y este adquiere, por decirlo de algún modo, su credencial ante la sociedad. Se convoca, pues, al lector no solo a que continúe leyendo la obra que tiene entre manos, a que habite, viva y participe de las memorias del narrador; la oración es, también, una solicitud de aval, de reconocimiento de la habilidad de ese autor-narrador para desempeñar el oficio de escritor. Este asunto adquiere mayor resonancia significativa si se tiene en cuenta el lugar fundacional de esta obra en la producción novelística de Abad.

Sin embargo, este reconocimiento hacia el lector, quien ocupa el lugar del Señor en la rogativa, tiene una intención satírica, como se evidencia en su segunda ocurrencia, donde se invierten los términos y ahora es el lector quien resulta ser indigno (el prefijo dota de mayor contundencia semántica al término) de entrar en la casa-libro del autor. Así, si en un primer momento pareciera que el lector tiene un estatuto superior, por su potestad para motivar la escritura, un momento después es el autor en su calidad de demiurgo quien tiene el dominio sobre su creación. Así lo advierte cuando afirma que “debe saberse desde ahora que aquí el que manda soy yo” (14). Se establecen de este modo los límites —dentro/fuera del libro— y los dominios —poder de la palabra/poder social, del autor y del lector—. El primero es, según él mismo, “un dios torpe”, pero dios, al fin y al cabo; el segundo, quizá un feligrés, un nuevo seguidor.

Aclaremos acá el valor semántico que se le ha asignado hasta el momento al término “casa”, que, al igual que en el discurso religioso, detenta también un carácter metafórico; pero sus sentidos cambian para reforzar la intención satírica de la parodia. Para esclarecer su valor semántico, anunciado ya en los párrafos

anteriores, debe tenerse en cuenta su *contexto*, esto es, “el conjunto de supuestos explícitamente expresados por enunciados precedentes en el mismo diálogo o discurso”, tanto como sus implicaturas (Sperber y Wilson: 168, 169). El enunciado hace parte del primer capítulo de la novela, cuya función de prólogo, o mejor, de “vestíbulo del libro” (14), para usar el código que propone el narrador, se declara desde su título mismo. Tal imagen espacial, que antecede al fragmento en cuestión, bien puede considerarse como el primer indicio de la relación homológica entre casa-libro, en cuanto su función de guardar, proteger, preservar, significados implicados en el primer término. En el caso del libro que el lector tiene entre manos, es la historia de una vida, la de Gaspar Medina, la que es objeto de cuidado. Así lo declara él mismo después de convocar al lector con la ya dicha oración, cuando sintetiza su contenido: “Verás [lector] la gente que he conocido, las ciudades en las que vivo, las edades que tuve, los libros que sigo leyendo, lo que pensé y pienso, lo poco que hice y lo menos que me hicieron” (14, 15). Si la oración convoca a la lectura, estas palabras informan acerca del tema del libro; invitan al lector a conocer todos los detalles, desde lo más evidente hasta lo más íntimo, de la vida de quien narra. Dicho de otro modo, se anuncia la naturaleza autobiográfica de la novela y cómo en ella, en ese libro que el lector tiene entre manos, se condensa la historia de una vida. En el espacio-libro habitan las palabras, aquellas mediante las cuales ese autor-narrador le contará al lector “lo que he venido a ser, si es que soy algo, después de todo lo que he sido” (15). La escritura y el libro son ahora el lugar elegido para re-habitar el pasado.

La historia de esa vida está poblada de personas, situaciones, circunstancias y hasta creencias que, por una u otra razón, enardecen el espíritu sarcástico de ese narrador-autor. En lo que sigue se examinan algunos de los más sobresalientes instigadores de su mordacidad.

### **RIDICULIZAR PARA DENUNCIAR**

Como se enunció en páginas anteriores, uno de los recursos de conocimiento señalados por Raskin es la identificación de la persona, institución, grupo cultural, etc., hacia el cual se dirige el enunciado humorístico. En una suerte de tipificación, es posible catalogar una serie, extensa y variada, de expresiones, anécdotas, descripciones y hasta chistes populares —flojos quizá por lo comunes; por ejemplo, que su tía afectada por el mal de Parkinson “era capaz de hacer regueros con un banano” (62)—, que abundan en el discurso del narrador. La intención humorística y sarcástica de tal discurso se evidencia entonces por la presencia, a manera de guion, de términos propios de aquellos a quienes se dirige la mordacidad de Gaspar Medina: una institución —la Iglesia, el Estado—; un grupo social —las clases populares, las élites antioqueñas, los políticos colombianos—; un grupo cultural —los escritores— o, simplemente, una persona en particular. Términos y fragmentos textuales que, en el nuevo contexto en el que se insertan,

contribuyen a la burla y a su deconstrucción crítica. Los discursos son objeto entonces de imitación por parte del narrador, como más adelante se demuestra.

La Iglesia es uno de los blancos preferidos de Gaspar Medina para sus sarcasmos y pullas. El capítulo II, “Que narra una contrita confesión de perfecta castidad e insulsa indiferencia”, tiene como telón de fondo el ascetismo y tres de los preceptos de la teología cristiana que coadyuvaban a la austeridad y a la renuncia de los placeres materiales, esto es, los diez mandamientos, los siete pecados capitales y las mortificaciones de la carne. Pero, como lo deja claro en una detallada exposición, no hay motivo alguno de preocupación, pues además de no ser creyente, su única falta es contra el octavo mandamiento, por inventar falsos pecados relacionados con el sexto, para satisfacer al capellán del colegio. Sucede, además, que a Gaspar Medina le son desconocidas la lujuria, por su naturaleza indiferente; la gula, por su anorexia temprana y su inapetencia; la pereza, por su insomnio irremediable; la avaricia, por su gran generosidad con los bancos de semen; la ira, por su carácter apacible. No así la soberbia, como lo demuestra al declararse, sin ambages, un santo. Tampoco la envidia, pues en ese abanico de virtudes, echa en falta una: “Ah, si yo pudiera, como podría, ser un sibarita” (28), expresión cuya carga sarcástica se comprende a la luz del inventario anterior. También le resultan inútiles las mortificaciones, pero su prescripción, en esta ocasión, corre por cuenta de la sociedad, ya que “las dietas para adelgazar han convertido en régimen el sacro ayuno” y la televisión es el sustituto del antes impuesto silencio, pues “ha hecho callar a la familia entera que comparte su absoluto retiro espiritual frente a ese altar multicolor de idioteces” (26, 27). Nuevos dioses han ocupado el lugar y, ante estos, resultan vanos e inútiles los preceptos teológicos.

Lo anacrónico de algunas pautas de comportamiento prescritas por la religión católica, sobre todo en materia amorosa y sexual, se evidencia igualmente en el episodio en el que Gaspar, después de su primera experiencia pasional con Eva, busca el consejo de su tío, el arzobispo, quien después de escuchar los relatos de los besos le lee y traduce del latín la historia de un mártir, atado de pies y manos, cuyo recurso para vencer la tentación libidinosa fue morder “la lengua hasta cortársela, y la escupió en la cara de la mujer que lo besaba” (21). La reacción de Gaspar ante esta historia, que para el tío es una demostración de heroísmo, valentía y fortaleza de espíritu, no es, como podría esperarse, de admiración hacia el mártir ni de arrepentimiento por sus escarceos con Eva, ni siquiera de horror ante lo escabroso del episodio; lo que llama su atención es la ambigüedad del texto de san Jerónimo, que no aclara a quién pertenecía la lengua mutilada. La historia para él es memorable, pero en los momentos menos oportunos, aquellos en que está practicando su “*pangue lingua y ese su corporis misterium* irrumpía con ímpetu en mi boca” (21). La intención satírica de su comentario se revela con mayor intensidad cuando el lector advierte que las expresiones latinas corresponden al inicio del himno eucarístico de Tomás de Aquino y que en este nuevo

contexto convocan a otro tipo de transubstanciación, no del pan y del vino en el cuerpo y la sangre de Cristo, sino la de Eva Serrano que, sin saberlo, ponía en riesgo “su apéndice encarnado” (22).

La manera falaz y engañosa en que tanto feligreses como sacerdotes asumen la doctrina cristiana también desata su mordacidad, y a este propósito se narran pequeñas anécdotas para ejemplificar, entre otros asuntos, razonamientos que por lo absurdos solo pueden causar risa. Como la arenga del capellán del colegio que apela a los caballos como modelo de comportamiento sexual para invitar a los alumnos a que cesen sus prácticas de masturbación, ante lo cual el Gaspar anciano, no el adolescente, replica que “muy pocas cosas les quedarían a los hombres para hacer si se limitaran a imitar los caballos. Sin contar con que, imitando sus hábitos sexuales, podríamos acabar montando a nuestras propias madres” (179). En otros momentos se destaca cómo los intereses de clase se anteponen a la justicia y a la igualdad para privilegiar la hipocresía y la doble moral, como ocurre cuando a su amigo Juan Jacobo, a quien en varias ocasiones se le ha reconvenido para que deje sus juegos sexuales con sus compañeros de clase, lo encuentran practicando juegos similares con su novia y lo expulsan del colegio. Ante las protestas por este comportamiento, incomprensible para los adolescentes, el rector del colegio responde: “Hombre, Rodó, la solución es muy sencilla: los jovencitos no quedan preñados” (38). El razonamiento lógico que falta en el primer ejemplo, ahora sí se esgrime como argumento que, al fin de cuentas, obtiene su validez en el contexto de una formación que preserva las diferencias sociales y los intereses económicos, como lo reconoce, con amargura, el narrador: “en los colegios para ricos es más importante enseñar a proteger el patrimonio que el pudor; no era cuestión de moral sino un asunto práctico” (38).

La literatura es el otro de los objetivos preferidos por Gaspar Medina para sus burlas y, de manera particular, algunos escritores como Proust y sus magdalenas; Barba Jacob y su concupiscencia; Borges y la “perfecta frigidez de sus escritos” (45); Quevedo y su doble escatología, “la metafísica y la defecatoria” (159), y no podía faltar Gabriel García Márquez, a quien, de manera recurrente en esta y en otras de sus novelas —en *Basura* y en *Angosta*—, Abad dirige su mordacidad (Ardila-Jaramillo, Pouliquen). A García Márquez lo califica como uno de esos escritores “de preñada imaginación (muchos años después o muchos años antes) [que] han podido llenar vagones interminables con los muertos” (56). Expresión en la que se cifra, por una parte, un rechazo a esa imaginación desbordada, que quizá en otros momentos de la historia y de la novela colombiana resultó apropiada, pero que ahora —en una ciudad como Medellín, “este hueco asqueroso [...] confirmación de que el infierno existe” (199)— resulta anacrónica; y por otra, una imitación, una burla y también, por qué no, un reconocimiento a su estilo. De igual manera, se asume una postura frente al exilio muy diferente a la del nobel colombiano. Al alejarse del país, “este joven sentado, inmóvil, está seguro de que el olor de la guayaba no le haría la más mínima falta

en otra parte, ni el gotear del agua sobre los techos de aluminio, ni el silbido interminable de las chicharras en el campo” (80), pues, a cambio de tales reminiscencias sensoriales, lo que deja atrás, y que no añorará, son “los derrumbes de laderas sobre los tugurios de los barrios pobres” (80). Nuevamente la realidad se impone sobre la imaginación; otra vez, un estilo descarnado y agudo, como el de Abad, acusa la necesidad de decir las cosas como son, sin adornos, sin metáforas, de manera directa.

Esta postura sobre el poder de la palabra, sobre las posibilidades que ofrece la lengua, motiva una nueva pulla hacia García Márquez. Dice Gaspar Medina: “no estoy de acuerdo con esos noveles premios Nobel cuya receta consiste en censurar posibilidades de la lengua escrita. No comparto su desprecio visceral por los adverbios; o por el punto y coma, o por los puntos suspensivos o por la exclamación” (113). La crítica se dirige a señalar la carencia de argumentos sólidos, y no simplemente emotivos, con los que García Márquez rechazó en su polémico discurso, “Botella al mar para el dios de las palabras” (1997), ciertas normas ortográficas que, en el decir de Abad, enriquecen la escritura. Y para que no quede duda alguna sobre sus virtudes, a continuación hace gala de su destreza lingüística en una demostración que no deja de tener su intención satírica: “¡Cómo, has nombrado de mayordomo a un joven perseguido político? ¿Y si nos sale revolucionario!” (113).

El habla popular, con sus incorrecciones y modismos, tampoco escapa a la agudeza de Gaspar Medina, quien exhibe su corrección idiomática para burlarse, por ejemplo, de las ínfulas aristocráticas de su tío (y de la Iglesia católica), a quien el chofer le decía “con acento paisa: ‘¿Podemos salir, sueselencia?’” (48). De igual manera, cuando la muerte de Ángela Pietragrúa lo sume en la desesperación y decide ser otro peor del que es, imita el habla de sus compatriotas antioqueños con su “pobre estilo”, en el que se sustituyen sustantivos y adjetivos por un comodín y se insertan palabras de grueso calibre a manera de muletillas y dice, por ejemplo: “Porque es que la cosa, marica, es que uno, ah hijueputa, tiene cosas que, no joda, son cosas muy raras, coma mierda” (204). Galimatías cuyo alto grado de incompreensión, además de risible, llama la atención acerca del simulacro de comunicación que impera en la actualidad.

En una suerte de balance, para que no se crea que ese narrador-autor le apuesta a la pureza del idioma español, también es para él motivo de risa la ultracorrección de algunos fanáticos del castellano. Su representante en la novela es el Vizconde de Alfaguara quien, haciendo gala a su nombre, pues “hablaba como un libro” (119), aduce el acento indígena de Gaspar como inconveniente para ser el preceptor de sus sobrinos, ya que “en las futuras Cortes (así dijo)”, podrían ser objeto de burlas por “tener semejante acento servil y plebeyo de los páramos andinos” (110). Si en ese momento no responde a esta ofensa, en sus memorias sí lo hace y remarca, en su imitación del habla de su interlocutor ibérico, tanto los

fonemas como la sintaxis y el léxico, impostado y anacrónico para estos tiempos modernos: “La consiguiese él algún castellano enfermo de laísmo y todos juntos se metieran, por último y por el mismo sitio por donde les salían, sus descargas en la hostia y en el diez” (110). Pero es en el momento en que el Vizconde descubre que Gaspar es un millonario latinoamericano que la burla se intensifica y se le asigna entonces a dicho personaje un rasgo lingüístico peculiar: habla con rimas cuando se enfurece y dice, por ejemplo: “Me vi con el cardenal Uzbizarreta, en Madrid, y quedé como un imbécil cuando le revelé, creyendo decir algo de su agrado, que tenía de mayordomo a su recomendado” (127). El efecto humorístico deriva, en esta ocasión, de la inserción de la versificación en un discurso narrativo y, por supuesto, de lo ridículo que resultan los títulos y la pureza lingüística, que no es tal, del falangista Alfaguara.

Pero el lenguaje no es el único aspecto por el cual se mofa de la sociedad. Las élites antioqueñas también llevan su parte y, en este caso, la burla y la crítica se dirigen hacia su descenso cultural que, sin embargo, se acompaña de ínfulas de aristócratas, sin olvidar su hipocresía y su poca autenticidad. Son dicientes, en este sentido, los comentarios acerca de la nueva generación de antioqueños cuyas aspiraciones económicas, que ya no de alcurnia, los llevan a cambiar a Europa por Estados Unidos y como resultado asumen “la habilidosa torpeza americana” y vuelven al país como “banqueros sin prejuicios [...] especialistas en las patas de gallo de los párpados” y, en fin, “convertidos en yanquis de chicle, jogging, chistes bobos, música rítmica, cocaína, zapatos tenis, walkman y muchos otros horrores” (59). Como se ve, el listado contempla todo aquello que, para el último exponente de la hidalguía paisa, es deplorable, y así lo insinúa, responsable en alguna medida de la degradación de su sociedad. Esta evaluación, además de exponer abiertamente su percepción hacia la cultura norteamericana, pone en el banquillo la calidad ética de sus coterráneos, su educación y hasta su gusto.

Las diferencias raciales y de comportamiento en sociedad entre la élite y las clases populares se remarcen en el capítulo dedicado a la historia de sus devaneos con Virgelina, la proletaria, a quien, de manera un poco insidiosa para con los miembros del exclusivo club social al que pertenece, Gaspar introduce en el mundo de la aristocracia criolla para divertirse a costa del escándalo y el asombro que causan su forma de vestir y su comportamiento. Con el nombre de la mujer inicia la burla: “Virgelina Pulgarín Huitaca, alias la Proletaria” (184). La castidad a la que su nombre de pila alude, riñe con sus “piernas abiertas” y, por supuesto, con su segundo apellido, que en la mitología chibcha designa a la diosa de la lujuria y a la mujer que se revela ante el patriarcado. Pero este juego semántico y simbólico, este guiño cultural que hace Abad, puede pasar por alto para un lector desprevenido o simplemente poco informado y ser risible únicamente por sus resonancias indígenas (el malentendido, dirán algunos, es problema del lector). El apelativo de “proletaria” es responsabilidad de la Junta Directiva del club, cuya percepción de los signos del “estigma de la pobreza” pasa a enumerar Gaspar en

su papel, momentáneo, de portavoz de los socios del club. Las diferencias evidentes entre Virgelina y la élite antioqueña consisten en “cierto matiz de la piel no bien disimulado por el maquillaje (pues una cosa es ser de un mestizaje subido, y otra parecerlo), cierta manera de coger el tenedor y levantar la taza, un escondido pliegue en el vestido, un acentuado desgaste en la suela del calzado y sobre todo cierta manera de pronunciar las palabras” (185). Hay que decir que esta descripción se ofrece como una caricatura que enfatiza la discriminación social de la que es víctima la dama en cuestión. La acotación acerca de la diferencia entre un color natural de la piel y uno obtenido por el bronceado, con el que se evidencia la impostura de la clase alta, otorga más fuerza a tales resonancias.

Esta ridiculización de las clases populares, por su estética, sus modales y sus hábitos no termina ahí. La descripción de sus particulares cánones de decoración, que Gaspar asume durante un tiempo para tratar de borrar al hombre que amó y perdió a Ángela Pietragrúa, es otra muestra de ello. En el inventario están los tapetes marrones, las flores de plástico, las luces de neón, los afiches de obras pictóricas, los aerosoles perfumados y la música de Clayderman, así como chuparse los dedos, hurgarse la nariz en público, y los trajes raídos y sucios con las huellas de la caspa. Así se conforma una caricatura que, no por ser tal, elude una valoración que va más allá de la estética, para entrar en un terreno ideológico en el que es imposible no escuchar las voces de una clase social, la del personaje, que se considera a sí misma con el derecho a dictaminar acerca de cánones estéticos y comportamiento social. Si no se desconoce, sí deja de lado, entre muchos otros, el hecho de que, en una sociedad como la colombiana, las diferencias económicas son factor determinante para acceder a ciertos productos y, por supuesto, a una educación estética como la que se reporta en falta.

No se crea, sin embargo, que, para el narrador, el mal gusto tiene un único dominio en lo popular; por el contrario, lo hace extensivo a la ciudad de Medellín o, para ser más precisos, a aquellos a quienes en una época determinada correspondió diseñar sus espacios y elegir sus monumentos. El aeropuerto de la ciudad y la panorámica que se ofrece a los viajeros son, como el mismo lo declara, un asunto de risa. La intención satírica domina su descripción del Cristo ubicado en el cementerio aledaño a la pista de aterrizaje, al cual compara, por su tamaño y disposición de sus brazos abiertos, con un gran avión. Pero la burla no se limita a sus dimensiones y, a continuación, se centra en su sexo, expuesto en principio y luego cubierto por un taparrabos por orden del cardenal de turno, para evitar las miradas lascivas y ansiosas, pues “pasaba que durante los entierros buena parte del séquito (deudos o acompañantes) se quedaban extasiados en la admiración de ese divino miembro con sus asimétricos huevos celestiales” (200). Pero lo más gracioso y asombroso para Gaspar Medina no es la lujuria que suscita la escultura, sino que “ninguno, sin embargo, se dio cuenta del único aspecto digno de atención de los genitales de Cristo, o sea la incompetencia histórica (y evangélica)

del escultor que se olvidó de suprimir el prepucio al judío más famoso de todos los tiempos” (200). Varios rasgos de la ciudad y de sus gentes se destacan en este retrato: el primero, el gusto por lo hiperbólico; segundo, su postura ambivalente, que va de la devoción a la excitación, de la liberalidad a la pacatería y, por último, la ignorancia no solo de uno de sus artistas, sino también de sus prelados. La risa tiene, nuevamente, un cierto sabor amargo.

En este amplio conjunto de instituciones, personas y grupos sociales que son blanco del sarcasmo del narrador no se salvan tampoco los políticos, a quienes se dedica el capítulo XXIII, en el cual los describe con el que parece ser su rasgo más sobresaliente, la ebriedad:

A la media hora de conversación sobre nada, el honorable senador Equis, interlocutor imprescindible, estaba borracho. Su lacayo, representante a la Cámara, estaba borracho. El ministro de Educación estaba borracho. Su moza y viceministra de lo mismo estaba borracha. El presidente de la comisión segunda del Senado, estaba borracho. El aguerrido concejal de izquierda estaba borracho. El coronel (r) Armando Armando, estaba borracho. (211-212)

La estrategia discursiva esta vez es una enumeración donde, por una parte, se homologa a todos los representantes del Estado en una sola categoría —borrachos— y, por otra, se hace un inventario de cargos públicos y se les asigna un rasgo distintivo: la verborrea al senador, la servidumbre al representante, la poligamia al ministro y la veteranía al concejal, mientras el nombre del coronel remite a su hacer y a su instrumento de trabajo. El juego semántico consiste, entonces, en proponer un conjunto de rasgos que, por efecto de compartir la ebriedad, se diluyen para, al fin de cuentas, configurar un solo prototipo: el del político.

La caracterización se completa en las siguientes páginas, en las que el neófito político, Gaspar Medina, el único sobrio entre ellos, detalla su campaña para alcanzar una curul en el Senado y su estrategia para que los líderes de los partidos, sin importar su ideología, lo apoyen en sus aspiraciones. La descripción revela que la campaña en realidad es un carnaval (Bajtín 1986) itinerante: “De pueblo en pueblo me seguía una turba con arcadas y con hipo; de pueblo en pueblo mi caravana transportaba pancartas y botellas” (215), en el que no podían faltar, además del licor, los banquetes, los insultos —“este país está siendo manejado por una manada de borrachos: ¡todos ustedes!” (213)—; la mezcla indiscriminada de ideologías en discursos contruidos con frases tomadas de las arengas de reconocidos, y no siempre bien ponderados, políticos colombianos, como Laureano Gómez y López Pumarejo, de antiguos próceres como Bolívar y Santander, o de líderes mundiales como Mussolini y Perón, y otros más cuyos programas políticos van en contravía unos de otros. Gaspar también consulta teóricos de las más diversas corrientes de pensamiento, desde Maquiavelo y Montesquieu, pasando por Lenin hasta llegar a Weber, para saber cómo contra-

rrestar la ignorancia de sus colegas, quienes no comprenden sus alusiones cuando, haciendo gala de sus lecturas, relataba “la novela del curioso impertinente o la aventura del rebuzno” (213). La ignorancia de sus colegas parece exceder todos los límites cuando aplauden su programa absurdo, contradictorio y descontextualizado, en el que se incluyen propuestas como “esterilizar a todas las niñas pobres”, “restablecer la esclavitud, abolir la pena de muerte”, “castrar a los violadores”, “abolir el concordato” (214, 215) y, en fin, un listado en el que por igual se atenta contra la economía, los derechos humanos, la Iglesia, el Estado y, por supuesto, el pueblo. En suma, es un mundo al revés, en el que Gaspar Medina hace las veces de rey Momo para señalar la calaña de los gobernantes, para denunciar su impostura, para criticar sus acciones y comportamiento.

Por último, pero no menos importante en este amplio conjunto de personas que son blanco del sarcasmo del narrador, están su familia y él mismo. A su familia se refiere particularmente en el capítulo VI, “Que trata de dos enfermedades curiales, de las bananeras y de un automóvil americano”. Como bien lo analiza Pouliquen (66, 76), la narración de la masacre de las bananeras que se hace en dicho apartado toma distancia de la versión, en clave de realismo mágico, de García Márquez en *Cien años de soledad*, no solo por la renuncia y la crítica al “elemento positivo, esperanzador, ‘mágico’ en la concepción del realismo” (66), sino también porque, a cambio del asombro que caracteriza el tono del nobel colombiano, el de Abad es “a la vez serio, enfático (es un cuento ‘poco edificante’, se trata de una ‘masacre memorable’, de una ‘carnicería’) y ligero y juguetón” (67). Se comparte, sí, la percepción de que el Gobierno colombiano dio la orden, que obedecía a los intereses de un grupo de bananeros gringos, y que la Iglesia, cuando no se hizo la de la vista gorda, sancionó y relegó a los sacerdotes que denunciaron la matanza. Con el propósito de denunciar esta trínca y su responsabilidad en los hechos, Abad, como su compatriota nobel, recurre a la ficción. Así lo revela al final del capítulo cuando el narrador, de manera sarcástica y con un toque metaficcional, dice: “Ah, Dios, esa ficción humana benévola y despiadada para mis dos tíos” (69). Tal ficción se sirve de varios artilugios para demostrar, de manera puntual, la postura de la Iglesia ante los hechos. Los dos tíos son sacerdotes y mientras el uno era obispo de Santa Marta en esa época, el otro oficiaba de párroco de un pequeño pueblo, Aracataca; al primero, por declarar públicamente que desconoce cualquier “acto criminoso por parte de la oficialidad”, se le premia con un automóvil lujoso y un nombramiento como arzobispo de Medellín; al segundo, por denunciar la masacre, y como castigo, se le nombra párroco del lazareto Agua de Dios. El obispo “se quedó ciego, literalmente”<sup>4</sup> (56)

---

4. Para mayor énfasis del sarcasmo, el narrador advierte que está “describiendo la realidad y no inventando emblemas. No es culpa mía si la realidad a veces se divierte en imitar la fantasía esquemática de las alegorías” (56). Nuevo sarcasmo que esta vez se dirige, en un movimiento autorreflexivo, hacia el autor mismo y su obra.

el día de la matanza; el párroco, años después, enfermó de lepra. El ciego recupera la vista, pero luego la pierde en un momento de ira intensa, al enterarse de las aventuras sexuales de su chofer en el lujoso automóvil gringo; el leproso pierde varios dedos y nunca se recuperará del todo. De esta manera se cuestiona la equidad y el particular sentido de la justicia, tanto terrenal como divina. Adquiere así relevancia significativa la caracterización de los tíos, al trascender de lo familiar a lo público. A manera de colofón y como cierre a la crítica de las políticas internas y externas de la Iglesia, el narrador arremete de nuevo contra la doctrina cristiana y su aceptación de los designios de Dios: “este convencimiento —siendo el esquema lógico de su religiosidad inmune a las contradicciones— jamás hubiera sido afectado por el apunte de que no podían concebirse expiaciones tan severas para comportamientos opuestos” (69). Con este llamado a la reflexión y a la razón, finaliza la narración de la masacre de las bananeras.

Pero los hechos históricos han quedado atrás en el tiempo y lo que interesa al narrador es dar cuenta del declive familiar, cuya hidalguía, como bien lo anuncia el título mismo de la novela, está en proceso de disolución. En esa dirección, y a pesar de que se cumple a cabalidad la advertencia del narrador acerca de que “sería demasiado fácil decir que este trío era la perfecta imagen de la decadencia” (61), se presenta una imagen grotesca de los dos tíos y de su tía Maruja en su vejez. La ocasión para recrear la convivencia de un ciego, un leproso y una enferma de Parkinson es la cena, con “la mesa puesta como en los mejores tiempos” (61), con su mantel de lino, sus cubiertos de plata y la vajilla de porcelana. Escenario aristocrático en el que monseñor trata de agarrar la papa que no ve; el párroco intenta coger con los muñones los cubiertos, y la tía hace ingentes esfuerzos para lograr sorber la sopa que se derrama sin control alguno en el camino del plato a la boca. Las enfermedades, que no la prestancia económica y social, y su conducta obstinada en guardar las apariencias, son pues los factores que ponen en jaque la dignidad de la familia.

Después de este episodio, Gaspar recuerda otra situación, que contrasta con la anterior por la naturaleza de lo cómico y por su efecto humorístico desprovisto de sarcasmo. Es el momento en que todos juntos, tíos, sirvientes y él mismo, rezan el rosario, costumbre ancestral en las familias antioqueñas de la época. El motivo de risa es Tata, la más anciana de las criadas, quien sorda y ya casi ciega del todo, se atrasa y responde erróneamente a las oraciones. Acota entonces el narrador que trataba de ocultar su risa y explica que “nunca he podido acostumbrarme a las cosas irregulares, ni siquiera cuando se repiten todos los días” (64). Comentario que cabe destacar porque en él se cifra la diferencia que existe para el narrador entre la naturaleza de lo cómico, resultado de una situación paradójica y extraña, y la del sarcasmo, producto del raciocinio y la reflexión. En este punto, los planteamientos de Eco permiten aclarar cómo, en el caso de la criada, la risa

obedece a que esta, de manera involuntaria, viola la máxima de cantidad,<sup>5</sup> al no proporcionar la información que corresponde a la situación comunicativa (282), mientras la narración de la participación de los tíos en la masacre de las bananeras y la descripción grotesca de la cena familiar responden a una intención consciente y elaborada por parte del narrador de presentar una crítica cuidadosa —de la Iglesia, en el primer caso, y de la aristocracia criolla, en el segundo—, que presupone ciertos conocimientos por parte del lector para su cabal comprensión (285), lo que no sucede con las equivocaciones de Tata al rezar.

Gaspar Medina hace parte también del grupo de los burlados y ridiculizados, y se presenta entonces en la novela un humor narcisista en el que “el Ego, la conciencia de uno mismo, es lo que se ha convertido en objeto de humor y ya no los vicios ajenos o las acciones descabelladas” (Lipovetsky: 144-145). Esa conciencia de sí atraviesa las páginas de las memorias de Gaspar, pues al momento de observar a los otros, de hacer objeto de su sarcasmo a sus profesores clérigos, a las mujeres de su vida, a sus conciudadanos, a los políticos que despreció, a la familia que a pesar de todo recuerda con cariño, no solo reconoce en ellos sus defectos, también es el momento en que se evalúa a sí mismo. El personaje ha sido juez y parte. Enuncia un veredicto cuando se declara asceta, pero ansía ser un sibarita; cuando nostálgico recuerda a la única mujer que amó y se reprocha por renunciar a ella; cuando se reconoce como ciudadano de un país condenado a la injusticia y a la corrupción por sus gobernantes; cuando evoca su ciudad natal y solo ve signos de inequidad educativa, de violencia, de desigualdad social y discriminación; cuando se sabe parte de un grupo social y familiar en decadencia. Los rasgos de su carácter, tanto como su visión del mundo y su postura ideológica, se declaran en todos y cada uno de esos momentos en que ridiculiza a los otros y se mofa de ellos, como se ha explicitado en páginas anteriores.

En el capítulo VII, “De cómo el intento de hacer un autorretrato puede dar por resultado un mamarracho”, en una suerte de síntesis, presenta su retrato, o mejor, como él mismo lo dice, “la efigie del olvido [...] un ejercicio de vanidad” (75). En el presente de la escritura, el personaje se sabe un hombre viejo, enfermo y al borde de la muerte. La imagen que de sí ofrece al lector es, como la de sus familiares, también grotesca: “contemplo sin compadecerme el amorfo, flojo ondear gelatinoso de mi pecho. Nada consigo si contraigo los músculos pectorales, pues esa masa que ondula ya no es controlada por ninguna fibra”; y más adelante: “no me molestan las arrugas de la frente ni las ojeras sombreadas por una azulosa profundidad” (71). Pero lo más interesante de este apartado es que,

---

5. Eco fundamenta su propuesta en el principio de cooperación de Grice y en una de sus categorías, la de cantidad, cuyas máximas postulan que la contribución de los participantes en una conversación debe ser todo lo informativa que se requiera, pero no más informativa de lo necesario.

además de la voz de Gaspar, se escucha la de su querido amigo, Quitapesares, y la de su amanuense, Cunegunda, a quienes pide que escriban su semblanza.

Acerca del primero, que no es otro que los libros que lee y ha leído, debe anotarse que, tras sus palabras, quizá se oculten una o varias de sus lecturas o, simplemente, él mismo haciendo gala de su ya demostrada habilidad para imitar estilos y mimetizar fragmentos de otros. Como sea, lo importante es que le otorga a la voz de los escritores dar cuenta de “lo que él sabe o piensa que sabe de mí” (73), y el resultado es paradójico, por decir lo menos, pues el retrato dice de la inexpresividad o serenidad de su semblante; de lo absorto en sus pensamientos o la carencia de ellos; de su menosprecio por los otros o por sí mismo; de su contundencia al hablar o de las pocas certezas que expresa; de lo mucho que lo odian o lo aman; y en últimas, esta descripción confirma lo que páginas antes declaró: “soy contradictorio, sí, como tengo dos pies y dos manos y dos ojos (la analogía es ajena)” (72). A Cunegunda, por su parte, le corresponde hablar de la sensibilidad y la emotividad del personaje. Esta prolonga la confusión y vuelve sobre algunos de los rasgos con los que Gaspar se define para desmentir su frialdad y su efecto sobre los demás, que no son tales, pues “como el hielo, quema, y fascina como Matusalén” (74); destaca, además, la “mueca irónica de la boca, la sonrisa crítica” (74), un rasgo no declarado por él, pero sí demostrado con amplitud en cada una de sus palabras. Finalmente, Gaspar toma la pluma y por primera vez en la novela escribe por sí mismo, pero no en el papel, sino en su cuerpo desnudo: “En mi caído brazo izquierdo pongo una letanía de endecasílabos cojos: tengo la piel para escribirme encima, mi mano izquierda con la derecha rima, versos que no merecen tanta lima, si los lee la vista que te estima, la lengua que me lame y me lastima, sin ser de fuego el agua que me arrima, hasta toparse el codo o sima, pedazo que no me hunde ni me anima...” (76).

Es el momento en el que el capítulo retorna al tono sarcástico, y el humor, como lo afirma Lipovetsky, “proviene de la propia reflexión, de la hiperconciencia narcisista, libidinal y corporal” (145). En este caso, la reflexión concita de nuevo a la religión, para tomar distancia, y a la sensibilidad, para confirmar la vida. En el fragmento, las resonancias eróticas se inscriben nuevamente bajo la forma de un género propio del discurso religioso, en el que el juego rítmico consonante y la eufonía producto de la aliteración invitan a su repetición. Pero, al tiempo, obstaculizan la comprensión del mensaje, en el que por medio del lenguaje se pretende que las distintas partes del cuerpo —la piel, las manos, los ojos, la lengua— conciten la fruición. El resultado, como tantas veces se reitera en la novela, es que ese intento de articular lenguaje y emoción no tiene, en Gaspar Medina —un santo, un asceta— un terreno fértil para prosperar. De este modo y al correlacionar las tres versiones, la de Quitapesares, la de Cunegunda y la propia, se comprende el título del capítulo, pues la información que tiene el lector se reduce a una serie de contradicciones y ambivalencias con las que difícilmente podrá configurar un retrato del personaje.

La intención satírica, sin embargo, tiene un alcance mayor. El blanco no es únicamente, y como podría pensarse en un primer momento, Gaspar Medina, sino su ejercicio de escritor. Es la escritura lo que se cuestiona; son esas “letras torpes que no me describen, que no me ocultan, que no me delatan ni relatan” (76), las que no sirven para nada. La escritura se ríe de sí misma en un movimiento autorreflexivo que señala lo inútil del lenguaje cuando se trata de hablar de sí: “tanto buscarse en la escritura para saber que cuanto digo de mí no acaba por parecerse nunca a lo que hago” (76). Pero ¿acaso, página tras página, no asistimos a los esfuerzos de ese narrador por configurar un personaje, por crear, mediante la escritura, una nueva y mejor versión de sí? La respuesta la proporciona él mismo cuando señala hacia “los libros que leo, en los que sí me encuentro” (77), como los garantes, por decirlo de algún modo, de su creación, y es entonces cuando parodia a Cervantes para concluir que él también, como ese hidalgo personaje, ha descubierto “leyendo, en qué consiste la alegría de estar despierto” (77). Puede concluirse entonces que la literatura se revela, no solo como tema y referente de la escritura, sino también como motivo de diversión. Testimonio de esa función particular, en la que se aúnan divertimento y crítica, son cada uno de los episodios, las situaciones y los personajes que configuran su trama; demostración del poder de la palabra es ese discurso plagado de anotaciones que concitan la risa; prueba de todo ello es la novela misma, en la que Abad convoca a personajes y situaciones para evidenciar el ridículo y la contradicción como rasgos distintivos de una sociedad, y despliega un discurso cuya intención satírica sirve al propósito de presentar una visión crítica de la sociedad colombiana.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abad Faciolince, Héctor. *Asuntos de un Hidalgo disoluto*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1994.
- Ardila-Jaramillo, Clemencia. *Estudio sobre los procesos metaficcionales en la narrativa colombiana contemporánea —Vallejo, Abad Faciolince y Jaramillo Agudelo—*. Medellín: Fondo Editorial EAFIT, 2014.
- Avellaneda, Rino G. “Héctor Abad Faciolince. *Asuntos de un hidalgo disoluto*”. *Revista de Estudios Colombianos* 15 (1995): 54-56.
- Bajtín, Mijaíl M. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Charaudeau, Patrick y Dominique Maingueneau. *Diccionario de análisis del discurso*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2002.
- Eco, Umberto. *La estrategia de la ilusión*. Barcelona: Lumen, 1996.
- Escobar Mesa, Augusto. *Cuatro naufragos de la palabra. Diálogo compartido con Héctor Abad Faciolince, Arturo Alape, Piedad Bonnett, Armando Romero*. Medellín: Fondo Editorial EAFIT, 2003.

- García Márquez, Gabriel. "Botella al mar para el Dios de las palabras" (1997). En [http://cvc.cervantes.es/obref/congresos/zacatecas/inauguracion/garcia\\_marquez.htm](http://cvc.cervantes.es/obref/congresos/zacatecas/inauguracion/garcia_marquez.htm).
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- 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.
- . "A vueltas con la nación: sobre la actual narrativa colombiana". *Periplo colombiano. Arte, música y narrativa para el nuevo milenio*, eds. Erminio Corti y Fabio Rodríguez Amaya. Bergamo: Bergamo University Press, 2014. 65-89.
- Raskin, Victor. "Semantic Mechanisms of Humor". *Proceedings of the Fifth Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society* (1979): 325-335.
- Ricœur, Paul. *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Sperber, Dan, y Deirdre Wilson. *La relevancia. Comunicación y procesos cognitivos*. Madrid: Visor, 1994.
- Vélez Upegui, Mauricio. *Novelas y novelaciones. Ensayos sobre algunos textos narrativos colombianos*. Medellín: Fondo Editorial EAFIT, 1999.

# Ciudad textual o Macondo-distópico: Angosta

Long Marco BAO

Università degli Studi di Padova

Al entablar un discurso sobre las ciudades imaginarias en la literatura hispanoamericana resulta bastante elemental y automática la referencia a lugares como Macondo, de Gabriel García Márquez, o Comala, de Juan Rulfo. Efectivamente, la gran época de la cartografía imaginaria en el continente se remonta a mediados del siglo XX y se condensa en una fase de la literatura latinoamericana (que podemos identificar más o menos con el llamado *boom*) en la que el recurso de la ciudad literaria ha sido más difundido, y se ha vinculado al *topos* de la búsqueda identitaria en sentido postcolonial. Pertenecen a esta “primera generación de cartografías imaginarias” no solo Comala y Macondo, sino también Santa María, de Juan Carlos Onetti, “la zona”, de Juan José Saer, y Rumi, de Ciro Alegría; esto es, todos los lugares literarios fundados por los grandes maestros latinoamericanos a partir de mediados de siglo XX hasta llegar al final del *boom*. Se trata de célebres espacios imaginarios que han sido definidos como ciudades-continente, “*summa* y propuesta” (Campra 1998: 58) de Latinoamérica, a causa de su papel en el reconocimiento retrospectivo de la vivencia problemática del continente y del proyecto utópico implícito en su misma fundación. Evidentemente, el repertorio crítico sobre estos lugares es impresionante, ya que, con el pasar de los años, estas ciudadelas se han convertido en la marca característica de las obras de los grandes maestros latinoamericanos como Rulfo, Onetti o García Márquez. Por eso, me parece interesante investigar la evolución de este fenómeno, es decir, analizar la renovada tendencia de los escritores hispanoamericanos contemporáneos a confluir en el lugar literario para reflexionar sobre la identidad del continente.

La llamada “generación McOndo” parece representar un primer empuje para volver a armar un discurso sobre el espacio imaginario: este caso se configura como un intento de deconstrucción paródica, o hasta de un polémico ataque, de unas hipóstasis de América Latina como las ciudadelas imaginarias del *boom*, emblema de un localismo que se ha convertido en un estereotipo. En la antología

*McOndo* (1996) y, sobre todo, en su prólogo, se proclama la inconsistencia de cierto fetichismo hacia el canon del realismo mágico y se celebra una visión de América Latina como sucursal triunfante de la globalización. Por lo tanto, se vuelve a hablar de la identidad del continente, intentando quitarle el provincianismo y el localismo para abrazar lo global. Sin embargo, en la antología, la construcción “sonriente” de este *brand* de una América Latina globalizada produce fricciones con los datos que provienen de los cuentos, en los que la modernidad de las metrópolis latinas parece más problemática de lo que emerge del prólogo. En realidad, McOndo es una ciudad de papel y un no-lugar donde la globalización, más que existir, se simula.

De todas maneras, la dialéctica McOndo/Macondo es central en el estudio de los espacios literarios hispanoamericanos contemporáneos, cuyos fundadores son principalmente escritores que se adhieren a la antología, pero que, sucesivamente, adoptan una postura completamente diferente. La mayoría de estas nuevas ciudades literarias mantienen una posición ambigua con respecto a la diatriba McOndo/Macondo, quedándose a medio camino, en una especie de limbo, entre el anhelo de globalidad y la nostalgia de lo local, entre los fantasmas del pasado y una ciudad literaria que nunca llega a ser literatura. Entre estas cartografías, señalamos Río Fugitivo, del boliviano Edmundo Paz Soldán; Canciones Tristes, del argentino Rodrigo Fresán; Vertiente Baquedano, del chileno Sergio Gómez (uno de los dos prologuistas de *McOndo*); por supuesto Santa Teresa, de Roberto Bolaño y Angosta, de Héctor Abad Faciolince, el espacio del que me ocupo en este trabajo. Contrariamente a Fresán, Paz Soldán y Gómez, el colombiano Héctor Abad Faciolince no participa en la antología de 1996, pero, al igual que estos escritores contemporáneos suyos, funda su propia versión del espacio imaginario que, de hecho, presenta sustanciales diferencias con los que encontramos en las obras de los tres “ex-mcondinos”.

### ANGOSTA COMO ESPACIO Y COMO PROTAGONISTA

Angosta es la ciudad que el colombiano funda en la novela homónima (2003) y que no llega a ser solamente el teatro de su narración, sino más bien el personaje central de su obra. Antes de empezar con el análisis, merece la pena señalar que se trata de un caso aislado en toda la producción de Abad Faciolince, quien no vuelve a utilizarla en sus otras novelas (a diferencia de Canciones Tristes, Vertiente Baquedano y Río Fugitivo, que aparecen en muchas de las obras de sus “fundadores”). *Angosta* entrecruza las historias de dos protagonistas dentro de un violento y decadente contexto urbano: una ciudad colombiana, dividida en tres *sektores* climática y socialmente connotados —Tierra Fría, Tierra Templada y Tierra Caliente—, donde viven, respectivamente, los más ricos, la clase media y los pobres, o sea, la gran masa urbana latinoamericana excluida de los privilegios de la modernidad. Jacobo Lince —personaje que (no solo por la asonancia del

apellido) presenta evidentes rasgos autobiográficos— es un bibliotecario, un “segundón”,<sup>1</sup> propietario y director de una librería, el cual, gracias a la consistente herencia de sus padres, dispone de un salvoconducto para la Tierra Fría,<sup>2</sup> a la que viaja frecuentemente. Su vida cambia cuando conoce al otro protagonista de la novela, el joven Andrés Zuleta, aspirante a escritor, que empieza a trabajar como periodista en la Tierra Fría y que, investigando sobre las continuas desapariciones de personas en Angosta, termina siendo asesinado por el poder oscuro que controla la ciudad. Entonces, también la vida de Lince, que ha ofrecido alojamiento y protección a Zuleta, empieza a estar seriamente en peligro y por eso tiene que huir de Angosta con la ex novia de Zuleta, una mujer de la Tierra Caliente de la cual, mientras tanto, se ha enamorado.

Además de todas las historias de amor, violencia y corrupción que se entrecruzan en la novela, la ciudad de Angosta es la verdadera protagonista de la obra. Como hemos dicho, su topografía resulta emblemática de la “condición” de América Latina. En la parte más alta encontramos la Tierra Fría, un *enclave* aséptico, vigilado y protegido por guardias privados, donde vive la élite de la sociedad angosteña: gente álgida, sin pasión ni sentimientos, incapaz de vivir la vida más allá de la frivolidad de los bienes materiales. Me parece ejemplar el episodio en el que se cuenta la primera vez que Andrés Zuleta accede a esta zona de Angosta. El joven, tras obtener el salvoconducto para trabajar en la Tierra Fría, llega al *check point* donde un guardia chino no solo le controla toda la documentación, sino también su temperatura corporal:

El guarda sacó un termómetro y lo apoyó sobre la frente de Zuleta. Esperó unos segundos, el aparato dio un pitido electrónico y el chino miró cuidadosamente el resultado. Apuntó un número, 37,2, en el permiso de entrada. Después dijo, mientras le sellaba el salvoconducto:

—OK, puede seguir. No se olvide de entregar este pase cuando salga. *Welcome to Paradise.*

—¿Puedo pasar? —pregunta Zuleta tratando de disimular la timidez.

—Claro —dice el vigilante, haciéndose finalmente a un lado, y añade en un inglés con mucho acento—: Dis is a frii contri. —La sonrisa fingida que se le planta en la cara no usa ni uno solo de los músculos involuntarios. (2012: 17-23)

Los que entran en este paraíso privado —un edén exclusivo, o un supuesto *free country* para pocos elegidos— deben demostrar ser adinerados y no demasiado “calientes”: literalmente, para evitar el contagio con las enfermedades procedentes de la gran masa urbana; simbólicamente, para certificar la propia

- 
1. Término que el escritor utiliza al hablar de los que viven en la Tierra Templada, la segunda tierra, la zona donde vive la clase media de Angosta.
  2. La Tierra Fría es una zona cerrada a la que se accede a través de *check points*: para pasar o para vivir en esta parte de la ciudad se debe demostrar cierta renta, ostentar el propio bienestar.

afiliación y aclimatación a la tierra más fría de la ciudad. Una zona que aspira a ser la metrópolis globalizada del futuro, de la virtualidad, de la importación lingüística y cultural: por eso se privilegia la enseñanza del inglés y precisamente por eso encontramos a un guardia chino que le habla a Zuleta con una lengua muy “contaminada”.

En la Tierra Fría se concentran los poderes oscuros de Angosta; aquí el destino de muchos es decidido por pocos: los oscuros “sabios”, que deciden quién puede vivir y quién tiene que ser eliminado. En la Tierra Fría la gente guarda celosamente sus privilegios y por ninguna razón compartiría su porción de paraíso con la gran masa angosteña: “Construyan ustedes en otra parte, si son capaces, su propio paraíso, porque en este no cabemos más; este es un paraíso con un número de puestos fijos, como las butacas de los teatros” (2012: 179). Esto es lo que el nuevo marido (residente en la Tierra Fría) de su ex esposa le contesta a Jacobo Lince cuando este observa cómo los ricos de Angosta explotan a los trabajadores más pobres sin compartir nada con ellos. Más abajo se encuentra la Tierra Templada, donde viven los que aspiran a subir a la Tierra Fría, pero cuya obsesión principal sigue siendo la posibilidad de ser “tragados” por la Tierra Caliente. Esta tierra intermedia es peligrosa, deprimente y llena de sinsentidos. Aquí estallan la violencia y la corrupción. Es una especie de purgatorio donde merodean los que aspiran al paraíso pero que más frecuentemente terminan desapareciendo en el “caliente” infierno subyacente. Aquí vive la mayoría de los personajes, incluso el mismo protagonista Jacobo Lince y el joven Andrés Zuleta. Por último, en la parte más baja, lozana, incontrolada de Angosta se encuentra la Tierra Caliente. Una zona donde la naturaleza aún presenta rastros tropicales, donde viven los pobres, los desesperados, los expropiados por antonomasia, y donde reinan el caos y los instintos más básicos.

Ya hablaremos del significado de esta tripartición de la ciudad. Lo que merece la pena subrayar ahora es que “aunque Angosta se llame Angosta en todas partes, no todos sus habitantes viven en la misma ciudad” (2012: 144). Incluso se podría decir que todos, en el fondo, son forasteros en Angosta (2012: 103). Se trata de un lugar en el que se concentran y estallan los desequilibrios sociales de nuestro tiempo, donde se resumen y se observan con lupa las diferencias y los contrastes entre el primer y el tercer mundo. Entonces, el retrato general que nos ofrece la novela es el de una ciudad dividida, violenta, al borde del derrumbe: “Lo que pasa es que en Angosta uno siempre debe esperarse lo peor, porque casi siempre es lo que ocurre de veras” (2012: 273). Resumiendo: “Salvo el clima, que es perfecto, todo en angosta está mal. Podría ser el paraíso, pero se ha convertido en un infierno” (2012: 11). Esta última cita proviene de un texto titulado *Angosta* que Jacobo Lince lee en los primeros capítulos. Se trata de un tratado sobre la geografía de la ciudad publicado por un tal Ernesto Ghul Nimitz. La obra de este “oscuro académico alemán” (2012: 9) —escritor real, autor de un libro titulado *Geografía humana de Colombia: los fundamentos geográficos y los problemas eco-*

*nómicos, sociales y culturales y el hombre en Colombia*— representa uno de los dos intertextos manejados por los personajes de la novela. Además de este tratado que le sirve a Abad Faciolince para dar las primeras informaciones sobre su ciudad y para cerrar el círculo al final (Jacobco Lince huye y, en el avión, vuelve a leer las primeras páginas de la obra de Ghul), encontramos otro texto que se alterna con las narraciones en tercera persona. Se trata del diario secreto de Andrés Zuleta, que, de hecho, cuenta en primera persona los acontecimientos que cambian su vida y la de Lince. Además de la crónica de estos episodios en las páginas del diario, a través de la mirada ingenua y cándida de Zuleta, se puede observar la evolución de Angosta y las sensaciones que suscita en un joven que por primera vez puede explorar todos sus sectores. Resulta sintomático que toda la caracterización de esta metrópolis proceda de dos intertextos, casi como si la consistencia de este lugar fuera, efectivamente, “textual”.

### TEXTO DE TEXTOS

La presencia de estos dos textos intercalados nos ayuda a constatar que *Angosta* es una novela donde frecuentemente se alude a obras literarias, bibliotecas y librerías, escritores y periodistas. De hecho, parece ser una verdadera “novela de citas”, un texto donde Abad Faciolince se divierte salpicando su narración con un sinfín de referencias y homenajes a escritores y grandes obras del pasado, Cervantes en primer lugar. En este sentido, leemos cómo se describe al protagonista: “Jacobco Lince: 39 años, 78 kilos, 1,75 m de estatura. Nariz recta, rostro simétrico” (2012: 9). Una descripción inicialmente muy simple que, de todas maneras, no puede ocultar cierta asonancia con el rostro aguileño y la nariz corva con los que Cervantes se presenta, no tanto al desocupado lector de su obra maestra, como al de las *Novelas ejemplares*. De todas maneras, como evidencia Catalina Quesada (2005), son muchos los elementos que nos permiten acercar Angosta al libro más libresco escrito en español, es decir el *Quijote*. Para empezar, observemos cómo el célebre sintagma con el que se dirige a su interlocutor en el prólogo del *Quijote* vuelve a aparecer modificado en *Angosta*. Leemos la nota que Abad Faciolince pone al comienzo de un capítulo bastante singular en el que Lince va a evaluar con dos amigos una colección de libros que una mujer de buena familia —y de apellido ya de por sí sugerente: Saavedra— quiere vender al protagonista para su librería:

Desocupado lector: este capítulo, que está en el centro de este libro, en realidad es un intermedio jocosos, o un entremés en un solo acto (como esos que solían representarse en el teatro entre una y otra jornada de la tragedia). No pretende ser más que un juego literario casi ajeno a las calles de Angosta y al entramado de esta novela. Los editores españoles me han rogado que lo suprima, para bien de los lectores que, según ellos, se aburrirán. Yo, sin embargo, le tengo mucho apego, porque es un homenaje al padre de la novela, nuestro señor Cervantes, y porque es un capítulo que en buena medida no fue

escrito por mí sino por varios escritores amigos míos. Si los editores tienen razón y te aburres (querida lectora), te ruego que te brinques estas hojas hasta el próximo espacio, en cuyo caso, si mucho te habrás perdido una sonrisa y te habrás evitado dos bostezos. (2012: 148-149)

El incipit, el estilo dialógico e irónico, la alusión a los intermedios dentro de una narración, el mismo hecho de delegar la autoría del texto (igual que Cervantes, que se declara padraastro del *Quijote*, Abad Faciolince afirma que el capítulo fue escrito por unos amigos suyos) y, por último, la explícita idea de rendirle un homenaje al que define como el padre de la novela, hacen que no quepa duda de que el primer referente literario que encontramos en *Angosta* es precisamente Miguel de Cervantes. El mismo capítulo anticipado por esta nota parece guiñar voluntariamente el ojo al capítulo sexto del *Quijote* y al gran escrutinio en la librería del hidalgo por parte del cura y el barbero. Los tres personajes angosteos, evaluando la colección de libros, pasan revista a muchos escritores hispánicos, discutiendo sobre el valor de sus obras y de su poética. En un momento dado de este mismo “intermedio jocoso” (2012: 48-58), el discurso finalmente se centra en la literatura hispanoamericana y se da una panorámica bastante exhaustiva sobre su evolución. De hecho, Lince y sus amigos empiezan hablando de *La vorágine* de Rivera, un texto canónico en el continente, comentando “Lo triste que es volverse clásico” (2012: 151). Pasan entonces a la contemporaneidad, analizando el fenómeno del *crack* en México —reconociendo límites y cualidades en autores como Volpi, Padilla, Palou, Urroz (2012: 152)—, hablando de Juan Villoro o César Aira (“un esnob”, 2012: 155) hasta terminar con un elogio a Roberto Bolaño —a pesar de que “confiaba demasiado en sí mismo, más que en los lectores” y que “su editor, Herralde, era demasiado amigo, incapaz de sugerirle que quitara una sola página, aunque sobrara”—: “sí, era muy bueno, y el mejor de los chilenos desde Donoso, por supuesto” (2012: 155). En este *excursus* tampoco falta el mismo Héctor Abad Faciolince. Leamos el curioso y divertido juicio que el escritor colombiano nos transmite de sí mismo, a través de las palabras de sus personajes:

—Aquí viene otro de los que viven en F, Faciolince, el creído.

—¿Qué hay de él?

—Ese librito corto, la culinaria.

—No es malo —dijo Quiroz.

—Malo no, ridículo —dijo Jursich—. Parece que Isabel Allende o Marcela Serrano hubieran reencarnado en él. Es un libro de hombre escrito con alma de mujer. Una maricada.

[...]

—¿Por qué lo odias tanto, Jacobo?

—Tal vez porque se parece mucho a mí. [...] Vive en Paradiso en su torre de marfil. Cuando va a la librería siempre dice que tiene afán. (2012: 156-157)

Como ya señaló Catalina Quesada, aquí se puede apreciar otro guiño al *Quijote* y a los juicios que el cura y el barbero emiten acerca de la Galatea y la poesía cervantina (2012: 187). Abad Faciolince llega a ser un personaje de su obra, que vive en Angosta y cuyos vicios y defectos quedan subrayados por uno de sus mismos personajes, que critica uno de sus mayores éxitos: *Tratado de culinaria para mujeres tristes*.

De todas formas, rápidamente la discusión entre Lince y sus amigos es monopolizada por los grandes maestros del siglo XX. Elogian y rinden homenaje a Mutis, Cortázar y Borges y reflexionan sobre el *boom*, hablando de autores como Fuentes, Vargas Llosa, “un mago de la técnica novelística” con “historias geniales” (2012: 152), y, por supuesto, García Márquez:

—Bueno, aquí no hay nada que decir. La persona podrá no haber sido siempre la más generosa con sus biógrafos, y será amigo de Castro, pero como su obra, en este rincón de América, no hay dos. Todo lo que él escribió le salía con una gracia que es como si se la soplaran los ángeles —dijo Quiroz, recuperado de su crisis anterior.

—¿Por qué hablas en pasado, si Gabo está vivo y coleando? —preguntó Lince.

—Bueno, es que de gente así se puede hablar en un tiempo intemporal. No va a pasar, te lo aseguro que en quinientos años no va a pasar. Y yo tuve la suerte de conocer a ese genio, el único verdadero genio literario que ha nacido en las cercanías de Angosta. (2012: 154)

El juicio sobre el gran genio colombiano elude las críticas sobre su producción más reciente y sobre la actitud de García Márquez en sus últimos años, y reconoce el valor único de sus obras del *boom*, dejándonos percibir cierta nostalgia hacia aquellas exitosas décadas literarias y cierta resignación que recuerda las palabras de Fresán cuando afirma que “Macondo es, nada más y nada menos, la felicidad de no tener que escribir y describir a Macondo, porque ya lo hizo otro, antes y de la mejor manera posible” (2013: 13).

Como hemos visto, *Angosta* es una novela poblada por evidentes referencias literarias: si en parte estas remontan a toda la literatura hispánica —de Cervantes al mismo Abad Faciolince—, es indudable que el diálogo más intenso se plantea con el *boom* y los reflejos de todas estas referencias ilustres influyen también en la conformación de la ciudad imaginaria del escritor colombiano. De hecho, este lugar literario aún parece manifestar rastros de las ciudadelas imaginarias de primera generación y, en concreto, de Macondo. Por ejemplo, parece ya de por sí evocativo el hecho de que la mujer de la Tierra Caliente de quien se enamora Andrés Zuleta y con quien huye Jacobo Lince se llame Virginia (aunque en la novela los personajes se refieren a ella utilizando su apodo, Candela) y lleve un apellido que nos aclara el parentesco con los productos más conocidos del *boom*: Buendía.

Los padres de Candela habían llegado a la ciudad de abajo a finales de siglo, desplazados de un pueblo de la costa, Macondo, que había sido diezmado, primero por las matanzas oficiales y luego por las burradas de la guerrilla, las amenazas de los narcos y las masacres de los paramilitares. Lo habían perdido todo: la casa, la inocencia, el entusiasmo, la fantasía, la confianza en la magia y hasta la memoria. De su aldea de casas de barro y cañabrava, de los espejismos del hielo, la astrología y la alquimia, sólo recordaban la lluvia interminable o la sequía infinita en la parcela ardiente donde intentaban cultivar en vano raíces de yuca y de ñame para los sancochos sin carne. Habían llegado a Angosta con lo puesto, salvo un pescadito de oro que su madre había heredado de un bisabuelo, y lo cuidaba como la niña de sus ojos, después de un viaje a pie de veintiséis días por ciénagas, selvas, páramos y cañadas. (2012: 144)

Virginia sería, entonces, la hija de una bisnieta del célebre coronel Aureliano Buendía y *Angosta* podría ser considerada una continuación de los hechos narrados en la obra maestra de Gabriel García Márquez: en este sentido, la novela de Abad Faciolince nos contaría la segunda e improbable oportunidad (en una insufrible tierra) de la estirpe condenada a cien años de soledad. Haciendo un guiño a uno de los sintagmas más conocidos de la literatura contemporánea<sup>3</sup> —como ya había hecho en *Basura*, una de sus novelas de mayor éxito—<sup>4</sup> Abad Faciolince nos deja oír el eco melancólico de la gran temporada de la cartografía imaginaria, poblando su espacio literario de referencias textualizadas a Macondo. Los mismos habitantes de la Tierra Caliente parecen ser los herederos malparados de los célebres macondinos y, aunque ahora, evidentemente, se hayan contaminado por los vicios de la modernidad —la mayoría de los personajes que encontramos en este *sektor* son alcohólicos, drogadictos, celosos, violentos e impulsivos, y hasta pueden trabajar para los oscuros señores que controlan Angosta—, su conducta todavía está dominada por los instintos básicos; es decir, están en los antípodas de la malicia de los residentes en la Tierra Fría y de las oscuras intrigas que allí se urden, y por eso pueden, en parte, recordar la genuina y tropical vitalidad de los aldeanos de *Cien años de soledad*.

En resumidas cuentas, la profesión de los dos protagonistas (Jacobo Lince es librero, Andrés Zuleta periodista y aspirante a escritor), el intermedio cervantino (el episodio de la biblioteca), los dos textos (el diario de Zuleta y el tratado de

- 
3. Por supuesto me refiero a la primera descripción de Macondo en *Cien años de soledad*, cuando García Márquez dice que “Macondo era entonces una aldea de veinte casas de barro y cañabrava construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas” (2011: 9).
  4. En *Basura*, el escritor colombiano, hablando de la infancia del protagonista de su novela en una Medellín cada vez más violenta, reescribe y reutiliza el célebre *incipit* de *Cien años de soledad*: “Por varios días tuve que dormir en el cuarto de mi hermana. Años después, frente al cadáver abaleado de mi padre, y yo había (no, mejor yo habría) de recordar esa mañana remota y brutal con la que mi padre había querido prepararme a soportar el futuro” (2000: 79).

Ghul) que integran la narración, las referencias a toda la literatura hispánica con particular interés hacia el *boom* y a sus productos, encuadran una novela donde se percibe, claramente, el gusto por la cita y la intertextualidad. Además, es evidente otra clara referencia literaria en la fundación de Angosta. La ciudad sufre un desarrollo vertical que la lleva a elevar su zona más rica y (aparentemente) edénica en la parte más alta, mientras que el caliente infierno está confinado en las entrañas de la tierra, en la parte más distante del cielo. Entonces, es sugestivo leer en esta estructura jerarquizada cierta relación con el infierno, el purgatorio y el paraíso dantescos y, por eso, no parece casual que la mujer con la cual Lince entretiene una relación en la Tierra Fría se llame justamente Beatriz o que el mismo librero viva en una residencia llamada La Comedia. Héctor Abad Faciolince parece jugar con ironía con todas estas referencias textuales, acompañándonos en su personal viaje del infierno al paraíso donde, sin embargo, no encuentra ninguna redención. En este contexto no sorprende que también el mismo recurso de la ciudad imaginaria se utilice sin dejar de mirar de manera cómplice a Macondo y su sombra, y por eso no sería descabellado definir Angosta como una metrópolis textual que, en este sentido, se alinea con sus “vecinas” Río Fugitivo, Canciones Tristes o Vertiente Baquedano.

#### ENTRE LO REAL Y LO DISTÓPICO

No podemos, sin embargo, limitarnos a definir el espacio literario fundado por Héctor Abad Faciolince solamente como un lugar textual que se construye a través de referencias o reescrituras de una de las célebres ciudadelas del *boom*. Angosta es también una ciudad profundamente influenciada por la realidad colombiana de finales del siglo veinte. La misma estructura “dantesca” de esta metrópolis dividida en tres *sectores* colocados en diferentes alturas recuerda también la topografía real de la ciudad de Abad Faciolince, Medellín, y de toda la zona plana del Valle de Aburrá. La célebre vista de la capital de Antioquia desde las alturas ha influido, lógicamente, en la fundación de Angosta, así como las crónicas recientes medellinenses resultan ser unas referencias fundamentales para los episodios que se cuentan en la novela: la violencia, la tensión, la delincuencia y la corrupción, que marcaron las últimas tres décadas de la historia de la ciudad de Medellín, y en torno a las cuales se construye la atmósfera general de la novela. Por lo tanto, Angosta tiene también un referente real, un parcial contrapunto geográfico existencial que confiere verosimilitud a una metrópolis donde la hiperbólica consistencia de los crímenes y de la injusticia puede resultar difícil de entender para los “forasteros”.

Si Medellín constituye una parte real de Angosta, es igualmente cierto que el escritor colombiano a veces se refugia en un declarado autobiografismo que confiere credibilidad a ciertos episodios de la novela. Por ejemplo, la obsesión de Jacobo Lince —personaje que, como hemos dicho, presenta evidentes rasgos

autobiográficos—, que cada día controla el saldo de su cuenta corriente para comprobar su posibilidad de irse cuando quiera a la Tierra Fría, se inspira en hechos reales, y puede referirse a un determinado momento de la vida del escritor y a unos problemas burocráticos que el mismo Abad Faciolince tuvo para visitar a su familia en Italia. La misma atmósfera angosteña, oscura y amenazadora, no puede no referirse a las sensaciones que el escritor colombiano vivió en su juventud medellinense, un periodo marcado por trágicos acontecimientos que le cambiaron la vida. Pero Medellín y la atormentada vida del escritor en la ciudad colombiana no son los únicos referentes reales de Angosta. La misma Tierra Fría, con su vigilancia privada, su riqueza y su consistencia de barrio-escaparate recuerda mucho las *gated communities* que se encuentran en muchas metrópolis latinoamericanas, esas urbanizaciones cerradas donde los más ricos viven aislados y protegidos mientras en el resto de la ciudad reina la pobreza y la delincuencia. En este sentido, Angosta se convierte en el emblema de un fenómeno social peculiar de Latinoamérica, evidenciando (como hace Santiago Gamboa con su “La vida está llena de cosas así”, cuento incluido en la antología *McOndo*)<sup>5</sup> los desequilibrios y las desigualdades que vuelven cada día más dramática y difícil de salvar la distancia entre ricos y pobres.

Abad Faciolince, en parte, actualiza el viejo modelo de las ciudadelas de primera generación a las que alude muchas veces gracias a referencias textualizadas, demostrando al mismo tiempo desinterés por la propuesta de *McOndo* (como vimos, a diferencia de otros escritores cartógrafos contemporáneos, como Paz Soldán, Fresán o Gómez, él no participa en la antología de 1996). Angosta no proyecta la imagen de la nueva metrópolis latinoamericana triunfalmente globalizada y virtualizada (los rastros más evidentes de la globalización resultan ser los guardias privados chinos que vigilan la Tierra Fría), sino que, al contrario, se inspira en la realidad de una metrópolis latina para proponernos algo nuevo (con respecto a otras ciudades imaginarias, como Río Fugitivo o Vertiente Baquedano, que se quedan a medio camino entre el anhelo de modernidad, es decir *McOndo*, y la nostalgia de lo local, o sea Macondo y sus ilustres “vecinas”) que, como veremos, la distingue de casi todas las demás cartografías imaginarias con la sola excepción de Santa Teresa, la *bordertown* de Roberto Bolaño, epicentro de su impresionante novela 2666. De hecho, la ciudad inventada por el escritor chileno también tiene un parcial contrapunto real (Ciudad Juárez) en el que se inspira y a partir del cual el escritor funda su peculiar versión del espacio identitario.

En los espacios de la generación de García Márquez y Onetti —ciudades-continente, *summa* y propuesta de América Latina— coexisten el intento de recu-

---

5. El cuento habla de la historia de Clarita, la protagonista, una chica que vive en la parte más rica de Bogotá, que un día, con su coche Alpine, atropella a un hombre en bicicleta. De esta manera empieza su personal odisea que la lleva al infierno de los barrios más peligrosos de su ciudad.

perar el pasado y el “proyecto” de utilizar la escritura para intervenir en el debate sobre la identidad latinoamericana. Sin embargo, la metrópolis fundada por Abad Faciolince ha perdido toda posibilidad de significar el pasado y, por eso, a partir de una observación realista de la Colombia actual, Angosta se convierte en una exacerbación distópica de los rasgos de ciudades como Medellín y hasta en un instrumento de denuncia social. De hecho, la ciudad ha sufrido un desarrollo vertical que, máxime en la parte más alta, la ha llevado a perder todo contacto con la “tierra”, su pasado, su historia, o sea, con su dimensión telúrica y mítica. Resulta “imposible seguir el ritmo de su crecimiento, arriba y abajo, en cualquiera de sus dos mitades o de sus tres cascos” (2012: 103-104). La verticalidad de Angosta, su crecimiento hacia arriba, su estructura que la lleva a perder contacto con el origen pueden dar vértigo y desorientar, como le sucede a Zuleta: “Mira hacia abajo: en ese foso estamos encerrados, en ese valle estrecho, y enterrados vivos en ese hueco, como en una trampa para animales que no pueden esperar otra cosa que la muerte. En Angosta. En angustia, mejor dicho. Cada vez que subo aquí, la distancia se me hace más larga; es como si mi barrio se hundiera y estuviera cada vez más lejos. Como un abismo que crece y crece” (2012: 140).

Angosta representa, así, una proyección distópica y futurista de la realidad medellinense. Este nuevo rasgo de la cartografía imaginaria se certifica también a través del texto donde se cuenta la historia de la ciudad, es decir, el homónimo tratado del profesor Ghul: “Angosta no es un lugar amable. Más que el lugar de encuentro que suelen ser las ciudades, se ha convertido en la encrucijada del asesinato, el sitio del asalto, la vorágine de una vida peligrosa y muchas veces miserable e indigna. Quizá por eso sus poetas y pensadores más dignos, al escribir sobre ella, no han optado por el panegírico sino por la diatriba” (2012: 226). Los escritores cartógrafos ya no pueden exaltar las virtudes de la ciudad, sino, al contrario, subrayar sus sinsentidos y sus problemáticas. El viejo paradigma de las ciudadelas del *boom* se ha corrompido y contaminado. Es emblemático, entonces, el triste final de la vida de Zuleta, un joven romántico que soñaba con ser escritor pero que termina siendo asesinado por el poder oscuro que gobierna Angosta. El periodista, amigo de Jacobo Lince (con el que comparte el papel de *alter ego* del autor), investiga sobre las desapariciones de personas en Angosta junto a Camila, una reportera, cuando unos delincuentes los descubren y lo matan. Pero justo unos minutos antes de este trágico epílogo Andrés traiciona a la mujer de su vida —la última sobreviviente de los Buendía— con Camila: leemos en este inesperado acontecimiento la simbólica traición y corrupción del modelo del *boom* por parte de uno de los personajes más positivos de la novela, un aspirante a escritor que al final es sometido y atropellado por una ciudad devoradora y corruptora.

## CONCLUSIONES

Hemos visto que, por un lado, no cabe duda de que Angosta es algo más que la mera transfiguración de Medellín (al igual que Santa Teresa no es un fiel trasunto de Ciudad Juárez): todas las referencias a *Cien años de soledad* y a Macondo desdibujan la consistencia real de este lugar y permiten justificar esta afirmación. Por otro lado, Héctor Abad Faciolince, fundando su espacio literario, no se limita a rendir homenaje a las ciudadelas de primera generación, parodiando o copiando el modelo de las cartografías imaginarias del *boom*. Lo que hace el escritor colombiano es utilizar el célebre paradigma e, inspirándose en la dramática y violenta realidad medellinense, cargar de una poderosa denuncia social su ciudad imaginaria para convertirla en una distopía que no puede dejar de provocar, alarmar y escandalizar las conciencias de sus lectores. En la metrópolis inventada por Abad Faciolince coexisten una consistencia textual (Angosta-ciudad de papel) y una más realista (Angosta como transposición de Medellín y de las grandes ciudades latinoamericanas) que, sin embargo, se carga de un tinte distópico que parece tan inquietante como amenazador.

Como también hemos visto, Abad Faciolince oscila entre la nostalgia del *boom* y la necesidad que acabamos de señalar de representar, exacerbándola, la realidad actual, es decir, entre la reminiscencia de una aldea mágico-realista (y la constatación de la pérdida de su inocencia) y la voluntad de fundar un *McOndonoir* donde remarcar y denunciar los vicios, las contradicciones y las peores tendencias sociales de la contemporaneidad: por ejemplo, la política según la cual se divide Angosta en *sektores* se llama de Apartamiento, con mayúscula. Si se quiere, podemos leer en esta elección una referencia al Apartamiento sud-africano, otra dramática forma de guetización del siglo pasado. Simbólicamente esta indecisión entre lo global y lo local, entre McOndo y Macondo, se refleja en la actitud de Jacobo Lince, que en la esfera privada mantiene relaciones con mujeres de todos los *sektores* de Angosta. De hecho, la inicial obsesión del protagonista es mantener viva la posibilidad de acceder al paraíso, al futuro, a las esferas más altas, y por eso busca un segundo empleo en la Tierra Fría, dando clases particulares a la joven Beatriz (la hija de un potente político), con la que mantiene una relación sexual bastante aséptica y “fría”. Sin embargo, después de hacer un guiño al “compromiso” (con la mujer de la Tierra Templada, Camila Restrepo, la misma mujer con la cual Andrés Zuleta engaña a su novia Virginia antes de ser asesinado), al final Lince elige a la mujer de la Tierra Caliente, Virginia Buendía, última superviviente de una tradición explotada, degradada, amenazada por una modernidad ciega e intransigente con todo rastro localista. Igual que el regreso de Pedro Zabalaga a Río Fugitivo en *La materia del deseo* (2002), de Paz Soldán, el paraíso prometido de Lince se revela insatisfactorio, un artificio, un barrio-escape tan invivible como el violento purgatorio de la Tierra Templada y la infernal y decadente Tierra Caliente: la *extrema ratio* de Lince es huir definitiva-

mente de Angosta acompañado por la única mujer posible: la heredera de la gran dinastía del *boom*.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abad Faciolince, Héctor. *Basura*. Madrid: Lengua de Trapo, 2000.

—. *Angosta*. Bogotá: Planeta, 2012.

Campra, Rosalba. *América Latina: la identidad y la máscara*. México: Siglo XXI Editores, 1998.

Fresán, Rodrigo. “*Boomtown* o Diario para una relectura de *Cien años de soledad* y apuntes para un proyecto de serie para la HBO”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013.

<http://www.cervantesvirtual.com/obra/boomtown-o-diario-para-una-relectura-de-cien-anos-de-soledad-y-apuntes-para-un-proyecto-de-serie-para-la-hbo/>.

Fuguet, Alberto y Sergio Gómez (eds.). *McOndo*. Barcelona: Mondadori, 1996.

García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Barcelona: DeBolsillo, 2011.

Quesada Gómez, Catalina. “La basura o la pira: praxis de la biblioclastia”. *LITTERAE. Cuadernos sobre Cultura Escrita* 5 (2005): 177-204.



## Diálogo, polifonía y verdad en *Carta a una sombra*

Alfredo SEGURA TORNERO

*Universidad de Castilla-La Mancha*

Los sueños, entendidos como proyecciones ficcionales del hombre, son pro-teicos y poliédricos. Responden a causas muy diversas cuya forma adquiere cambiantes singladuras discursivas que las más de las veces se resbalan entre las manos de los especialistas, en acaloradas discusiones sobre la genericidad de los textos. Con la escritura de *El olvido que seremos* (2006), Héctor Abad Faciolince cumplió un sueño que lo persiguió durante más de veinte años: el de rendir homenaje a su padre, asesinado el 25 de agosto de 1987 en las calles de Medellín cuando iba al velatorio de su amigo Luis Fernando Vélez. Para llevarlo a cabo, escribió un texto del que se discute con énfasis cómo clasificarlo en la teoría de los géneros literarios. El propio autor lo califica de ‘memorial de agravios’ (2006: 255), cuya definición así plasmada tiene la utilidad de anclar el texto como una narración ligada a una memoria trágica o violenta. Adolfo Castañón considera que en español el término tiene fundamentalmente cuatro acepciones, ninguna de las cuales parece corresponder exactamente a la novela del colombiano aunque esta tenga reminiscencias de cada una de ellas: “La de libro o cuaderno en que se anota algo para un fin; la de papel o escrito en que se pide gracia o merced; la de boletín oficial de algunas colectividades y, en fin, la de apuntamiento en que se hacen constar los hechos de un alegato o causa forense. Hay también una resonancia inglesa de recordación fúnebre en honor de los caídos, como en la fórmula *Memorial Day*” (2008: 87).

De la novela nació otro sueño, esta vez de la mano de Daniela Abad, nieta del médico, que lo vio cumplido con la película documental *Carta a una sombra*, adaptación cinematográfica de *El olvido que seremos*. Presentados así, los sueños tanto de Héctor Abad Faciolince como de Daniela Abad se plasman como un apasionante viaje por los vasos comunicantes entre el relato y la imagen. Es opinión generalizada que la comparación entre cine y literatura debe partir de preceptos narratológicos a los que se añadirían otros aspectos venidos de disciplinas afines. Umberto Eco, ya en los años sesenta, defendía que “resulta posible

establecer comparaciones entre la forma de un filme y la forma de una novela al menos en el plano de la estructuración de la acción” (1970: 199). Aunque no se persiguió el hacer una adaptación fiel a la novela, cabría interrogarse sobre cómo la construcción de la narración y de los personajes ayudarían a vislumbrar una distinta genericidad en los dos.

En el artículo “El ensimismado, el enajenado”, publicado en *Cuadernos Hispanoamericanos* de marzo de 2011, Héctor Abad Faciolince da cuenta del doble proceso por el que el escritor crea personajes basados en personas reales o inventadas. El autor contaría con dos caminos distintos, aunque seguramente indisolubles y complementarios a su vez: ensimismarse y/o enajenarse.

Esto es, explorar dentro de sí mismo, en las honduras del yo, o sumergirse en la vida de los otros, reales o inventados, e intentar ver con profundidad cómo serían la vida, el pensamiento y los sentimientos de esa persona, si existió, o cómo serían esos mismos asuntos si ese personaje imaginario llegara a existir. Sólo mediante ese proceso mental los que vivieron resucitan y los que nunca han vivido cobran vida. (2011: 14)

Esta doble búsqueda, “explorar dentro de sí mismo, en las honduras del yo, o sumergirse en la vida de los otros, reales o inventados”, a menudo de difícil disociación en los textos, parecen fusionarse de forma casi natural en *El olvido que seremos*. Para escribir el texto tuvo que enajenarse en su padre por medio de su propio ensimismamiento. ¿Sería esto posible? El mismo autor responde en parte a esta pregunta: “Fue este el procedimiento que yo también usé para escribir *El olvido que seremos*. Así como mi cara, sin yo querer, se ha ido convirtiendo en la cara de mi padre, así mismo, pero con la voluntad, yo quise que mi memoria y mi mente fueran por un periodo la mente de mi padre. Quise enajenarme en él, lo cual no fue tan difícil porque lo conocía íntimamente” (2011: 17).

Ni Daniela Abad ni Miguel Salazar conocieron al doctor Gómez; sin embargo, se podría decir que consiguieron enajenarse en el defensor de los derechos humanos para producir una adaptación lograda. Vistos así los mecanismos de dichos procedimientos —enajenación y ensimismamiento— y tomados a la par, podrían desentrañar aspectos concomitantes y diferenciadores tanto en la novela como en su adaptación.

## ENCUENTROS Y REENCUENTROS

Durante el 55° Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias (FICCI), celebrado en marzo de 2015, se estrenó *Carta a una sombra, cuando el dolor se vuelve dignidad* (2015). Fue galardonado con dos de los premios del certamen, el del Premio Especial del Jurado y el Premio del Público. Asimismo, obtuvo el reconocimiento del jurado en la categoría de documental en el 19° Festival de Cine de Lima, conocido también como Encuentro Latinoamericano de Cine de Lima. Se trataba de la ópera prima como largometraje de Daniela

Abad, que había estudiado cine en Barcelona en la ESCAC (Escola Superior de Cinema Audiovisuals de Catalunya), donde se graduó con el cortometraje de ficción *Padre nuestro* (2014). Sus estudios en Barcelona y sus producciones anteriores estaban orientados a la ficción, así que nada parecía presagiar que pronto se decantaría por el género documental. Daniela, nacida en Italia, era una niña de poco más de un año cuando Héctor Abad Gómez fue asesinado, por lo que prácticamente su abuelo estuvo siempre ausente de su vida. Lo pudo conocer diez años antes de estrenar su documental gracias al manuscrito de *El olvido que seremos* que le envió su padre cuando residía en Irlanda. Ella misma confiesa:

Yo ya sabía que estudiaría cine y que en algún momento convertiría en película ‘El olvido que seremos’. Pero me lo imaginaba desde la ficción, porque para entonces no me interesaba el género documental. Lo único que recuerdo haberle pedido a mi papá es que no vendiera los derechos de su libro. Que llevarlo al cine sería, en algún momento, uno de mis proyectos como realizadora. (Lorena Libreros 2015)

No obstante, el proyecto inicial no salió de la nieta de Abad Gómez, quien, por otra parte, había pedido los derechos a su padre para hacer una película de ficción; tampoco del propio Salazar, sino que fue el traductor oficial al neerlandés, Jos den Bekker, el que presentó al novelista la idea de hacer una adaptación cinematográfica realizada por un amigo director suyo, también holandés. Héctor Abad Faciolince aceptó la propuesta con la condición de que un colombiano conocedor del sabor local del país interviniera igualmente.

Por aquella época, el novelista había participado como narrador en *La toma*, un documental sobre la ocupación del Palacio de Justicia por parte de la guerrilla del M-19 en 1985 y que acabó con más de cien muertos. Conoció al realizador audiovisual y director de fotografía bogotano Miguel Salazar,<sup>1</sup> formado en producción y dirección de cine en la Universidad de Nueva York, que codirigió *La toma* con el documentalista sudafricano Angus Gibson. La historia que intenta desentrañar el paradero de doce participantes en el asalto —cuyos cuerpos no aparecieron— interesó al escritor, que prestó su voz. Fruto de esta colaboración, la relación entre novelista y documentalista se intensificó, lo que seguramente llevó a pensar a Héctor Abad Faciolince en Salazar para la codirección de la adaptación de su obra. Asimismo, el novelista había quedado muy satisfecho con el resultado de *La toma*, en especial con el tratamiento realista dado en las entrevistas, técnica en la que es un maestro el sudafricano y de la que Salazar aprendió

---

1. En 2006 fue el productor y director del cortometraje *Martillo*, que obtuvo el primer premio en el 35° Festival de Cine de Kiev en Ucrania y en el 45° Festival de Cine de Cartagena en Colombia. Asimismo, en 2007 coprodujo y codirigió el corto documental *La batalla del silencio*, basado en el asesinato de Orlando Sierra. Fue coproductor y cámara de *Un tigre de papel*, de Luis Ospina. Coprodujo y codirigió el documental *Robotierra*, que recibió apoyo del Sundance Documentary Fund.

durante el rodaje. De hecho, a pesar de que no hablaba ni una palabra de español, Angus Gibson conseguía un realismo inusual en las entrevistas, procedimiento que imitó Salazar en *Carta a una sombra*. Durante las larguísimas entrevistas —podían durar hasta cuatro horas— todo se traducía en directo sin soslayar el mínimo detalle. A Salazar le marcó mucho esta forma de hacer, junto a un minucioso trabajo de búsqueda de los sentimientos más hondos en los entrevistados. Así las cosas, se inició el rodaje en Colombia mientras Daniela Abad todavía estaba estudiando en España. El director holandés, amigo del traductor de las obras de Abad al neerlandés, era John Albert Jansen, que acababa de hacer un documental sobre la poeta Wisława Szymborska, una película contemplativa y poética distinta al espíritu de *Carta a una sombra*. El propio Salazar cuenta cómo fue el rodaje con el equipo holandés: “La relación fue extraña. Los holandeses entrevistaban a las tías de Daniela, que estaban llorando, y el director no quería una traducción sino un resumen. Creo que no comprendió el contexto político y la importancia de esta historia para Colombia y Latinoamérica” (Cáceres 2015).

Por su parte, Daniela Abad, que vivía en Barcelona y estudiaba cine, fue a Medellín a pasar sus vacaciones de verano y allí tuvo contacto con la película en curso, ayudando con la producción del vídeo y algunas entrevistas. Tras seguir a los holandeses y a Miguel Salazar durante el rodaje se dio cuenta de que el trabajo que se estaba haciendo no conectaba con los hechos ni con su abuelo, por lo que decidió tomar partido:

Mientras las veía contestar las preguntas, ellos parecían ajenos a la historia. No se conectaron con lo que realmente había representado la muerte de mi abuelo, con su lucha, y con el ser amoroso que había sido como padre y como abuelo. Eso me confrontó y me llevó a interesarme en el proyecto. Entendí que era absurdo que siendo una cineasta, no me involucrara con un documental cuya historia había marcado tan profundamente a mi familia. (Lorena Libreros 2015)

Al fracasar el intento con los holandeses, terminó codirigiendo la película con su compatriota. Trabajaron durante tres años —de 2012 a 2015—, dos en los preliminares del proyecto: la búsqueda de archivos, localización de exteriores, selección de los textos y preparación de material de todo tipo; y uno en la filmación, producción y posproducción. No hubo intención de hacer una adaptación fiel, sino de conseguir el retrato de un hombre ejemplar, un médico bueno que se ocupaba del prójimo y un claro defensor de los derechos humanos. Se pretendía que el documental fuera autónomo, de forma tal que el espectador lo pudiera desentrañar sin haber leído previamente la novela. Para tal fin, estudiaron las más de cien horas de grabaciones que la abuela, Cecilia Faciolince, guarda con esmero en los archivos familiares y escanearon cada una de las fotografías de familia conservadas en las casas de las tías de Daniela Abad. De igual manera, bucearon

en las hemerotecas de *El Mundo*, *El Colombiano* y en la Fundación Antioqueña para los Estudios Sociales (FAES) de Medellín.

### REESCRITURA DE *EL OLVIDO QUE SEREMOS*

El título elegido para la adaptación ya imprime algo novedoso sobre el carácter de la novela. Si bien es verdad que podría establecerse un primer paralelismo entre los dos títulos, pues ambos nacen de padre a hijo —el poema encontrado por el hijo en el bolsillo de su progenitor o la cita literal que recoge Daniela Abad del texto de su padre—, no es menos cierto que su intención difiere de manera significativa. En primer lugar, los dos títulos sufren modificaciones de sus fuentes, tanto por parte del novelista como de los directores del documental. En el verso del soneto de Borges se elimina ‘Ya somos’ mientras que en el documental se añade el subtítulo ‘cuando el dolor se convierte en dignidad’ a ‘Carta a una sombra’,<sup>2</sup> retomado literalmente del texto literario. No cabe duda de que la *dignidad* no es uno de los hitos sobre los que gira la novela o, al menos, no es uno de los pilares sobre los que fundamenta su mensaje. La dignidad parece pertenecer a los que recuerdan al asesinado, puesto que hace referencia a carta a una sombra. ‘Cuando el dolor se convierte en dignidad’ se aleja de la intención de la escritura de Abad, donde el dolor en ningún momento aparece como piedra de toque o no aparece como elemento fundamental en la intención narrativa. El dolor convertido, ahora sí, en dignidad, muestra nítidamente una forma diferente de orientación argumentativa de la filmación. Dicho esto, existe en el documental, al igual que en la novela, una clara intención de alejarse de lo truculento o, al menos, de no dar ningún protagonismo a los violentos. Buena prueba de ello es el hecho de que durante el rodaje La Fiscalía de Medellín decretó el asesinato de Gómez Abad como de lesa humanidad, reabriendo el caso. En dicha reapertura apareció un alias ‘Don Berna’, un sicario de Pablo Escobar y jefe de paramilitares, que había declarado que el autor material del crimen habría sido Carlos Castaño, Jefe de las Autodefensas Unidas de Colombia. Los dos realizadores explican las razones por las que no dieron voz a los asesinos:

Salazar: Nosotros adrede no quisimos sacar a los victimarios en la película. Queríamos silenciarlos porque en nuestro país se le ha dado mucha voz a los malos, a los asesinos, a los mafiosos. Hay una telenovela sobre Carlos Castaño, el mayor asesino de la historia de Colombia, que me parece indignante.

- 
2. En el documental [01:10:24], la voz de Héctor Abad Faciolince retoma también literalmente su parlamento sobre su escritura: “Creo que el único motivo por el que he sido capaz de seguir escribiendo todos estos años y de entregar mis escritos a la imprenta es porque sé que mi papá hubiera gozado más que nadie al leer todas estas páginas mías que no alcanzó a leer, que no leyó nunca, es una de las grandes paradojas más tristes de mi vida, casi todo lo que he escrito lo he escrito para alguien que no puede leerme, y esto no es otra cosa que la carta a una sombra”.

Daniela Abad: No quisimos darles nombres. Como dijo una persona del público, a mi abuelo lo asesinaron no por quien era sino por sus ideas. Y si le das nombre propio a una idea, esta deja de serlo. (Cáceres 2015)

En segundo lugar, el documental estaría más cercano al género epistolar,<sup>3</sup> dentro del formato de las cartas filmadas autobiográficas y familiares, de reciente aparición, con un claro guiño a las ‘cartas habladas’ de Abad Gómez. En efecto, el médico tenía la costumbre de grabar casetes a su familia durante sus largos viajes como consultor internacional. Costumbre que conservó toda su vida como indica el hecho de que, antes de nacer Daniela Abad, su abuelo le grabara una ‘carta hablada’ donde le relataba lo hermosa y trágica que era la vida. La directora, que ignoraba su existencia, la encontró por casualidad revisando las más de cien horas de grabaciones dejadas por el doctor. Así lo cuenta la propia Daniela: “Llamé a mi papá y se lo conté, pero él no recordaba con precisión esa grabación. Quizás aún vivíamos en Italia cuando mi abuelo decidió leerme esa carta en la que me hablaba de la vida, de lo bonita y lo difícil que era. Eran las reflexiones y lecciones de un hombre que hablaba desde su profunda sabiduría” (Lorena Libreros 2015).

De cierta manera, se puede considerar que la nieta responde al abuelo con su documental. La consecuencia de todo este juego establecido entre las cartas de las tres generaciones es que la estructura dialógica presenta mayor complejidad en el documental que en la novela. La presencia de la voz del propio Abad Gómez, a partir de documentos sonoros o audiovisuales sacados de los archivos familiares, conformaría una voz interna auténtica que no existe en la novela. El montaje del documental tiene una estructura en realidad dialógica entre el padre asesinado y el hijo, aunque el diálogo, como no podía ser de otra forma, no sitúa a las dos voces en el mismo nivel. A modo de ejemplo, *Carta a una sombra* comienza mostrando a Abad Faciolince, que busca sus cuadernos y lee uno escrito por él mismo un mes después del asesinato de su padre [00:00:45]. Esta lectura en el presente de la narración se ve respondida por la propia voz de su padre en una narración de archivo —que podríamos calificar de interna— hablando sobre su idea de la vida [00:01:45]. En efecto, la voz de Abad Gómez no se dirige al espectador implícito sino de forma indirecta, pues se trata de la recuperación de un documento de archivo que cobra una nueva dimensión. La inclusión de voces del pasado en clave de metanarración da un claro valor histórico, al mismo tiempo que una clara veracidad, puesto que el juego metaficcional hace resurgir la verdad. De hecho, el documental subjetivo —aquel desde el cual la diégesis parte de un yo— es percibido por el espectador como no completamente imparcial, cosa que se suele compensar con la inclusión de documentos reales de archivo asociados por definición a la veracidad.

---

3. Para lo relativo a las cartas filmadas y su clasificación genérica como nuevo experimento cinematográfico, “Las correspondencias filmicas” (279-288), véase Mamblona Agüera (2012).

De lo anterior se deduce que hay un mayor número de voces —yo/tú— en el documental. Estas estarían formadas por las de los directores del documental, más la de Héctor Abad Faciolince; en el plano interno de la narración se situaría la voz de Abad Gómez y en el externo la de Héctor Abad Faciolince. Asimismo, se elimina parte del *yo* de la novela, al no haber secuencias que relaten la infancia de Héctor Abad, parte que ocupa casi la mitad en el caso del texto literario y que se ve reducida en la adaptación solo al relato de la relación entre sus padres durante la infancia. Luego, en el caso de *Carta a una sombra*, no se parte del *yo* al *tú*, sino que prevalece el diálogo entre padre e hijo por medio de los extractos leídos fielmente de *El olvido que seremos* y los documentos audiovisuales del propio Abad Gómez, orientados a la doble finalidad de la veracidad histórica y el juego dialógico al servicio del entramado estructural de la película. Dos niveles de lectura y de diálogo: algo más complejo que en la novela.

Otro aspecto claramente diferenciador entre los dos documentos es la aparición de un conjunto de voces de familiares y amigos que sirven de contrapunto en la narración, imprimiendo una rica polifonía a *Carta a una sombra*. Tal efecto no se produce en la novela, puesto que la narración está monopolizada por el propio autor. En el documental la multiplicidad de voces de la familia Abad es profusa en dos niveles distintos. El primero lo conforma una narración interna que tiene lugar en varios momentos en los que toda la familia se encuentra reunida para comentar los hechos; por ejemplo, la familia recuerda, sentada alrededor de una mesa, el día del asesinato [00:03:46- 00:04:45]; o recuerda al difunto y se cuestiona quiénes fueron los asesinos [01:09:00- 01:10:23]. Aquí, los personajes se dirigen sus parlamentos entre ellos, dejando en segundo plano al espectador implícito, convertido en espectador distante a la narración. El segundo es el testimonio directo de algunos personajes de la familia o testigos, por ejemplo, el de Carlos Gaviria [01:07:20]: “Era lamentable cómo en una sociedad como la colombiana se asesinara a ciudadanos impecables... se les mataba porque eran buenos”. En este caso el *tú* es directamente el espectador implícito.

Todo esto facilita, asimismo, una serie de saltos cronológicos y una alteración entre la historia y el relato en *Carta a una sombra*. Recordemos que en la novela la coincidencia entre historia y relato es muy fiel: se empieza por la infancia del autor hasta prácticamente el presente de la escritura, cosa que no ocurre en la adaptación. La polifonía ayuda a construir la memoria, al hacerse de una forma colectiva; esto es, donde un recuerdo falla otro miembro de la familia lo completa o lo corrige. Esa forma de narrar incluso ayuda a que los propios personajes se autocorrijan en los lapsus de la memoria o en su reconstrucción, como por ejemplo cuando Cecilia Faciolince narra la última vez que vio a su marido con vida [00:03:46]: “Me dijo: ‘No, no me demoro, mi amor...’. Bueno, no, eso no, no me decía mi amor casi nunca [risas...]”.

Por último, es sabido que los puntos de anclaje en el cine son mayores, debido a la naturaleza distinta del co(n)texto. En efecto, en el cine hay una competencia entre el co-texto y el contexto, mientras que en el escrito el co-texto es más importante porque es más accesible. Dicho de otra forma, el hecho de que las imágenes estén dadas en el cine ancla el contexto de manera significativa, mientras que el texto evoca imágenes muy diferentes por sí mismas en los cerebros de los lectores. Aplicado a nuestro análisis, esto significa que a veces hay en *Carta a una sombra* un mayor énfasis en la identificación padre-hijo. De esta forma, en la secuencia en la que Abad Faciolince hace su cabalgata a Jericó, emulando las que lo precedieron [00:28:30 - 00:34:30] —la de su abuelo con su padre y las del mismo con Abad Gómez—, el contexto permite que la identificación sea más verídica. Así, le permite decir mientras va a caballo al tiempo que observa el paisaje [00:29:00]: “Los ojos que vieron el monte son muy parecidos a los míos”.

*Carta a una sombra* amplía de manera significativa las voces narrativas, al mismo tiempo que adquiere mayor complejidad dialógica. Se podría defender que en el documental existen dos niveles de narraciones, una interna y otra externa. En la primera, los personajes dialogan, se interpelan, se corrigen incluso, mientras que, en la segunda, tanto Héctor Abad Faciolince como la voz de los archivos de Héctor Abad Gómez se dirigen al espectador implícito. La polifonía participa así de manera decisiva en una narración más colectiva donde la memoria se completa o se corrige con la ayuda del grupo. Este hecho tiene como consecuencia que el género de *Carta a una sombra* pueda considerarse no como una adaptación, sino más bien una reescritura, al modo en que lo entiende Pérez Bowie (2010). Es palpable un claro proceso de apropiación —entendida esta como un cambio de perspectiva estética— a pesar de que la intriga, el contexto o los personajes se mantengan.

Por último, el efecto de mayor emoción que provoca el texto frente a la adaptación podría venir del hecho de que la intervención del lector es más necesaria, ya que su ayuda es imprescindible para que la memoria se mantenga. El libro, sin la presencia del lector, no existiría. Este efecto provoca una identificación entre los dos Abad y el lector: “Y si mis recuerdos entran en armonía con algunos de ustedes, y si lo que yo he sentido (y dejaré de sentir) es comprensible e identificable con algo que ustedes también sienten o han sentido, entonces este olvido que seremos puede postergarse por un instante más, en el fugaz reverberar de sus neuronas, gracias a los ojos, pocos o muchos, que alguna vez se detengan en estas letras” (2006: 274). Sentimos, así, en *El olvido que seremos* que nuestra lectura nos atañe y concierne más directamente porque el lector es baluarte de la conservación de la memoria, cosa que lo convierte en partícipe de los hechos a la vez que en responsable de su existencia.

## CONCLUSIONES

Si pensamos, por un momento, que *El olvido que seremos* es un texto narrativo de carácter de evocación poética, es probable que Héctor Abad haya cumplido la mayor de las paradojas: a los catorce años dejó de escribir poesía y huyó siempre de ella porque este género lo acercaba a la muerte, que, sin embargo, con una elegía a su padre conseguiría alejar. Distanciándose de la forma y dejando su esencia logró resucitar algo de una de las personas que más ha querido, si no la que más. En cambio, *Carta a una sombra* se nos presenta como un doble diálogo en el que el difunto es una voz más, con la misma entidad que el resto de personajes. De ahí que sintamos que la verdad más profunda asoma de forma nítida en los momentos de mayor subjetividad de los dos documentos, a modo de meta-ficción, que sintamos que las fronteras de la evocación poética, el comentario y diálogo se funden con el realismo más puro llegando a borrar las fronteras de la ficción. Es el momento en el que la discusión de si el poema atribuido a Borges es de verdad de su factura carece de trascendencia, pues se comprende que, lejos de preocuparse de autorías, esta búsqueda pretende responder a si la memoria es la única forma de existencia, una existencia únicamente posible en la unión de los tiempos que se activa con la lectura de un lector que difumina en su lectura la ficción y lo que no lo es. Es el momento en el que se juntan la memoria, la existencia y la verdad, cuando la verdad ha ganado la batalla, porque ha permanecido frente a los violentos, condenados estos al olvido, y porque la palabra dura lo que dura el acto de la lectura o el diálogo cinematográfico de tres generaciones.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abad Lumbara, Daniela, y Miguel Salazar. *Carta a una sombra*. Medellín: La esperanza, 2015. DVD.
- Abad Faciolince, Héctor. *El olvido que seremos*. Bogotá: Planeta Colombiana, 2006.
- . *Traiciones de la memoria*. Madrid: Alfaguara, 2010.
- . “El ensimismado, el enajenado”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 729 (2011): 11-16.
- . *Testamento involuntario*. Madrid: Alfaguara, 2012.
- . “Contra la muerte”. *El espectador*. 20 de abril de 2015.  
<http://www.elespectador.com/opinion/contra-muerte>.
- Cáceres, Martín. “*Carta a una sombra*”: entrevista a Daniela Abad y Miguel Salazar, directores del documental ganador del Festival de Lima 2015. Cinencuentro.  
<http://www.cinencuentro.com/2015/09/20/carta-a-una-sombra-entrevista-daniela-abad-miguel-salazar-directores-documental-ganador-festival-de-lima-2015/>.
- Castañón, Adolfo. “Sanador de la Polis”. *Letras Libres* 114 (2008): 87-88.
- Eco, Umberto. *La definición del arte*. Barcelona: Ed. Martínez Roca, 1970.

- Lorena Libreros, Lucy. '*Carta a una sombra*', el documental que rescata el legado de Héctor Abad Gómez. Elpais.com.co (2015)  
<http://www.elpais.com.co/elpais/cultura/noticias/carta-sombra-documental-rescata-legado-hector-abad-gomez>.
- Mamblona Agüera, Ricard. *Las nuevas subjetividades en el cine documental contemporáneo. Análisis de los factores influyentes en la expansión del cine de lo real en la era digital*. Universidad Internacional de Cataluña: Tesis inédita, 2012.
- Pérez Bowie, José Antonio (ed.). *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, 2010.

# Una saga familiar como alegoría transnacional: tierra y colonización en *La Oculta*

Reindert DHONDT

Universiteit Utrecht

En *La Oculta* (2014), Héctor Abad Faciolince explora el pasado de su región natal a través de las fortunas y adversidades de la estirpe de los Ángel y de su finca, cuyo nombre da título a la novela. A pesar de estar situada en las montañas del suroeste de Antioquia, en la municipalidad de Jericó, la historia puede leerse también como una alegoría de la historia nacional de Colombia de los últimos dos siglos, desde la fundación de asentamientos en el interior del país hasta las secuelas de las insurgencias guerrilleras y del narcotráfico en la década de 1990, pasando por la crisis de los años 30 y la Violencia (1948-1958). Dado que la novela recicla y subvierte tópicos —tanto narratemas como ideologemas— centrales de la historia literaria y la historiografía oficial de Colombia, no se puede ver como una expresión de la narrativa “posnacional” reciente, que descarta la relevancia del nivel nacional y se caracteriza por una “*fragile production of locality*” (Robbins y González 2014: 6). Al contrario, *La Oculta* cuestiona la nación como marco interpretativo al situar la historia en una Colombia globalizada que no deja por ello su arraigo regional. En este sentido, la novela de Abad Faciolince se conecta con el “giro transnacional” (Jay 2010), un cambio de paradigma que reorienta los estudios literarios hacia las negociaciones entre lo global, lo nacional y lo local, y que toma en cuenta las relaciones multidireccionales de la identidad cultural. Es en este sentido que Lie (2016: 19) concibe el término “transnacional”: como un correctivo frente a la constelación “posnacional” teorizada por Jürgen Habermas.<sup>1</sup>

Después de la generación del *Crack* y McOndo, parece contradictorio que un autor cosmopolita recupere un género algo desprestigiado y pasado de moda como la novela regionalista, en una era globalizada en la que el vínculo entre

---

1. En su contribución a este volumen, Catalina Quesada usa el término “posnacional” en un sentido que está cerca de nuestra definición de lo transnacional.

territorio y cultura se ha diluido. No obstante, esta novela, firmemente anclada en un imaginario regional, no se limita a ser una oda a la cultura, la comida y sobre todo al lenguaje paisas, sino que, precisamente al indagar en el vínculo profundo de los personajes con la tierra, adquiere un alcance universal, al igual que las novelas ambientadas en Yoknapatawpha de William Faulkner o el ciclo narrativo de Macondo de Gabriel García Márquez. Si bien es notorio que *La Oculta* no es una historia costumbrista que exalta las virtudes sencillas en la estela de Tomás Carrasquilla ni una novela telúrica cuyo propósito es revelar la influencia de la tierra en el modo de ser de los personajes, la novela sigue cultivando la imagen de Antioquia como un paraíso finquero solo para desenmascararla al final como un espejismo colectivo.

Después de la novela urbana *Angosta* (2003) y la novela familiar *El olvido que seremos* (2006), Abad Faciolince opta por una novela que se teje alrededor de una finca que es heredada de generación en generación y que puede considerarse como una metáfora del país. De *Primero estaba el mar* (1983), de Tomás González, a *Los días azules* (1985) y *¡Llegaron!* (2015), de Fernando Vallejo, la literatura antioqueña contemporánea otorga un protagonismo a la finca, cuya extensión varía de una pequeña parcela de un campesino modesto o un chalé de fin de semana a una extensión agrícola de varios centenares de hectáreas, pero que invariablemente genera un profundo arraigo emocional a la tierra (cf. el étimo latín *figicāre*, ‘fijar’). La historia tematiza el sueño rural de una clase media que se ha ido enajenando del campo por la irrupción de la modernidad y una violencia de clara estirpe rural. No obstante, el propósito de la novela no consiste en dignificar la vida campestre o promover la “vida maicera” de los antioqueños, a diferencia del afán nostálgico por lo rústico y la vuelta a los orígenes que la corriente “neorruralista” en la literatura española propone como respuesta a la crisis económica y de valores en la sociedad (piénsese en autores como Jesús Carrasco, Iván Repila o Moisés Pascual Pozas). Aunque el éxodo rural, los desplazamientos forzados y el despojo de tierras campesinas no constituyen la columna vertebral de la novela, esta sí puede leerse como un comentario tanto sobre la redistribución de tierras como sobre su restitución y otras implicaciones del posconflicto en un país que se urbanizó sin haber resuelto el problema agrario. La finca “La Oculta” y su lago, entonces, no pueden verse únicamente como el receptáculo de una historia familiar, sino también como un símbolo del replanteamiento de la identidad nacional. En vez de una alegoría que plasma los problemas sociales en tramas sentimentales como las narraciones fundacionales estudiadas por Doris Sommer, o una “profanación antinacional” (Ludmer 2010: 167), como las novelas de Fernando Vallejo, la novela puede leerse como una alegoría que desestabiliza la identidad nacional sin esencializar por lo tanto la identidad local.

## LA FINCA COMO REFUGIO EN LA MEMORIA

A pesar de las notables diferencias con respecto a *Basura* (2000) y *Angosta* en cuanto a la ambientación y el carácter experimental de la escritura, *La Oculta* comparte con estas novelas una preocupación por la conservación de la tierra y aquello que es rescatable de la modernidad. Cuestiona igualmente la arrogancia de cierto humanismo que menosprecia la naturaleza, que suele definirse en oposición a la civilización y al progreso en la cultura latinoamericana. Es más, presenta una dimensión “ecológica” en el doble sentido etimológico de la palabra, compuesta de los vocablos griegos *oikos* (‘casa’, ‘hogar’) y *lógos* (‘palabra’): se trata no solo de una exploración de la relación entre las sociedades humanas y el medio ambiente, sino también de una exploración literaria de la casa paterna como último refugio o sitio privado donde uno puede sentirse cómodo y pleno, sobre todo cuando la patria deja de ser hospitalaria. De este modo, la novela es reminiscente de relatos de desplazamientos y el destino de los sin tierra, ya que insiste en la necesidad humana de acariciar “el sueño secreto de tener una tierra [...], una reserva oculta para las mil desgracias que pueden suceder” (2014: 292), o como lo precisa el propio escritor en una entrevista: “[Los campesinos que tuvieron que irse a las ciudades por la violencia] probablemente ya se convirtieron en ciudadanos, son desplazados dentro del mismo país. Todos tienen la añoranza de volver a su pedacito de tierra, de volver a un *lugar donde caerse muertos*, de tener algo y que lo entierren a uno donde nació” (citado en Fraga 2015: s.p.; las cursivas son mías). En la novela, en la que alterna un tono elegíaco con otro utópico, las defunciones familiares aún ocurren en la finca, que ya no alberga los nacimientos de sus moradores o las fiestas de Navidad como antaño. Uno de los narradores, que se ha especializado en arreglar a los parientes muertos en la finca a fin de evitar los tanatorios asépticos, convierte la casa —percibida como “un sitio para morir” (2014: 16)— en un mausoleo de recuerdos.

En *La poétique de l'espace*, el fenomenólogo francés Gaston Bachelard arguye que el espacio doméstico es un poderoso resorte simbólico y memorístico, que nos hace revivir recuerdos de protección vinculados a la infancia, frente al adverso mundo exterior. Según Bachelard, la casa, más que el paisaje, corresponde a un estado de ánimo y puede interpretarse como la memoria viva de la familia. Es decir, la memoria se sustenta en algo material como una finca ancestral, que permite evocar “*des lueurs de rêverie qui éclairent la synthèse de l'immémorial et du souvenir. Dans cette région lointaine, mémoire et imagination ne se laissent pas dissocier. L'une et l'autre travaillent à leur approfondissement mutuel*” (1961: 25).<sup>2</sup> Uno de los epígrafes de *La Oculta*, un verso del extenso poema “Últimos días de una casa”

---

2. “Luces de ensueño que iluminan la síntesis de lo inmemorial con el recuerdo. En esa región lejana, memoria e imaginación no se dejan disociar. Ambas trabajan para su profundización mutua” (traducción mía).

(1958) de la poeta cubana Dulce María Loynaz, no solo prefigura el desenlace de la finca “La Oculta”, sino que también apunta oblicuamente hacia una lectura alegórica de la novela. El poema premonitorio de Loynaz, publicado en vísperas de la Revolución cubana, representa la República cubana como una mansión abandonada (Barquet 1995: 167-168). Mediante una sostenida prosopopeya, el sujeto lírico adopta la perspectiva de la casa, que rememora la felicidad perdida de sus inquilinos y refleja el proceso de su degeneración física: “Y es que el hombre, aunque no lo sepa / unido está a su casa poco menos que el molusco a su concha. / No se quiebra esta unión sin que algo muera / en la casa, en el hombre... O en los dos” (citado en Rodríguez Gutiérrez 2011: 237). Se trata de una casa-nación a la que los propios moradores ya no le encuentran el alma y que termina siendo arrasada por nuevas casas que invaden el barrio. Su inminente destrucción es la consecuencia de una modernidad hostil y mercantilista: “Los hombres son y sólo ellos, / los de mejor arcilla que la mía, / cuya codicia pudo más / que la necesidad de retenerme. / Y fui vendida al fin, / porque llegué a valer tanto en sus cuentas, / que no valía nada en su ternura... / Y si no valgo en ella, nada valgo... / Y es hora de morir” (Rodríguez Gutiérrez 2011: 250). En *La Oculta*, la vivienda de la familia no solo es revestida por la memoria familiar y nacional, sino que desencadena también la escritura del pasado. La relación de amor y odio que tienen los narradores con la finca se refleja en la percepción ambivalente de la vivienda como lugar protector y amenazante. La finca-país refleja la descomposición del campo y las fracturas internas de la sociedad, pero al mismo tiempo produce una *familiaridad* serena, trayendo a la memoria recuerdos íntimos de un ambiente acogedor que une a los Ángel: más que un lugar objetivable y geográfico —*Lokal* en la terminología de Robert Petsch (1975: 36)—, la finca es un espacio (*Raum*) que se conecta con una vivencia subjetiva y sensorial.

*La Oculta* también constituye una reflexión aguda sobre las deficiencias de la memoria y el envejecer e integra varios elementos autobiográficos que hacen pensar en el íntimo relato testimonial *El olvido que seremos* (2006).<sup>3</sup> Contrariamente a este relato narrado en primera persona y centrado en la figura del padre, *La Oculta* arranca con el fallecimiento de la figura materna y presenta una estruc-

---

3. Aunque no hay identidad nominal entre el autor y uno de los narradores-personajes, y los narradores no se comprometen a contarle la verdad al lector, como hubiera sido la consecuencia del requisito de sinceridad que sustenta el pacto autobiográfico, la historia presenta numerosas similitudes con la biografía del autor. Así, en una crónica salida en *SoHo*, Abad Faciolince describe la finca que había sido de su abuelo Antonio y que inspiró su novela. Otro elemento que lleva al lector a identificar a los Ángel con los Abad es el personaje del padre, un médico librepensador comprometido con la defensa de los derechos humanos que se dice *poliatra*, “según le había enseñado un colega suyo, el doctor Abad” (2014: 253). En la crónica, el autor sostiene que la referencialidad externa se subordina a la verosimilitud: “La [novela] está escribiendo mi memoria, mi mala memoria. Lo que importa en una novela no es la verdad, sino que le crean a uno la mentira” (2015).

tura polifónica a tres voces, todas ellas entrelazadas y claramente diferenciables, que corresponden a los hijos sexagenarios. A esto se añade que la biografía familiar se conecta con la memoria literaria mediante la inserción de múltiples voces e intertextos, como por ejemplo el soneto titulado “La Oculta”, con el que el padre alaba la vida finquera. Una de los narradores revive una experiencia atroz al releer un comentario que apuntó su padre en el margen de una novela, en la que quiere sumergirse con el propósito de no pensar en una amenaza de muerte:

Ahí sigue su apunte [del padre] y debe de ser un pensamiento ajeno, porque está entre comillas: “Así es como debía ser la literatura: repleta de acción, sin espacio para los clichés y las meditaciones sentimentales. Había oído muchos elogios de Joyce, Kafka, Proust, pero había resuelto no seguir el sendero de la escuela psicológica o la del flujo de conciencia. La literatura debía volver al estilo de la Biblia y de Homero: acción, suspenso, imágenes, y sólo una pizca de juegos mentales.” (2014: 51)

Este comentario, que enfatiza el papel de la literatura en la transmisión de la memoria cultural, constituye una especie de “anti-poética”, en el sentido de que precede irónicamente un pasaje que reproduce los pensamientos del personaje mediante monólogos narrativos y un flujo de conciencia. Si bien es cierto que *La Oculta* es una obra de ficción llena de guiños a autores antioqueños y de comentarios metaliterarios (crítica mordaz del posmodernismo y de la vacuidad del arte moderno personificado en el artista “Jon Vacuo”; reflexiones sobre la poesía contemporánea y un homenaje al poeta medellinense León de Greiff y al poeta nadaísta Amílcar Osorio; reciclaje de sabidurías populares bajo la forma de canciones de Alejandro Sanz; etc.), tanto el escenario como los personajes están basados en la experiencia vivida y la “mala memoria”, como Abad Faciolince ha observado en su crónica “La verdadera ‘La Oculta’”, publicada en la revista *SoHo*: “Vivimos en un extraño mundo mental en que las cosas reales se mezclan con las cosas imaginadas (mágicas), en que los recuerdos se adaptan a un relato” (2015). En este comentario, Abad Faciolince destaca la importancia de la verosimilitud para su proyecto narrativo: la ficcionalización de la realidad y la “verdad de la ficción” llevan al autor a escribir novelas que son realistas, pero que siempre son autobiográficas, en parte inventadas o frutos de las “traiciones de la memoria”.

#### LA CASA PATERNA COMO PATRIA

Aunque uno de los narradores en *La Oculta* alude a la saga familiar de los Buendía, la novela está exenta de técnicas mágico-realistas. En la novela “los muertos no hablan” (2014: 17), pero los Ángel son una dinastía cuya historia está inextricablemente ligada a la mítica fundación del pueblo: “El abuelo Josué tenía negocios en compañía con un hermano de su padre, de nombre Antonio Máximo (en esa generación todos los hijos de Ismael empezaron a llamarse Antonios — como Aurelianos en los libros de García Márquez, pues la ficción es casi siempre

copia de la realidad, o es exageración de la misma o disimulo de lo que sí ha ocurrido— y eso hace que todas las genealogías se compliquen)” (2014: 286). Asimismo, en la descripción de los jericooanos se inserta otra alusión al pueblo imaginario de García Márquez: “Lo único que nos falta es la cola de cerdo, pero de resto: asma, epilepsia, esquizofrenia, miopía, artritis, hemofilia, lo que quieran” (2014: 42). Por otro lado, si bien es cierto que la violencia perpetrada por la guerrilla y por los paramilitares determina en parte las decisiones de los protagonistas, *La Oculta* no se puede categorizar como una “narcoficción” que satisfaga las expectativas de un lectorado extranjero que ha sustituido el realismo mágico por una novela regional y costumbrista igual de exótica. La violencia delincinencial, narco o paramilitar constituye un telón de fondo que afecta a la vida de los personajes, pero que nunca pasa al primer plano: aunque la Colombia profunda se presenta en la novela como una “tierra de promisión” en la que la violencia endémica e indiscriminada ha imposibilitado llevar una vida normal durante décadas, la historia no enfoca la maldad y el horror de villanos o narcos heroicos, como las morbosas novelas sicarescas denunciadas por Abad Faciolince en “Estética y narcotráfico” (2008), sino los efectos de una violencia tanto localizable como difusa que afecta a las relaciones interpersonales entre gente común y corriente.

Cabe observar que las miradas heterogéneas de los hermanos corresponden a diferentes Colombias. A través del personaje del violinista gay, Antonio, se reivindica el género de la *Generationenroman* en la tradición de *Die Buddenbrooks* (1901) de Thomas Mann y varios antecedentes latinoamericanos del (*pos*)boom. Su residencia en Estados Unidos impulsa a Antonio a rastrear el árbol genealógico de los Ángel para escribir una crónica local y transmitirla a sus sobrinos. A pesar de su existencia errabunda y su destierro en Nueva York, Antonio siente un apego particular a la tierra y, especialmente, a la finca, que los hermanos juraron guardar para las futuras generaciones. La distancia geográfica y la añoranza por el paisaje de la infancia y por la finca que aglutina a su familia lo llevan a reconstruir la gesta familiar y a dar voz a sus antepasados, reemplazando así “con palabras lo que no [se ha] podido realizar en los hechos” (2014: 268).

El nombre bíblico de su hermana Eva, la segunda instancia narrativa, no es casual ya que ha sido expulsada de un lugar paradisíaco y de un pasado feliz al ser perseguida por los paramilitares. El relato de Eva es notablemente más subjetivo e introspectivo que el recuento historiográfico de Antonio: desde su infancia, Eva ha querido escaparse del peso familiar, es muy impulsiva e inconstante en amores: se hace madre soltera por decisión propia. El nombre de la hermana mayor, Pilar, es igual de simbólico: ella es el baluarte del clan, una mujer felizmente casada, recta y anclada a la tierra, que se niega a ceder ante la presión de los “paracos” y de los especuladores inmobiliarios para vender la propiedad familiar, aunque terminará por pagar la “vacuna” (cuota mensual) a los grupos de autodefensa y por soportar la invasión de excavadoras y motosierras. Además,

Pilar encarna la tradición y los valores conservadores, contrariamente al estilo de vida poco convencional de sus hermanos. Aunque nunca se instaure una conversación directa entre los tres monólogos<sup>4</sup> —a los que se juntan varias voces soterradas como las de los colonos o los ahogados en el lago— Héctor Abad hace reflexionar al lector sobre la posibilidad misma de convivir dentro del seno de una familia o una sociedad tan desunida. Si bien es cierto que los tres narradores pertenecen a la misma clase social y que se criaron todos en el barrio Laureles de Medellín, cada uno tiene una visión del mundo propia y experimentan una evolución llamativa en los dos años a los que corresponde el tiempo de la historia. Debido a la alternancia de los tres narradores, que tienen una postura ideológica diferente, la novela conforma un mosaico de la sociedad colombiana de hoy en día y una caja de resonancia de debates éticos sobre cuestiones que atañen a la familia, como el aborto, la eutanasia o el matrimonio gay. Las voces contrastantes que diseccionan al país y forman el puzle de la familia Ángel resultan en un perspectivismo moral que es un antídoto contra las grandes ideologías y que se opone a la claridad axiológica que Kristine Vanden Berghe (2015: 283-285) destaca en su análisis de *El olvido que seremos*.

Es en este compromiso moral en el que estriba el proyecto literario de Abad Faciolince o, como lo explica el propio autor en una columna publicada en *El País*: “Por mucho que la novela no tome partido, los dilemas morales son parte esencial del quehacer literario” (2011b: 3). Del mismo modo, en sus columnas en *El Espectador* se observa también una estructura dialógica en su propio discurso argumentativo: su fuerza persuasiva no radica en el cinismo o la blasfemia, como en las diatribas de Fernando Vallejo, sino en la consideración ponderada de posiciones opuestas a la suya, que luego son refutadas.<sup>5</sup> En más de una ocasión, Abad Faciolince ha calificado la escritura de novelas como un “ejercicio esquizofrénico” (Cruz Hoyos 2014) que lo obliga a desdoblarse, a ponerse en una situación antagónica y penetrar en lo más recóndito del ser humano. En cuanto a la recepción de la obra, el autor postula que la novela es propicia para la comprensión del otro, ya que genera empatía y estimula la tolerancia mediante la “imaginación moral” (Nussbaum 1990: 148-167): “Si leer es despersonalizarse, escribir lo es todavía más, en grado sumo. Hay que ser hombre y mujer, santo y mujeriego, avaro y generoso, fanático y tolerante. Es un ejercicio permanente en el que hay que salirse de sí mismo y presentar a los ‘tipos’ humanos de nuestra época” (Escobedo

- 
4. La incomunicación, que se hace patente en los secretos familiares, es otro hilo que recorre *La Oculta*, pese a que los narradores demuestran conocerse a fondo entre sí: “Hay cosas de la vida que uno solamente se cuenta a sí mismo, mientras no lo descubran, cosas ocultas que sin embargo no son la nuez de la vida, sino una parte oscura de la intimidad que no se comparte con nadie” (2014: 267).
  5. A este respecto, ver por ejemplo dos de sus columnas sobre el proceso de paz que salieron en *El Espectador*: “Los motivos del NO” (30 de julio de 2016) y “Los motivos del SÍ” (6 de agosto de 2016), estudiadas en este volumen por Henao y Delgado.

Prieto 2010: 112). Este ejercicio mental, que está basado en los procesos complementarios de ensimismamiento y de enajenación, tiene como objetivo la exploración de lo que Abad Faciolince llama, citando a Miguel de Unamuno, sus “yos ex futuros” (2011c: 13).

Toda la novela se origina en un experimento mental de esta índole, ya que, mediante el personaje de Jacobo, el progenitor de los tres hermanos, el autor se pregunta qué habría pasado con la vida de su propio padre, de simpatías izquierdistas, si la guerrilla le hubiera secuestrado a su nieto. En otras palabras, le inventa un destino distinto al personaje de *El olvido que seremos*. Los paralelismos entre la familia Abad y la nación en *El olvido que seremos* (Vanden Berghe 2015: 276) también aparecen en las oposiciones tajantes en *La Oculta* entre, por un lado, un padre socialista y ateo y, por el otro, una madre católica y capitalista. La historia de los tres narradores está permeada por el discurso social colombiano; es una novela comprometida que ofrece una radiografía del país sin tono moralizante. A este respecto, es patente que el mundo de la finca no es una heterotopía o una trinchera impermeable a las rivalidades ideológicas. Así, el hijo adolescente de Pilar es secuestrado por la guerrilla, mientras que su abuelo, de simpatías comunistas, tuvo que huir de los conservadores cuando vivía en un pueblo liberal al inicio de la Violencia. Por inconciliables que parezcan las diferencias entre los padres o los hermanos, la novela recuerda la necesidad de llegar a un consenso y superar la idea derrotista de la irreconciliabilidad de caracteres en una sociedad altamente polarizada como la colombiana después del plebiscito de octubre 2016.<sup>6</sup>

## EL CAMPO ENTRE ARQUEOTOPÍA Y DISTOPÍA

A las diferencias políticas en el seno del microcosmos que es la familia, se suma otra manera de relacionarse con el tiempo: para combatir la nostalgia (que Antonio redefine como el sentimiento de tristeza producido por el regreso en vez de por la ausencia de la patria), Antonio se refugia en el pasado y en los archivos, vive “solamente de la memoria” (2014: 84), haciéndose pasar por un visitante ocasional en Jericó: “Yo no quería involucrarme más de la cuenta en la actualidad y me porté como un turista callado” (2014: 275). Eva, a su vez, procura superar el trauma del atentado al desconectarse del pasado y dedicarse al futuro. Por su

---

6. En “Ya no me siento víctima”, Abad Faciolince afirma enfrentarse al acuerdo de paz con las FARC y, por extensión a la historia nacional, desde su propia historia familiar: “Yo he entendido la historia reciente de mi país no a través de ninguna teoría, sino a través de las historias familiares. Cuando uno tiene una familia numerosa, la ficción es casi innecesaria: en una familia grande, todas las cosas han ocurrido alguna vez. Esas historias me permiten reflexionar sobre lo que ha pasado y sobre lo que pasa en Colombia, para luego tomar una decisión que es política, pero también vital, porque no está dictada por la ideología, sino por la imaginación: trato de pensar de qué manera podríamos vivir mejor, sin matarnos tanto, con menos sufrimiento, con más tranquilidad” (2016: 2).

conservadurismo, Pilar se perfila a sí misma como la hermana más “anticuada” que, sin embargo, vive plenamente en el *hic et nunc*: se ve a sí misma como la “bisagra” (2014:99) entre el mundo pasado y el mundo moderno. No obstante, es necesario matizar esta rígida tripartición temporal ya que Antonio tiene la ilusión de disfrutar de una vejez despreocupada en la finca con su esposo estadounidense y Eva termina reconciliándose con el momento presente al enamorarse de una mujer. Es notable que los personajes dirijan sus críticas sobre todo contra el nivel nacional —el tópico de Colombia como un “estado fallido” (2014: 83)— y contra una metrópolis como Medellín, que se describe como “una olla de presión de humos fétidos y un matadero, un hervidero de desplazados, mendigos e indigentes” (2014: 88). En cambio, tienden a idealizar la patria —entendida como la tierra del padre— como *locus amoenus* por los vínculos afectivos, en detrimento de la patria entendida como nación a la que uno pertenece por vínculos jurídicos, o como dice Antonio: “No sueño con la patria como dicen los patriotas, pues mi patria es terrible: a mí lo que me mata de *saudade* es esa finca” (2014: 88).

A este respecto, no es difícil ver en el poema “El Nuevo Mundo”, publicado en *Testamento involuntario* (2011), un hipotexto autógrafa debido a la visión de Antioquia como utopía por realizar. Abad Faciolince pone en escena a un personaje que “leía libros de países lejanos / como quien tiene ganas / de inventarse otra vida”, perdiéndose en la ilusión de empezar otra vida en un sinfín de lugares distantes y exóticos como Tíbet o la Patagonia, pero “nunca una finca en Jardín / o una granja en La Ceja” (2011a: 71). El personaje evoca a sus abuelos y tatarabuelos que llegaron a Antioquia con el mismo sueño de encontrar una vida mejor y que “bautizaron potreros y baldíos / con nombres fabulosos, / soñando con ciudades ilusorias” (2011a: 72). El paraíso se obtiene mediante la fabulación novelesca que recrea el pasado y también se proyecta en el futuro gracias a la dedicación laboral. La conclusión pone de relieve que la transformación de la selva en tierras de cultivo es fruto de la perseverancia y de una labor heroica, que es meritoria, al contrario de la explotación parasitaria de una oligarquía latifundista que vive a costa del trabajo de esclavos o indígenas:

Y fue entonces que vio  
 [...]
   
que la nueva vida  
 está en lo que se añora, sí,  
 y en la ilusión de un nuevo paraíso,  
 por supuesto,  
 pero que en cualquier tierra todo se construye  
 solamente  
 moviendo los terrones y picando las piedras,  
 tumbando selvas y sembrando bosques,  
 pegando adobes y plantando espigas,  
 desviando ríos y allanando montes,

trayendo agua y abriendo carreteras,  
criando animales y cosechando frutos,  
con el bíblico sudor de la frente. (2011a: 72-73)

Los primeros colonos juntaron a familias jóvenes a las que ofrecieron terrenos a cambio de labor comunal: “los colonos del Suroeste ofrecen el espectáculo de una sociedad libre, propietaria de terrenos, holgada y feliz” (2014: 74). Lejos de ser una novela rosa, la colonización de Antioquia fue en realidad una confrontación violenta y una empresa racista, pero se sublima en una conquista pacífica, sin dominación ni exterminio, en la visión de Antonio, que también está impregnada de melancolía y de desilusión por el imposible enraizamiento y el origen irre recuperable.

En *La jaula de la melancolía* (1985), el antropólogo mexicano Roger Bartra analiza cómo la modernidad industrial y capitalista inventa una especie de Edad de Oro que se asocia con el mundo rural de antes de la Revolución mexicana. En el análisis de Bartra, la sombra de melancolía que este imaginario edén subvertido proyecta sobre la sociedad moderna es parte de un sistema de legitimación política del régimen autoritario del PRI y de un discurso nacionalista cohesionador. Para Bartra, el lugar arcádico funciona como una utopía proyectada hacia el pasado: “el edén subvertido puede ser definido como una *arqueotopía*, es decir: la imaginación hoy, de un lugar previo y antiguo en el que reine la felicidad; pero es una felicidad pretérita y marchita que reposa en un profundo estrato mítico, [...] por el que sólo podemos sentir una emoción melancólica” (2007: 34). Es decir, la arqueotopía alimenta un sentimiento de culpa y de melancolía causado por la destrucción del paraíso primitivo. En *La Oculta*, el nombre original de Jericó es Felicina, que remite a “una especie de comuna de hombres libres, todos con tierra, todos propietarios sin envidia” (2014: 186), una promesa de felicidad que luego fue aplastada por el advenimiento de la modernidad y de la violencia, que hace que el personaje de Antonio viva inmerso en una arqueotopía definida como “un lugar donde el presente y el pasado se confunden para excluir al futuro” (Bartra 2007: 34). Sin embargo, en la obra de Abad Faciolince, el estrato mítico que busca Antonio no corresponde a un orden original o un estado primigenio, sino a una refundación, una *tabula rasa* de la sociedad colonial. Por tanto, no produce una tristeza reaccionaria y paralizadora, sino que nos incita a recrear el paraíso antes de que sea demasiado tarde. Como se verá más adelante, es en este sentido en el que hay que entender el desenlace con tintes distópicos: como un conjuro o una admonición hacia el futuro de lo que se está a punto de perder por la voracidad de los urbanizadores.

## HACIA UNA NUEVA NOVELA DE LA TIERRA

Contrariamente a *Angosta*, una novela urbana con dimensiones utópicas y distópicas a la vez, *La Oculta* se inscribe más bien en la tradición de la “novela

telúrica” o la “novela de la tierra”, una novela documental y realista que asigna un papel importante al paisaje y a las costumbres para la construcción de identidades regionales o nacionales. Sin embargo, la novela de Abad Faciolince rehúye el determinismo típico del telurismo al insistir en el azar y la casualidad: “la cadena de hechos, la rueda de la fortuna, todo es tan difícil de definir y de saber. Las ideologías y las religiones nos enseñan indignación o resentimiento: señalan con seguridad a los culpables [...]. Hay algo de eso; pero también hay mucho de fortuna, de simple y llana suerte o mala suerte” (2014: 284). A partir de Jacobo, los Ángel son vistos como “ciudadinos” que están fascinados por el solar familiar como remanso apacible que les permite distanciarse del trajín cotidiano de la vida urbana. Para Antonio, la finca significa la realización del sueño americano: “no [...] podríamos abandonar [la finca] sin sentir que al mismo tiempo estábamos traicionándonos, renunciando a nosotros mismos, a nuestros apegos e ilusiones más queridas. [...] ¿Qué era la finca? Una pequeña promesa cumplida de lo que se decía que era América y en general es mentira: un sitio donde podías conseguirte un pedazo de tierra si trabajas duro” (2014: 126). Sin embargo, con excepción de Pilar y su esposo, muy pocos personajes llevan una vida sedentaria. Efectivamente, la novela indaga en el significado de la tierra como apego familiar, pero la historia está recorrida por un profundo sentimiento de desarraigo, o como afirmó Abad Faciolince en una entrevista: “Esta no es una novela sobre el desplazamiento, pero sí, en ese amor a la tierra y al paisaje, muchos colombianos se pueden reconocer como desplazados” (Reyes 2014). Mediante la reivindicación de una cultura local y de diferencias medioambientales propias de cada región, se representa a Colombia como un mosaico de diferentes culturas en vez de un espacio homogeneizador que produce ciudadanos uniformes.

En su recreación del pasado familiar y regional, Antonio describe de manera detallada la visión utópica e idealista que sustenta la empresa de la colonización del Suroeste de Antioquia, que se cuenta en contrapunto con la historia de la Colombia de hoy en día. Estos pasajes presentan numerosas similitudes con las narrativas sobre los pioneros en América del Norte, que fueron inspiradas por el mito bíblico y la tesis del “destino manifiesto”, que permitió justificar las adquisiciones territoriales. Si bien es cierto que estas narrativas tienden a ensalzar un culto del primitivismo y un heroísmo masculino al feminizar el paisaje, como señala la lectura ecofeminista y poscolonial de Louise Westling (1996: 6-7), el mero hecho de que el narrador sea homosexual y que se insista en figuras femeninas que toman las riendas de la finca o llevan una vida independiente, implica una reescritura de la novela de la tierra, así como una revisión del pasado regional basado en un rígido patriarcalismo, la ideología cultural fundada en la supremacía del varón jefe de familia que controla la sexualidad femenina con el propósito de proteger la propiedad privada. De este modo, se impide la apropiación de la novela por parte de los terratenientes o cierto sector derechista.

Un ejemplo llamativo de la lógica extractivista típica de la novela telúrica lo constituye *La vorágine* (1924), de José Eustasio Rivera, que relata la lucha del hombre con la naturaleza salvaje y plantea la oposición civilización/barbarie. En *Angosta* la lectura de *La vorágine* le produce al protagonista “una mezcla de sentimientos, porque la selva de Rivera se parece a Angosta. Ahora, como antes, el pantanero de este país nos va a destrozar” (2014: 221); mientras en *La Oculta* es el espejismo de la rentabilidad y las ganancias los que terminan por devorarlo todo: en vez de la cosecha, es la tierra misma la que se ha vuelto mercancía. Después del repliegue de los guerrilleros y la desmovilización de los paramilitares, el campo tiene el potencial de ser o volver a ser un lugar paradisíaco, pero finalmente son los empresarios y los problemas financieros los que obligan a Antonio a cancelar sus planes de reinstalarse en Jericó: lo que la violencia o el machismo no lograron hacer, lo termina haciendo el dinero. El despoblamiento del campo apenas ha dado lugar a un rebrote de la naturaleza, que a su vez corre el riesgo de ser arruinada por la multiplicación de condominios de recreo y urbanizaciones semirurales con vigilantes y campos de golf.

El epígrafe de la novela proviene del *Levítico*, uno de los libros del Antiguo Testamento y de la Torá, y anuncia el desastre que implica la pérdida de la finca para los Ángel: “Pero sus campos nunca se vendan, por ser herencia sempiterna” (2014: 9). La visión idílica y bucólica de la selva y de la dehesa que tenían los primeros colonos repercute también en el presente de Antonio: “Si me venía a vivir a este pueblo sería para buscar otra cosa: la paz de una vida sencilla, el contraste de la vida campesina con nuestra vida en la gran ciudad, y sobre todo para estar cerca de mi pequeño paraíso personal” (2014: 281). El padre del narrador se asemeja a los primeros colonos en un pasaje de la novela en el que compara, como si fuera un profeta de la Biblia, la finca con un arca de Noé en la que la familia puede embarcarse el día del Diluvio. En este sueño la población urbana está irremediablemente perdida: “Que me imaginara que un día —por una tormenta solar, por un meteorito, por una catástrofe informática— nos quedaríamos diez años sin electricidad; no habría gasolina, ni alimentos, ni noticias, ni nada. En las ciudades la gente se mataría del desespero, la ira y el hambre. Solamente se salvarían los que tuvieran una finca y tierra para cultivar” (2014: 229). En cambio, su hija Eva no proyecta este imaginario apocalíptico sobre la ciudad, sino que desprecia más bien la vida campestre. En *La Oculta* se observan también varias referencias a la dicotomía clásica entre civilización y barbarie, que es un principio estructurador de muchas novelas de la tierra. Para Eva por ejemplo, el campo “embrutece” porque faltan reuniones de sociabilidad intelectual y por la mezquindad de los habitantes, lo cual produce una sensación melancólica en el urbanita: “No hay extranjeros que te abran los ojos a otros sitios, todos son pueblerinos y locales y se creen en el ombligo del mundo, de su mundo, su mundito. En el campo es posible morir de tedio y que la mente se apague por falta

de uso. [...] Los que se quedan en el campo se van volviendo salvajes, se van mimetizando con la tierra” (2014: 253).

No obstante, Eva destaca también que para su padre el amor al campo tenía que verse como un “cansancio de la civilización” (2014: 253). Este descontento alienta el retorno a la finca, que materializa para Jacobo un ideal meritocrático dentro de una lógica burguesa de justicia social:

Es raro, amaba profundamente esa parte del campo, quizá porque La Oculta era la prueba de un esfuerzo, la prueba palpable de algo conseguido no por la viveza, la suerte o el engaño, sino por el trabajo. Eran esos campos domados por su padre y sus abuelos los que les habían permitido a dos generaciones de Ángel estudiar y vivir en la ciudad. Cuando se iba allá unas semanas se sentía pleno y si los amigos le preguntaban qué estaba haciendo, respondía siempre lo mismo: *cultivando mi jardín*. (2014: 253-254; la cursiva es mía)

En más de un pasaje se hace referencia a la sentencia de Voltaire, que incita a preocuparnos de lo que nos rodea más íntimamente para hacer nuestra vida más feliz y próspera, ya que es imposible cambiar el mundo tal cual. Abad Faciolince ha articulado esta idea también en sus columnas, donde recuerda el pesimismo moderado de *Candide, ou l'optimisme*, que da “la fórmula para no sucumbir: “*Il faut cultiver notre jardin*”. Personalmente pienso trabajar desde mañana en un sueño postergado, que desde hace muchos años tenemos en Medellín: que nuestra ciudad cuente, al fin, con un parque verde, con un jardín, como quería Voltaire” (2010). Se trataría de un espacio verde urbano que tome la forma de un parque “contemplativo” donde se rememora a las víctimas de la violencia.

De igual modo, la finca es un lugar que fomenta la introspección individual y permite descansar de momentos de esfuerzo. La Oculta es una especie de guarida o de escapatoria que posibilita una condición citadina y que ha facilitado el salto a profesiones liberales. Además, no solo es un lugar de recreo, sino también y ante todo un lugar de producción que recuerda la ética de trabajo de los primeros colonos. De este modo se desmonta la oposición tajante entre ciudad y campo en la vida de personajes como Antonio, que “vivía en la ciudad, pero tenía la mente siempre puesta en las fincas” (2014: 320): “Pero tal vez La Oculta no sea exactamente el campo, sino otra cosa. La Oculta es la parte más honda y oscura de nuestro origen, el abono negro y maloliente del que crecimos todos en esta familia” (2014: 254). La Oculta aparece también como un símbolo de la convivencia en familia, de la protección y la felicidad que ofrece el hogar familiar, que es ridiculizado en la visión más individualista del marido artista de Antonio: “Que también esa cosa antioqueña de vivir todos juntos, como si fueran cachorros toda la vida, era algo medio ridículo, como de cultura antigua, tribal, pero sin ningún asidero en el mundo civil contemporáneo, en el mundo urbano y disperso, globalizado, en el que los adultos se regaban por todos los rincones del globo y escogían sus relaciones por gusto, por afinidades, y no por esas antiguallas de la

sangre o la tierra” (2014: 322). En este fragmento también es lícito ver una alusión autorreferencial a la tensión entre la exaltación de la singularidad de una región, por un lado, y el nomadismo privilegiado por cierto discurso crítico, por el otro.

### UN HOMENAJE A LA VISIÓN IDEALISTA DEL PADRE

La consigna familiar de los Ángel —“Traten de vivir entre iguales; trabajen pero no manden, ni tampoco obedezcan” (2014: 39)— cuestiona la distribución jerarquizada del trabajo entre peones y capataces, sin rechazar necesariamente el espíritu competitivo. A mediados del siglo XIX, los primeros colonos quieren llevar a cabo una obra de progreso en estas tierras vírgenes e inhóspitas, como una tarea humanitaria que se opone claramente a la conquista armada del siglo XIV. En la visión de Antonio, los colonos adoptan un discurso optimista e igualitario que presenta la colonización interna como una empresa familiar y aún no piensan en la necesidad de construir un cementerio algún día: “en el pueblo no había fantasmas, ni aparecidos, ni miedo todavía a los muertos ni a la muerte” (2014: 183). Como pensaban recrear la “Tierra de Promisión” en el Nuevo Mundo, los antepasados de los Ángel y los otros colonos recurrieron a topónimos reminiscentes de la Biblia, como Jericó o Canaán. También la descripción de las familias tradicionales de los colonos hace pensar en la Biblia y se diferencia claramente de las nuevas constelaciones familiares que representan los narradores. Esta tendencia a embellecer el proceso de fundación y población de la región se observa igualmente en las artes visuales. Así, en el cuadro *Horizontes* (1913) de Francisco Antonio Cano, que simboliza la colonización antioqueña, la joven pareja que está en busca de un lugar donde afincarse presenta claras similitudes con la Sagrada Familia. Como señala Nancy P. Appelbaum (2003: 152), el hombre bigotudo que empuña un hacha ocupa el centro del cuadro, lo cual refleja su importancia como protagonista masculino de la épica colonizadora. Mediante un gesto que es reminiscente del Adán de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina, se idealiza la fundación de una nueva sociedad en una época industrial en la que la empresa colonizadora ya había declinado, y se evoca el proceso de movilización social de una familia pobre que se ve “echada pa'lante”.

A lo largo de la novela, Antonio da crédito a una interpretación étnica del desarrollo antioqueño al enfatizar el presunto origen sefardita del linaje: el primero de los Ángel en llegar a Antioquia se llamaba Abraham Santángel y era un judío converso originario de Toledo. De este modo, al integrar las leyendas apócrifas de inmigrantes marranos que huyeron de la Península Ibérica y buscaron refugio en el macizo antioqueño, se matiza el puritanismo católico de los fundadores de Jericó y se critica una segregación justificada mediante los estatutos de limpieza de sangre en la época colonial. El origen semítico de la población antioqueña se ha avanzado frecuentemente como explicación de su personalidad emprendedora. Pese a ser inicialmente un insulto basado en estereotipos anti-

semitas, como el personaje Shylock (el usurero judío) en *El mercader de Venecia* de Shakespeare, se convirtió en una autoimagen positiva reivindicada por los paisas —incluso los narcotraficantes que se perfilan como comerciantes cumplidos y disciplinados—: “*Whether deadly serious or tongue-in-cheek, la raza is an important component of the Antioqueño sense of regionalism and consciousness of self that endure even today*” (Twinam 1982: 8). En el estudio *La colonización antioqueña en el Occidente de Colombia* (1961), el geógrafo norteamericano James J. Parsons subraya cómo se cristalizó una cultura distinguible, caracterizada por una ética basada en el ahorro y el trabajo arduo: “Entre los apellidos antioqueños más comunes, solamente Santamaría y Correa generalmente son considerados como de origen judío. La aceptación popular de la leyenda está evidentemente en relación con un sentimiento de inferioridad que parece existir entre otros grupos colombianos, envidiosos de su éxito económico y también puede tener relación con el llamado ‘materialismo yankee’ de los antioqueños” (1961: 99).

Es bien sabido que el conflicto de la tierra ha sido objeto de una de las grandes disputas ideológicas en Colombia. A este respecto, los fragmentos más históricos de *La Oculta* constituyen un homenaje a las reflexiones de Abad Gómez acerca de la “estructura social agraria” del departamento de Antioquia, que difiere de “la típica sociedad de latifundio y privilegios en otras partes de Latinoamérica” (2012: 21). Tanto en *Manual de tolerancia* (1988) como en *Teoría y práctica de la salud pública* (1987; reeditado como *Fundamentos éticos de la salud pública* en 2012), el médico activista reflexiona sobre la reforma agraria — en tanto que cuestión *ética*— que implantó el visitador Juan Antonio Mon y Velarde en la provincia más atrasada del virreinato de Nueva Granada entre 1785 y 1788. Para Abad Gómez, esta reforma fue la base de los “núcleos sociales igualitarios”, que redujeron la pobreza, y del “espíritu de empresa” (1988: 104) que caracteriza al pueblo paisa: “la propiedad agrícola familiar mediana [fue] la que produjo el carácter de los antioqueños y la que nos dio las ventajas culturales que hoy nos critican los terratenientes de Cundinamarca y de la costa” (1988: 105). Al contrario de los improductivos latifundios y minifundios, estas unidades agrícolas familiares garantizan una explotación más justa de la tierra. Por esa razón, la granja mediana se presenta como una medida social para resolver el problema agrario causado por la concentración de la propiedad en el sector rural y la “contrarreforma agraria” causada por los grupos armados ilegales: “Sueño con una Antioquia que retome al mesofundio de Mon y Velarde, cuando en todas las familias había trabajo, comida y seguridad. Sueño con un Medellín con su aire y su río nuevamente limpios” (1988: 106). Es esta esperanza del padre la que se reactiva en *La Oculta*, particularmente en la historia de Antonio, que celebra la diferencia y funciona como un recordatorio para transformar al país.

Al insistir en la figura del judío errante (2014: 111) y la diáspora sefardí, en diferentes desplazamientos forzados o migraciones económicas, los narradores

universalizan el significado de La Oculta y relativizan la importancia de mantener las raíces y el amor por el terruño de los antioqueños, que resultan ser mucho más andariegos de lo que se ha asumido: “en otras partes del país, o del mundo, porque el mundo entero está lleno de Ocultas, de Ocultas que, llámense como se llamen, se parecen a esta Oculta nuestra” (2014: 293). Consciente o inconscientemente, los personajes están desgarrados entre el deseo de poseer un pedacito de tierra de donde no los pueda echar nadie y la voluntad moderna de liberarse de su exceso de posesiones. Además, las grandes diferencias entre los tres hermanos ponen en entredicho el determinismo del paisaje y de la genética que se observa en la novela telúrica de principios del siglo XX. Además, mediante varias fundaciones consecutivas del pueblo de Jericó y la reconstrucción de la finca después de un incendio, se insiste en la necesidad de cierto voluntarismo para refundar la nación. “La Oculta” no solo remite a un lugar invisible o difícil de encontrar, sino que también es un símbolo de los secretos familiares, que conciernen, entre otros, al posible origen palestino del bisabuelo y cierta forma de complicidad tácita con los paramilitares.

Como se ha visto, la familia no está exenta de las vicisitudes nacionales. La neblina que circunda la finca, que figura de manera prominente en la solapa de la traducción francesa del libro, remite a una historia soterrada y a las heridas abiertas del pasado nacional; por ejemplo, al vaciar el lago de La Oculta, aparecen un cadáver de una mujer, que la policía se lleva en un costal como NN (del latín *nomen nescio*), y una masa fangosa —una imagen que recuerda los desaparecidos, las fosas comunes y otros espectros del pasado de Colombia—. Al final de la novela, cuando el derrumbamiento se ha producido por la seducción del dinero (y no por amenazas o atentados), el personaje de Pilar se propone conservar la belleza y rellenar el fondo del lago para “hacer un jardín”, lo que alude a la necesidad de repensar la sociedad actual —que dista de ser un paraíso— para que sea habitable otra vez, actualizando de este modo la visión idealista de los colonos. *La Oculta* no es un llamamiento para dejar atrás la ciudad, sino que nos incita a conservar la belleza del campo y un sentido de espacio público, y a recordar los fantasmas “que hicieron posible nuestra vida aquí” (2014: 35). En cierto momento en la historia, el personaje de Jacobo se califica a sí mismo de “poliatra” (2014: 253), un médico que cura la *polis*, reconociendo su deuda para con su colega el doctor Abad. En la tierra que heredan los Ángel y en su historia familiar, Abad Faciolince ha encontrado un marco de ficción idóneo para diagnosticar y redimir ciertos males que sufre la Colombia contemporánea, como la lucha de los desposeídos de la tierra y la omnipresencia de la violencia, perfilándose de este modo como un “poliatra” perspicaz.

## CONCLUSIONES

Uno de los narradores de *La Oculta* recupera el mito chovinista y heroico de la colonización antioqueña como un proceso democrático e igualitario que sigue operando en el imaginario colectivo regional y que se opone claramente a la visión de América Latina como el continente violento por excelencia y al mito de la “nación violenta”.<sup>7</sup> En su visión edulcorada de la historia regional, el narrador insiste, además, en el culto al trabajo y la frugalidad como rasgos distintivos de la raza paisa. Esta leyenda rosa, que fue ratificada por una vertiente de la poesía regionalista y estudios como el de James Parsons, contiene un fondo de verdad: los colonos campesinos del siglo XVIII se propusieron medrar gracias al trabajo duro y no se parecían en nada a los conquistadores sangrientos del siglo XVI que saquearon todo lo que encontraron a su paso. También es verdad que eran en su mayoría gentes sencillas, lo cual explica que Antioquia, mucho más que otras regiones en Colombia, se caracterizaba por el mesofundismo. No obstante, los colonos de Antioquia no dudaron en devastar los recursos naturales. La domesticación de una zona agreste para ganar tierras de cultivo incluso llegó a ser una fuente de orgullo regional, como se desprende de la “Gesta del Hacha” (González 2015: 99), el cuadro de Cano o el himno de Antioquia. La lógica de “echar pa’lante” —que puede interpretarse en términos imperialistas y extractivistas— justificó la expropiación de tierras de indios y de comunidades afrodescendientes.

Es llamativo que *La Oculta* no desmitifique la epopeya paisa de la colonización alegre, sino que indague en la pervivencia del apego a la finca como ingrediente de la mitología antioqueña, trazando paralelos entre el arrebato de la propiedad rural durante la Violencia y la amenaza del capitalismo global. Aunque se exalta la belleza de la naturaleza y se presenta *La Oculta* como un lugar edénico, la novela termina por desarticular el mito de la finca como doble refugio contra la violencia política del pasado y la amenaza ecológica del futuro. Como espacio ambiguo, a la vez traumático y feliz, la finca no funciona a manera de metáfora de la homogeneidad identitaria o cultural como en los proyectos decimonónicos de la construcción nacional (la *casa-patria*), basados en jerarquías étnicas y sexuales. Contrariamente a romances nacionales como *María* (1867), de Jorge Isaacs, la novela de Abad Faciolince no pone en escena un amor heterosexual que legitima el poder del Estado, sino que cuestiona la familia patriarcal como célula básica y cierto discurso heteronormativo que se despliega en la historiografía tradicional. Además, la insistencia en el origen sefardí de los colonos termina por relativizar la importancia de la fe católica como elemento aglutinador de la nación colombiana. Lejos de enmarcarse en la literatura desterritorializada, la novela de Abad Faciolince está firmemente anclada en una realidad local —aunque disuelve

---

7. Para una discusión de este concepto de Carlos Alberto Patiño Villa en relación con la literatura nacional y posnacional, ver Quesada Gómez (2014: 67-68).

el vínculo entre territorio e identidad— y redefine el concepto de identidad regional y nacional en términos anti-esencialistas, como un *constructo* heterogéneo y proteico. Mediante las peripecias y las trayectorias divergentes de los Ángel, se reconceptualiza el *topos* de la casa como fundamento de una identidad fluida y transnacional en vez de una identidad nacional monolítica o una supuesta identidad “poscolombiana”.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abad Faciolince, Héctor. *Angosta*. Barcelona: Seix Barral, 2003.
- . “Estética y narcotráfico.” *Revista de Estudios Hispánicos* 42.3 (2008): 513-518.
- . “Cultivar nuestro jardín.” *El Espectador* (19 de junio de 2010).  
<http://www.elespectador.com/opinion/cultivar-nuestro-jardin>.
- . *Testamento involuntario*. Bogotá: Alfaguara, 2011a.
- . “Literatura, compromiso y moral.” *El País*, suplemento *Babelia* 1000 (22 de enero de 2011b): 3.
- . “El ensimismado, el enajenado.” *Cuadernos Hispanoamericanos* 729 (2011c): 11-16.
- . *La Oculta*. Bogotá: Alfaguara, 2014.
- . “La verdadera ‘La Oculta’”. *SoHo* 180 (abril 2015).  
<http://www.soho.com.co/zona-cronica/articulo/la-oculta-del-escritor-hector-abad-faciolince-la-verdadera-finca/37691>.
- . “Ya no me siento víctima”. *El País*, suplemento *Babelia* 1293 (3 de septiembre de 2016): 2-3.
- Abad Gómez, Héctor. *Fundamentos éticos de la salud pública*. Selección de textos. Medellín: Universidad de Antioquia, 2012.
- . *Manual de tolerancia*. Medellín: Secretaría de Educación y Cultura de Antioquia, 1988.
- Appelbaum, Nancy P. *Muddied Waters: Race, Region, and Local History in Colombia, 1846-1948*. Durham/London: Duke University Press, 2003.
- Bachelard, Gaston. *La Poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France, 1961.
- Barquet, Jesús J. “Testimonio de una destrucción: Últimos días de una casa de Dulce María Loynaz”. *La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana* 94 (1995): 159-177.
- Bartra, Roger. *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*. México: Grijalbo, 2007.
- Cruz Hoyos, Santiago. “El regreso del escritor Héctor Abad Faciolince”. *El País* (30 de noviembre de 2014).  
<http://www.elpais.com.co/entretenimiento/cultura/el-regreso-del-escritor-hector-abad-faciolince.html>.
- Escobedo Prieto, María. “Héctor Abad: ‘Nunca estoy seguro de si estoy rememorando o inventando’”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 719 (2010): 105-116.

- Fraga, Xesús. "Héctor Abad Faciolince: 'Matar tiene que llegar a ser un tabú y no algo común y corriente'". *La Voz de Galicia* (5 de abril de 2015).  
[http://www.lavozdegalicia.es/noticia/literatura/2015/04/05/matar-llegar-tabu-comun-corriente/0003\\_201504G5P38991.htm](http://www.lavozdegalicia.es/noticia/literatura/2015/04/05/matar-llegar-tabu-comun-corriente/0003_201504G5P38991.htm).
- González, Tomás. *Primero estaba el mar*. Bogotá: Punto de Lectura, 2015.
- Jay, Paul. *Global Matters: The Transnational Turn in Literary Studies*. Ithaca: Cornell University Press, 2010.
- Lie, Nadia. "Lo transnacional en el cine hispánico: deslindes de un concepto". *Nuevas perspectivas sobre la transnacionalidad del cine hispánico*, ed. Robin Lefere y Nadia Lie. Leiden/Boston: Brill/Rodopi, 2016. 17-35.
- Ludmer, Josefina. *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- Nussbaum, Martha. *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*. Oxford/New York: Oxford University Press, 1990.
- Parsons, James J. *La colonización antioqueña en el Occidente de Colombia*. Trad. Emilio Robledo. Bogotá: Publicaciones del Banco de la República, 1961.
- Petsch, Robert. "Raum in der Erzählung". *Landschaft und Raum in der Erzählkunst*, ed. Alexander Ritter. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975. 36-44.
- Quesada Gómez, Catalina. "A vueltas con la nación: sobre la actual narrativa colombiana." *Periplo colombiano*, eds. Erminio Corti y Fabio Rodríguez Amaya. Bergamo: Bergamo University Press, 2014. 65-89.
- Reyes, Miguel. "Héctor Abad reveló *La Oculta*". *Semana* (20 de noviembre de 2014).  
<http://www.semana.com/cultura/articulo/lanzamiento-de-la-ultima-novela-de-hector-abad-la-oculta/409570-3>.
- Robbins, Timothy R., y José Eduardo González. "Posnacionalistas: Tradition and New Writing in Latin America". *New Trends in Contemporary Latin American Narrative: Post-National Literatures and the Canon*, ed. Timothy R. Robbins y José Eduardo González. New York: Palgrave Macmillan, 2014. 1-13.
- Rodríguez Gutiérrez, Milena, ed. *Otra Cuba secreta. Antología de poetas cubanas del XIX y del XX*. Madrid: Editorial Verbum, 2011.
- Sommer, Doris. *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press, 1991.
- Twinam, Ann. *Miners, Merchants, and Farmers in Colonial Colombia*. Austin: University of Texas Press, 1982.
- Vanden Berghe, Kristine. "Duelo por el padre y duelo por la patria. La poliatria en *El olvido que seremos* (2006), de Héctor Abad Faciolince". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 40: 1 (2015): 277-295.
- Westling, Louise H. *The Green Breast of the New World: Landscape, Gender, and American Fiction*. Athens/London: The University of Georgia Press, 1996.



# Un duelo con la sicaresca

Kristine VANDEN BERGHE

Université de Liège

En un comentario sobre *La virgen de los sicarios* publicado el 10 de julio de 1994 en el periódico *El Tiempo*, Héctor Abad Faciolince acuñó la expresión “sicaresca antioqueña”. Fue un gesto esencial para su posicionamiento en el campo literario colombiano donde, desde aquel entonces, se perfiló como un escritor anti-sicaresco. En esa ocasión definía la sicaresca como “una tremenda moda literaria paisa que revela no la pobreza de nuestra narrativa sino la de nuestra realidad”. En un ensayo ulterior, titulado “Estética y narcotráfico”, publicado en 1995 en *Número 7* y vuelto a publicar en una versión ampliada en 2008 en *Revista de Estudios Hispánicos*, el autor reorientó su definición de dos maneras, sacando el concepto de su confinamiento regional para darle un alcance nacional y problematizando no solo la realidad del sicario sino también la narrativa sicaresca, una evaluación negativa que ya estaba implícita en la expresión “tremenda moda” que había utilizado en 1994 para referirse a ella. En su último ensayo, Abad afirma que en Colombia el “gusto narcotizado” ha llegado a afectar a todas las clases sociales sin que esto haya supuesto esfuerzo alguno porque los mafiosos no han hecho otra cosa que agrandar el mal gusto previo de lo exagerado y lo ostentoso, que es un vicio nacional en una sociedad donde faltan los valores de la austeridad y el decoro.<sup>1</sup> Añade que el mal gusto estético expresa determinados valores éticos, ya que da cuenta de que lo único que importa a los colombianos es el dinero. El hecho de que las artes no sean inmunes a la “narcotización del gusto” (2008: 513) se nota en la literatura que demuestra una clara preferencia por lo truculento y por la figura del sicario, que supone un “culto sórdido a la vulgaridad” (2008: 517). Por lo tanto, contrariamente a lo que sugería

---

1. La asociación entre los nuevos ricos y lo exagerado es recurrente en los textos del autor, incluso aparece en una de las recetas de *Tratado de culinaria para mujeres tristes* donde el narrador afirma: “A veces sufrimos una especie de nuevorrquismo culinario que nos lleva a doblar las raciones calculadas por las ancestrales maestras cocineras que las inventaron” (2013: 72).

en su primer texto, en este Abad Faciolince sí afirma que la moda de la sicaresca empobrece la literatura colombiana y alega como ejemplos de ella libros escritos por mafiosos —el de ‘Popeye’ y *Mi Confesión* (2001), de Carlos Castaño— y una novela que tematiza la cultura mafiosa, *Sin tetas no hay paraíso* (2005), de Gustavo Bolívar. Al mismo tiempo su juicio sigue siendo prudente porque, aunque rechaza la sicaresca por su truculencia y vulgaridad, admite que también existen textos literarios de buena calidad sobre el tema del sicario.

En realidad, en esos ensayos, más que comentar un objeto existente, Abad Faciolince lo crea. Cuando escribió sus ensayos, no existía ningún conjunto importante de novelas que correspondieran a sus criterios definitorios de la sicaresca, una ausencia a la que ya apunta la escasez en sus ensayos de ejemplos concretos, pues *Sin tetas no hay paraíso* es el único título mencionado por el ensayista para ilustrar su razonamiento. Óscar Osorio llega a la misma conclusión: después de estudiar los textos narrativos dedicados a sicarios que se publicaron en Colombia antes de los ensayos escritos por Héctor Abad sobre el tema, concluye que son erróneas dos afirmaciones claves en la conceptualización de la narrativa sicaresca: “el narrador en primera persona no es una constante formal en la novelística del sicario y no es cierto que la actitud general de esta literatura es la benevolencia con el criminal” (2015: 15).

De esta manera, los ensayos de Abad Faciolince sobre la sicaresca parten hasta cierto punto de un objeto creado por la imaginación de su autor, lo cual provoca la duda de saber hasta qué punto el ensayista habría inflado adrede este corpus narrativo contra el cual despotrica. No solo es difícil y hasta imposible elucidar esta cuestión, sino que, de hecho, el tema no debería plantearse tan en blanco y negro y, sobre todo, desde la perspectiva que manejaremos a continuación la pregunta no es relevante. En cambio, es interesante interrogarse sobre las relaciones entre estos ensayos y la práctica literaria del autor, ver cómo su propia obra remite de una manera más o menos explícita a sus ideas sobre la sicaresca, por su práctica estética y sus reflexiones sobre cuestiones de poética, o sobre las relaciones entre esta y la ética. De hecho, uno de los efectos principales de la construcción de la noción ‘narrativa sicaresca’ es el haber facilitado que Héctor Abad Faciolince se posicionara a sí mismo como escritor y definiera su propia obra. Primero, al oponerse a la literatura sicaresca y presentarla como la tendencia dominante en el campo literario colombiano, se sitúa en una posición de *outsider*, se perfila como un escritor para minorías, cuya obra se destina a un grupo de *happy few* y opera fuera de las leyes del mercado que rigen las modas literarias. Simultáneamente, al elaborar un breve catálogo de características lamentables de la narrativa sicaresca, sugiere que se lea su obra como una propuesta literaria alternativa, a partir de normas que se alejan de lo que considera una tremenda moda paisa. El que esta moda en parte sea una construcción del autor no es un obstáculo para aceptar esta invitación tácita suya. Lo haremos a partir de *El olvido que seremos* (2006) porque consideramos que este texto puede

leerse como una ejemplar propuesta poética contra la sicaresca,<sup>2</sup> lo cual no impide que, como pasaremos a ilustrar también, otros textos de Abad Faciolince incluyan presupuestos parecidos.

### UNA LECTURA ALEGÓRICA

*El olvido que seremos*, un texto que puede leerse en distintas claves genéricas,<sup>3</sup> cuenta la historia de la familia del autor, que ha sido marcada por dos decesos, primero por la muerte de cáncer en 1972 de la hermana pequeña, Marta Cecilia, y quince años más tarde por el asesinato del padre médico. Este fue matado por dos sicarios y, según su hijo, que cuenta la historia, su asesinato lo encomendó un grupo de conservadores poderosos de Medellín a los que molestaba la voluntad ‘comunista’ del médico de disminuir los problemas de los pobres. Por cuanto está escrita con técnicas narrativas tradicionales y cuenta una saga familiar, la novela es muy decimonónica, un parentesco que aún resalta más cuando la leemos en función de la teoría propuesta por Doris Sommer en *Ficciones fundacionales. Los romances nacionales de América Latina* (publicado originalmente en inglés en 1991).<sup>4</sup> Según Sommer, las novelas latinoamericanas más importantes del siglo XIX se presentan como romances porque incluyen una historia de amor y porque invitan a que se las lea de manera alegórica.

Esas historias de amor suelen girar en torno a dos personas a las que todo pareciera separar, ya que son demasiado incompatibles por razones de índole étnica, religiosa o ideológica. Pero se casan y fundan una familia a pesar de todo. Como las parejas decimonónicas, los padres del autor representan rasgos que en el contexto colombiano difícilmente se pueden conciliar. Cecilia Faciolince, educada en una familia católica, es profundamente creyente mientras que Héctor Abad Gómez es liberal y ateo radical, lo cual hace que la familia de ella desaprube la alianza (2014: 74). Esas incompatibilidades que atraviesa la familia desde generaciones atrás hasta el presente no impiden que los padres del autor se quieran y funden una familia numerosa.

Si muchas novelas decimonónicas pueden ser calificadas de romances también es porque se dejaban leer como alegorías de la historia del país en el que se ubicaba la trama y del futuro deseado para la comunidad imaginada que representaban. Se esperaba que los lectores jóvenes interpretaran esas historias de amor en función de sus propios países llenos de conflictos y que les hicieran confiar en que, como las parejas ficcionales, pudieran superar las divergencias

---

2. Catalina Quesada (2013: 218) ha elaborado un inicio para este argumento.

3. Véase la contribución de Virginia Capote en el presente volumen para una reflexión sobre las características genéricas de los textos de Abad.

4. El corpus formado por Sommer también incluye novelas publicadas en las primeras décadas del siglo XX.

internas y contribuir a formar comunidades armoniosas y colmadas de bienestar. Tal lectura alegórica también la sugiere *El olvido que seremos*, sobre todo por medio de una serie de paralelismos contrastivos entre familia y nación. Si en la primera se habla y dialoga sin cesar (2014: 94, 119), las demandas y preguntas que se dirigen a la segunda topan con un silencio hostil (2014: 59, 218, 227). Mientras que los parientes se aman incondicionalmente a pesar de (o quizás por) sus diferencias (2014: 79, 85, 119, 186), en el país cunde el odio contra quienes disienten (2014: 133). Bajo la tutela del padre, la familia abandera la razón y la tolerancia (2014: 100, 225), contrariamente a los grupos paramilitares que, amparados por ciertas élites económicas y sociales, se dejan arrastrar por la pasión y la ceguera intelectual (2014: 227). Frente al profundo pacifismo y el uso de la palabra por los Abad (2014: 38, 217, 235), contrasta el recurso a la violencia y las armas de fuego por parte de los actores estatales y para-estatales (2014: 218). De esta forma, los parientes y sus amigos forman una isla pacífica en medio del terror; representan un reducto de civilización en un entorno de barbarie sin que, en ningún momento, se sugiera la idea de Benjamin de que no hay documento de civilización que no sea al mismo tiempo documento de la barbarie.

Héctor Abad Faciolince parece haber albergado la esperanza de que su novela sirviera para que sus lectores colombianos se dieran cuenta de que es posible convivir e incluso convivir felices a pesar de tener opiniones ideológicas incompatibles. Al menos, es lo que se puede deducir de su texto “Estética y narcotráfico”, en el que comparte un presupuesto importante con las novelas decimonónicas tal como son presentadas por Sommer. En efecto, en este texto está implícita una declaración de fe en los alcances de la palabra escrita y en los efectos de la lectura cuando se trata de formar la mentalidad nacional. Los relatos escritos por los mafiosos o en su defensa tienen éxito por esta mentalidad (lo subraya la aliteración entre veneración y violentos) pero de forma inversa y simultánea también contribuyen a perpetuarla: “Son libros escritos para lavarse las manos. [...] Todo forma parte de esa especie de veneración nacional a los violentos que han tenido éxito en su camino pavimentado con muertos. Hay que creerles a los machos que mataron tanto” (2008: 516).<sup>5</sup> Dicho de otro modo: el ensayo confirma la convicción de su autor de que los textos pueden influir en la realidad. Héctor Abad Faciolince incluso parece conferir más potencial de daño a la palabra que a las armas, lamentando en relación con los asesinos lo siguiente:

---

5. Descalificando a estos asesinos como *machos*, que asocia en otra aliteración con la acción de matar, Abad expresa una aversión por el machismo que atraviesa su obra entera. La palabra ‘macho’ aparece con frecuencia en ella, siempre con la misma connotación negativa de violencia, prepotencia y estupidez. Ver, por ejemplo, *Tratado de culinaria para mujeres tristes* (2013: 87, 130, 133) y *Angosta* (2003: 43). En este sentido es significativa cierta feminización del retrato del padre adorado en *El olvido que seremos*, porque contribuye a alejar su figura de una actitud prepotente y violenta.

“Antes había un temor reverencial por sus actos violentos; *ahora es peor*, ahora se leen con fruición sus palabras” (2008: 518; la cursiva es mía).

En la última parte de este ensayo, compara los semáforos de Colombia con basureros editoriales porque allí se venden “los mafiosos literarios”, “los hampones [...] dedicados a contar sus fechorías disfrazándolas de hazañas” (2008: 516) y ataca duramente a quienes están implicados en la publicación de los relatos de vida de los criminales, relatos que permiten a los asesinos construirse una imagen decente y a veces hasta heroica. Por lo tanto, al contrario de las conclusiones a las que llega Sommer, Abad Faciolince expresa un juicio condenatorio y pesimista: los libros que tienen un real lectorado en la Colombia de finales del siglo XX exaltan a los criminales; en vez de educar para la paz y la convivencia, sus lecturas fomentan la violencia.

El ensayista cierra su diagnóstico con una pregunta retórica: “¿Qué libro serio se vende en los semáforos en este momento? Ya no está ni la basura inofensiva de Coelho, desplazado por los mafiosos literatos” (2008: 517). Ahora bien, en los últimos años *El olvido que seremos* se encontraba en muchos puestos callejeros de libros en Bogotá y, por consiguiente, si su circulación quizás no se estimulaba de manera oficial, como pasó con las novelas fundacionales, sí estaba asegurada en los circuitos de venta populares. Por lo tanto, puede que constituya cierto contrapeso y que contribuya a fomentar las soluciones pacíficas entre los colombianos tal y como los gobiernos nacionales intentaron hacer en su época al imponer los romances nacionales en el sistema educativo. Señalemos que, por regla general, la tolerancia a la diversidad es uno de los valores que Abad Faciolince defiende con más ahínco a lo largo de toda su obra, aunque no en todos los terrenos, como ilustraremos más adelante. Por otra parte, el lugar de excepción de la novela en estos puestos callejeros, donde se encuentra efectivamente en medio de muchos libros de dudoso valor literario o entre testimonios sobre o de los mafiosos y los narcotraficantes, suscita la pregunta de saber por qué esta novela culta ha logrado despertar tanto interés incluso popular, una pregunta que solo puede contestarse en el modo de la hipótesis. Podría pensarse que tenga que ver con la combinación particular de la forma del texto y con el hecho de que pretende decir, también a la manera de muchas novelas decimonónicas, la verdad de los hechos sin amago de ambigüedad.

## DECORO Y CONTROL

Al final, cuando el padre ha sido asesinado por dos sicarios, el autor-narrador empieza a incluir más afirmaciones abiertamente autorreferenciales en su texto. Insiste en la dificultad que le supuso escribirlo por el dolor aún vivo y se pone a reflexionar sobre el porqué, el cuándo y el cómo redactó sus recuerdos, sobre qué tipo de estilo quiso privilegiar en su redacción: “No he escrito en tantos años por un motivo muy simple: su recuerdo me conmovía demasiado para

poder escribirlo. Las veces innumerables en que lo intenté, las palabras me salían húmedas, untadas de lamentable materia lacrimosa, y siempre he preferido una escritura más seca, más controlada, más distante” (2014: 268). La construcción equilibrada y reflexionada del texto demuestra que el escritor ha conseguido su objetivo de redactar bajo el régimen del control. Para ilustrarlo sirve volver un momento a su artículo de 1994 titulado “Lo último de la sicaresca antioqueña”, donde comenta la aparición de *La virgen de los sicarios*. Destaca la organización de esta novela en torno al número dos, lo cual le hace afirmar que toda novela “tiene un número que la gobierna”. En *El olvido que seremos* llama la atención que un libro que trata de la vida y de la muerte, del bien y del mal, esté dividido en 14 capítulos y 42 partes en total, dos números que se pueden dividir por siete, la cifra que remite al ciclo completo y a la perfección dinámica (Chevalier y Gheerbrant 1995: 860). Tampoco parece un azar que la parte titulada “Dos entierros”, donde se relatan los entierros de Marta Cecilia y el padre, sea la séptima. Ya que hay catorce partes en total, no puede ser el centro matemático exacto; sin embargo, su estatus es particular y su sentido central. Pero la novela también parece gobernada por el número seis, la cifra del diablo, porque al padre lo mataron de seis tiros (2014: 255) y porque fue el grupo de los seis (2014: 281) el que en esos años decidía quiénes debían morir por jugar el juego de los ‘subversivos procomunistas’. La división de la novela en 42 partes bien puede corresponder a una elección consciente, ya que resulta de la multiplicación del siete y el seis.

El control que se expresa en la estructura de la novela también se reconoce en las elecciones de estilo. Se nota, por ejemplo, en la repetición anafórica de determinadas expresiones que dan ocasionalmente un tono de letanía al texto, como en las frases siguientes que recuerdan el momento en que el hijo encuentra el cadáver del padre: “Sé que le cojo la mano y que le doy un beso en la mejilla y que esta mejilla todavía está caliente. Sé que grito y que insulto, y que mi mamá se tira a sus pies y lo abraza. No sé cuánto tiempo después veo llegar a mi hermana Clara con Alfonso, su esposo” (2014: 257). La voluntad de estilo del autor también queda patente cuando verbaliza sus sentimientos encontrados mediante una enumeración de oxímoron: “en ese momento me invadía una sensación de estupor. Un asombro casi sereno ante el tamaño de la maldad, una rabia sin rabia, un llanto sin lágrimas, un dolor interior que no parece conmovido sino paralizado, una quieta inquietud” (2014: 257). Equilibrio, control y belleza son rasgos formales que reproducen el perfil de su padre así como los valores de la familia que se deja guiar por la razón y por la medida, por lo cual se instaura una especie de homología entre el tema del libro y su forma, homología que sin duda se puede leer como un homenaje.<sup>6</sup>

---

6. Recordemos la importancia que tenía la belleza para Abad Gómez, quien amaba la poesía y la música clásica (2014: 125, 131) y que, al final de su vida, dedicaba gran parte de sus días no

Cuando reflexiona sobre el proceso de redacción de la novela, Abad elogia el poder lenitivo de la lectura. Es entonces cuando alude a una serie de escritores canónicos, cuya mención da cuenta de una segunda familia, esta vez no biológica sino literaria. A fin de ilustrar el valor terapéutico, el “consuelo paradójico” (2014: 241) que brinda la literatura, se refiere a San Juan de la Cruz, Cervantes y Quevedo, que evocan la muerte, antes de citar *in extenso* algunas de las *Coplas* de don Jorge Manrique por la muerte de su padre: “Algunas de las mejores páginas de la literatura española hablan de ella con una belleza al mismo tiempo descarnada y conmovedora, con ese consuelo paradójico que tiene la evocación de la muerte cuando se la envuelve en la *perfección* del arte” (2014: 241; la cursiva es mía). Héctor Abad Gómez las solía recitar de memoria tantas veces que su hijo se las aprendió a su vez, de manera que ahora le sirven de consuelo: “con su *perfecta* melodía consoladora que se asoma al oído y al pensamiento desde los pliegues más hondos de una conciencia que trata de explicar lo inexplicable” (2014: 241; la cursiva es mía). La repetición de “perfecta”/“perfección” en las dos frases precedentes ilustra cómo el autor lleva a juicio lo estético, cómo califica la buena literatura en términos de belleza y armonía defendiendo su valor eterno y poniendo como ejemplos algunos escritores paradigmáticos del canon español. Estas afirmaciones lo convierten en un representante de la actitud clásica del arte, según como la define Julio Prieto (2016: 15). El hecho de que el título *El olvido que seremos* sea un verso de Borges, de manera contradictoria, debilita este linaje en el que Héctor Abad Faciolince se inscribe, por cuanto Borges, en un ensayo de 1930 titulado “La supersticiosa ética del lector”, se dio a conocer como un oponente de la búsqueda de la perfección en el arte. Rueda dijo al respecto: “Borges plantea que rara vez la buena literatura hace propuestas trascendentales, se empeña en la perfección formal, o propone patrones ejemplares, y más bien se dedica a explorar su finitud. [...]. Es por la imperfección del texto literario como el lector se involucra en la historia, y consigue que el contenido de las páginas tenga una extensión en la vida real” (2011: 22-23). Es probable que la importancia que el libro confiere a Borges tenga que ver con otras características que Abad Faciolince desea resaltar en su obra, como son, por ejemplo, su abundante uso de la intertextualidad o su convicción de que es la pasión la que debe regir la labor del escritor.

Al mismo tiempo que los valores estéticos que Abad reclama estrechan sus lazos con su familia biológica y lo integran en una familia literaria simbólica, implican un movimiento contrario de repudio ante la sociedad colombiana regida por el descontrol. Asimismo, como sugiere “Estética y narcotráfico”, significan un gesto de alejamiento de la estética narco a la que el autor rechaza por

---

solo a la lucha social sino también a sus rosales (2014: 211). Un fragmento de una carta que escribió en 1975 a su hijo decía: “Para mí, paulatinamente, se me va haciendo cada vez más evidente que lo que más admiro es la belleza” (2014: 239).

cultivar lo “grande, ruidoso y estridente” y de la “sicaresca antioqueña”, “escuela” que incluye los relatos sobre la violencia que azotó a la sociedad colombiana en las décadas pasadas y cuya calidad es desigual, pero que son “casi siempre truculentos”, es decir morbosos, exageradamente crueles y dramáticos:

Creo que ciertas figuras sociales creadas por el narcotráfico y cierto gusto mafioso por el lenguaje ha [*sic*] influenciado la literatura [...]. De lo primero es testimonio la fascinación por el sicario, que también empezó a padecer la literatura. Hay una nueva escuela literaria surgida en Medellín: yo la he denominado la Sicaresca antioqueña. Hemos pasado del sicariato a la sicaresca. Al sicario mismo, inventado por ellos, después lo emplearon, lo siguen empleando otros grupos. Para cobrar, para ajustar cuentas, para secuestrar y también para liberar secuestrados, para asuntos políticos. Y lo ha empleado la literatura como nuevo tipo en relatos a veces buenos, a veces horribles, casi siempre truculentos. (2008: 515)

El autor de *El olvido que seremos* sitúa la truculencia y la estridencia en el campo de los mafiosos y los escritores de la sicaresca mientras que reclama para sí mismo un estilo en el que destacan la razón y el control. Por esto, cuando se lee *El olvido que seremos* en función de los textos que dedicó a la sicaresca, puede concluirse que incorpora la noción de duelo de un modo autorreferencial, actualizándolo según dos etimologías diferentes.<sup>7</sup> El tema del libro es el dolor y el proceso de duelo (*dōlus*) provocado por la muerte de la hermana y del padre, dolor que la propia escritura ayuda a asumir. De un modo más oblicuo, encontramos huellas de otro duelo (*duellum*), de un mano a mano con escritores que abordan temas parecidos, pero sin la dignidad que legitime sus narraciones desde una perspectiva estética.

A lo precedente podría añadirse “y ética”, porque se trata de dos perspectivas difícilmente separables desde la lógica de Abad, como lo ilustra la doble asociación de ambas palabras en “Estética y narcotráfico”: los mafiosos pudieron cundir tan bien en el país porque “el terreno *ético* y *estético* estaba aquí abonado para que *su moral* y *su gusto* pelecharan” (2008: 513; la cursiva es mía). Con la belleza del control contrasta la fealdad de lo gigante y lo truculento; mientras que lo bello es asociado con la bondad, lo feo queda estrechamente relacionado con lo malo, una asociación que ejemplifica la tesis defendida por Umberto Eco en *Historia de la fealdad* (2007), de que en la tradición occidental, entre los juicios éticos y estéticos, el deslinde pocas veces es claro, de que tradicionalmente en nuestro juicio lo bello y lo bueno se confunden.

---

7. Retomamos la idea de Geneviève Fabry (2008), quien articula su estudio sobre Juan Gelman en torno a ella.

## CLARIDAD AXIOLÓGICA

El duelo que supone *El olvido que seremos* contra la literatura sicaresca aún incluye otros ángulos de ataque. Como se sabe, durante mucho tiempo la coyuntura colombiana se ha caracterizado por una profusión de actores —gobierno, militares, paramilitares, guerrillas, narcotraficantes...— cuyos intereses respectivos e intrincados complican que se llegue a entender la situación. Según Erna von der Walde, esta dificultad es sugerida por numerosas novelas colombianas donde la diferencia entre buenos y malos no es clara: “La multiplicidad de actores en el actual conflicto colombiano y un discurso a través del cual la mayoría de los victimarios se legitima como víctima de la violencia de algún otro, impide hacer el deslinde entre quién es lo uno y quién lo otro” (2001: 38). A su vez, María Fernanda Lander apunta sobre la novela sicaresca que “juega con el agotamiento de significados sobre los cuales los discursos tanto morales como legales sostienen la acusación o el indulto” (2007: 168) y señala que la sicaresca impele al lector a “descubrir que los conceptos de víctima y victimario pierden su valor semántico tradicional y se tornan indistinguibles” (2007: 168). Estos juicios parecen respaldados por Héctor Abad Faciolince cuando sugiere en “Estética y narcotráfico” que los relatos sobre sicarios de una u otra forma tienden a suscitar empatía con los asesinos: “Sufrimos una especie de fascinación por la maldad; le rendimos culto al muy dudoso heroísmo de los asesinos; padecemos el hipnótico encanto de los sicarios, como si sus armas de muerte fueran, en vez de simples balas asesinas, rayos divinos de dominación” (2008: 518).

Ahora bien, la manera en la que están contruidos los personajes en *El olvido que seremos* es muy anti-sicaresca por cuanto se dividen en buenos y malos, victimarios y víctimas sin que haya ambigüedad axiológica alguna: los que luchan por el progreso son los buenos y en cuanto a los autores materiales e intelectuales de los asesinatos, el autor muestra únicamente su lado oscuro. Por lo tanto el *duellum* que emprende en *El olvido que seremos* con la sicaresca no solo implica su rechazo explícito de la estética de lo truculento, sino que también se vincula con su distanciamiento ético de la ambigüedad y el perspectivismo moral. A la claridad de los juicios contribuye a su manera el que los dos mercenarios que matan a su padre desempeñen un papel sumamente secundario en la novela, por la que pasan y desaparecen con la velocidad de su moto sin que lleguen a tener el valor de personajes plenos. Uno podría objetar que esto se explica porque estamos ante una historia verdadera y que la familia nunca llegó a conocer su identidad. No obstante, nada impidió que el autor fabulara al respecto. En definitiva, la escasísima presencia de los sicarios en el texto lo inmuniza contra la mitologización de este actor que, como ha señalado Mario Vargas Llosa (1999), tiene todo para convertirse en un personaje novelesco fascinante. Pero, sobre todo, lo inmuniza contra su humanización, que podría ser un primer paso hacia su exculpación o, al menos, cierta justificación o comprensión de sus actos.

Un efecto suplementario acarreado por la mínima presencia de los autores materiales es que todo el peso de la culpabilidad recae sobre los que Abad Faciolince considera los verdaderos responsables de la violencia, que son los autores intelectuales del crimen. Y ya que los que mandaron matar a su padre representan el *establishment* económico y político, los sicarios en su novela aparecen como actores asociados al centro del sistema político colombiano y no tanto como un factor relacionado con excesos accidentales y con intereses situados fuera de la ley. Esta definición del sicario supone otro cambio fundamental en comparación con las novelas sicarescas que, según dice Abad, construyen un sicario que opera esencialmente en el marco del narcotráfico.<sup>8</sup> Simultánea e implícitamente la novela embiste en un duelo paralelo contra el discurso de las élites políticas colombianas en los años noventa, que acusaban a los narcotraficantes de la violencia extrema en esos años y que, al simplificar los hechos, intentaron hacer pensar que el tráfico de drogas explicaba cualquier tipo de violencia (Polit Dueñas 2013: 37). *El olvido que seremos* deconstruye esta verdad naturalizada por el poder y culpa de los crímenes a las mismas élites, porque se abstiene de postular una equivalencia entre violencia y narcotráfico y porque evita postular una asociación indiscriminada entre crimen y pobreza. Todo lo contrario, en última instancia la violencia se explica por la adicción al dinero, la voluntad de enriquecerse aún más, una constatación que leemos en “Estética y narcotráfico” y en la que también desemboca una novela más reciente del autor, *La Oculta* (2014), donde la finca familiar, después de sobrevivir a numerosos avatares, se destruye debido a la presión del dinero. Con esto no queremos decir que entre narcotraficantes y *establishment* o entre negociantes y tráfico de droga la distinción siempre sea clara. Se trata más bien de diferentes maneras de representar el tema, pues mientras que novelas como *Rosario Tijeras*, *Testamento de un hombre de negocios*, *Sin tetas no hay paraíso* o *Cartas cruzadas* ubican la violencia en las márgenes ilegales del narcotráfico, Abad Faciolince ni siquiera habla del tema cuando trata de la violencia y de los sicarios, aunque se refiere a un contexto geográfico y cronológico cercano.

Decir que en la novela al narcotraficante lo desplaza el burgués rico como responsable del dolor de la familia y del trauma del autor-narrador es solo decir la mitad de la verdad, ya que buena parte del texto trata de la muerte de la hermana, que es el primer parte-aguas de la historia y que, incluso, se relaciona causalmente con el asesinato del padre, ya que éste empezó a ser menos prudente porque, después de la muerte de su hija, la vida ya no valía lo mismo que antes (2014: 188). Cabe señalar también que, según dice el narrador, después de la muerte de Marta Cecilia los padres no volvieron a hacer el amor (2014: 182): en aras de una lectura alegórica de la novela, es como si en ese momento la pareja abandonara su

---

8. Según Polit Dueñas (2013: 115), el sicario solo se transformó en un tópico literario de moda cuando se lo empezó a representar en este marco.

papel ejemplar de contribuir a poblar la nación. Es significativo que estos cambios se relacionen con un drama natural, y no con un crimen social o político. De esta forma parece que Abad Faciolince dijera que los colombianos sufren las mismas catástrofes humanas y naturales que cualquiera, que no todo el dolor en el país se puede achacar a la política criminal o a cierta violencia social que casi parece endémica. Es otra particularidad que desvía su texto de las más trilladas formas que incorpora, según Abad Faciolince, la novela sicaresca, ya que esta se centra en la coyuntura peligrosa de Medellín o Colombia o en la marginación social que aumenta la violencia y que, asimismo, tiende a hacer abstracción de aquellas causas de dolor que sean universales y que tengan que ver con la simple condición humana.

En 2010, cuatro años después de *El olvido que seremos*, Abad Faciolince publicó *Traiciones de la memoria*, un volumen que incluye tres relatos autoficcionales. En el primero, titulado “Un poema en el bolsillo”, el narrador, un doble del autor, trata del poema que encontró en el bolsillo de su padre muerto y del que eligió un verso como título de su libro. Al incluir las peripecias que le llevaron a comprobar que el autor del poema era Borges, el relato se convierte en una especie de postdata a la novela. No obstante, un cotejo entre ambos libros revela algunos cambios importantes. El que nos interesa aquí es que aparece una voluntad de relativizar inexistente en *El olvido que seremos*, y que se deduce de un comentario incluido en el segundo relato del volumen, titulado “Un camino equivocado”. En él, el narrador reconoce que es complicado distinguir en el ámbito nacional colombiano de manera clara entre varios grupos de personas: “Era difícil, muy difícil de explicar quiénes eran los buenos y quiénes eran los malos en Colombia, donde —a diferencia de las películas de vaqueros— todos los malos tienen algo de buenos, y donde a todos los buenos, tarde o temprano, se les sale su ladito malo” (2010: 205). Desde esta perspectiva, el libro de relatos se va acercando a la literatura sicaresca tal y como es presentada por von der Walde y Lander y aún por el propio autor cuando lamenta en “Estética y narcotráfico” que los textos sobre sicarios confundan la moral. Asimismo, se aleja de la claridad axiológica de *El olvido que seremos*, que hace de esta novela una *rara avis* en el panorama de la narrativa hispanoamericana contemporánea, en la que más bien dominan el recelo respecto a la verdad, a su conocimiento debido a las trampas de la memoria o a las insuficiencias de la lengua para contarla.

## IDEALES DE LIMPIEZA

La figura más destacada en la novela es el profesor médico Héctor Abad Gómez, lo cual no impide que Héctor Abad Faciolince también se pinte un autorretrato. A este lo integran los rasgos de la desidia, la preferencia por gastarse la plata antes que regalarla (2014: 38), el ser malagradecido (2014: 41), la ausencia de valor (2014: 274), la indecisión y, en cierto momento, la depresión (2014: 269),

facetas que componen un perfil esencialmente negativo y autodenigratorio. Se podrían achacar algunos rasgos peyorativos a la corta edad del narrador que, en un texto de corte *bildungsromaniano*, enfoca principalmente su infancia y su adolescencia. Sin embargo, cuando la formación debería haber terminado, cuando Héctor se autorretrata en el presente de la escritura, en su esencia su perfil no ha evolucionado, pues sigue siendo algo desidioso y pesimista. Estos rasgos que lo empujeñecen moralmente son tributarios del imaginario social contemporáneo del escritor (Meizoz 2007) y recurrentes en la autoficción actual (Castany Prado 2015). Pero en el texto resaltan doblemente por el contraste con la imagen del padre. A pesar de que el hijo declara que no quiere hacer su hagiografía (“nunca voy a decir que él era perfecto” 2014: 34), el retrato que construye de Abad Gómez es el de una persona bondadosa, voluntarista, cariñosa, justa y valiente, rasgos que algunos comentarios menos elogiosos y hasta críticos por parte del hijo solo relativizan muy poco. En el retrato de Abad Gómez ocupan un lugar esencial el hedonismo y la moral, la buena vida y la vida buena; suele aparecer riéndose, en medio de alguna carcajada, lo cual crea otro contraste con el hijo que es serio y melancólico y que, indeciso, no logra realizar gran cosa.

La larga lista de características contrastivas tiende a escamotear el hecho de que ambos comparten un rasgo significativo que se encuentra tanto en el centro del retrato del padre como en el del hijo, de manera implícita en *El olvido que seremos*, de manera abierta en otros textos donde Abad Faciolince se dedica a hablar de literatura y cultura. La lucha por la limpieza y el ideal de pureza funcionan como denominadores comunes en la labor del médico y en la ocupación del escritor. El médico se desespera por la falta de limpieza que sufren los barrios pobres; proveer de agua limpia a todos los colombianos es el objetivo de la cruzada quijotesca que emprende convencido de que la higiene puede cambiar drásticamente la vida de muchos compatriotas (2014: 45). Por su parte, y con las armas que son propias a su oficio de escritor, en los ensayos que dedicara a la literatura sicaresca, Héctor Abad Faciolince arremete contra la ausencia de higiene en la lengua, contra los errores de ortografía y la incorrección gramatical, que asocia con la criminalidad, con los “hampones literatos” (2008: 516), diciendo acerca de los criminales que han escrito para justificarse lo siguiente: “Y como sus lectores son incultos, en general, no les importa que las justificaciones sean increíbles, ni les sirve de indicio de calidad que la ortografía sea pésima, la redacción disparatada, y la gramática de espanto” (2008: 516). Tal y como el padre establece una relación entre falta de higiene física y muerte, el hijo realiza una asociación parecida entre el crimen y la falta de limpieza en la lengua.

En *El olvido que seremos* la corrección lingüística, la elegancia del estilo y el cuidado de la forma apoyan de manera implícita este rechazo del error y del exceso, mientras en otras novelas de Abad esta misma cuestión se tematiza de forma más abierta. En *La Oculta*, uno de los hermanos dice acerca de un grupo llamado ‘Los Músicos’ que intentan acaparar las fincas de la región: “La sola letra

asquerosa y la mala ortografía me decían muchas cosas sobre ellos” (2015: 26-27; véase también 213). Claro, lo dice un personaje de ficción, pero es a todas luces manifiesto que Abad Faciolince delega muchas ideas suyas en los protagonistas de sus libros, como admite en el tercer relato del tríptico *Traiciones de la memoria*, titulado “Ex futuros”. También es ilustrativa la apreciación de Lince, personaje de *Angosta*, con quien el autor comparte mucho más que las últimas sílabas de su apellido. Enamorado de Candela, una chica que viene de los barrios más marginales de la ciudad, se disgusta sin embargo por su manera de hablar, ya que revela cierta hipercorrección que está fuera de lugar. Basándose en este pasaje, Gabriela Polit Dueñas insiste en la diferencia entre esta estrategia del autor y la de otros escritores colombianos que ponen en boca de sus personajes una forma del parlache (2013: 156). Al contrario, se puede subrayar también el parecido entre el uso de una lengua demasiado rebuscada por parte de Candela y de una lengua descuidada en los personajes de otros escritores, en la medida en que en ambos casos se trata de un habla que se aparta de las normas del uso lingüístico consideradas adecuadas al contexto o correctas según el criterio dominante del buen gusto.

De esta forma, el compromiso de Abad Faciolince con la escritura y con la literatura es al mismo tiempo un compromiso con la pureza lingüística, que se convierte en un genuino ideal suyo y que pone en práctica en sus textos, donde el cuidado de la lengua es manifiesto y donde se mantiene alejado de giros populares, donde se abstiene de usar el parlache y donde sus personajes se molestan por el uso de una lengua no apropiada. Convencido de que esta corrección vehicula altos valores morales, desde el punto de vista del autor, limpiar la lengua de sus errores y sus excesos significa contribuir a salvar, emancipar y mejorar la sociedad colombiana. De esta manera, abanderará una lucha a favor de un ideal de higiene y pureza que repite y perpetúa la del padre, aun si se sitúa en un nivel más simbólico.

### CONTRADICCIÓN O AMBIGÜEDAD

Ya que se pinta además como el hijo que simpatiza con los proyectos desarrollados por su padre en favor de los barrios pobres de Medellín, su humanismo es directamente contrario al desprecio por la vida y la ausencia de compasión que achaca en su ensayo de 1994 al narrador de *La virgen de los sicarios*. El padre incluso podría encarnar a uno de esos médicos especialistas que el personaje de Vallejo critica por perpetuar la humanidad (2006: 84). Pero, visto desde otra perspectiva, el ideal lingüístico y cultural de Héctor Abad Faciolince viene a ser sorprendentemente parecido al ideal del narrador en *La virgen de los sicarios*, cuyo oficio es también el de gramático y escritor y cuya preocupación mayor consiste en utilizar a los sicarios para limpiar la cultura colombiana de cuanto se aparte de los buenos gustos, que viene a ser el gusto dictado por la clase social

culta en la que se ubica. Y también a él le molesta la incorrección lingüística de sus muchachos.<sup>9</sup> Leído así, el proyecto anti-sicaresco de Abad Faciolince se conforma con un rasgo que Polit Dueñas atribuye a la sicaresca colombiana, cuyos escritores traducen el parlache como si fuera una lengua extranjera. A este respecto es importante su observación de que esta diferencia se basa en una visión negativa de la actividad criminal pero igualmente en una voluntad de establecer una jerarquía de clase social: “*writers of the sicaresca, translate and interpret the parlache as if it were a foreign language, showing the profound need to establish a difference between themselves and the narcos. A difference, I may say, that is not only based on the view of the criminal activity and its use of extreme violence but also on the need to establish a social and class hierarchy*” (2013: 15).

Como el personaje Fernando de Vallejo, en cuanto se trata de la lengua y de los gustos, Héctor Abad Faciolince es conservador y estigmatiza ciertas formas de la cultura popular y lo que él considera mal gusto. En este mismo sentido van algunos comentarios en su relato “Un camino equivocado”, contra la instrumentalización “del lenguaje televisivo” del idioma (2010: 192) o la afirmación de que nunca ha sido un apasionado de la música rock, a la cual antepone la clásica (2010: 206). Tales comentarios, así como los citados de “Estética y narcotráfico”, sugieren que la sociedad colombiana no solo se encuentra dividida por la tradicional diferencia entre liberales y conservadores, encarnada en las familias de sus padres, sino también por la brecha que separa otros dos grupos. El primero incluye una élite de nuevos ricos, ricos a medias, burgueses y mafiosos, que sustituyó el valor de la cultura por el del dinero, la corrección lingüística por el descuido en el uso de la lengua y el lugar de la biblioteca por el del coche caro o de la mansión americana. Desde el punto de vista del autor, representa el decaimiento en el materialismo y la descomposición de un mundo cultural anterior no enajenado. Al segundo grupo lo nombra muy poco, ya que subraya que los colombianos comparten de manera general estos valores materialistas y consumistas y que el gusto por la ostentación es un “vicio nacional” (2008: 513). Pero la referencia a las serenatas de su infancia o la importancia que tienen la lectura y el espacio de la biblioteca en su obra sugieren la existencia de una élite para la cual el dinero no tiene la misma importancia y que, sobre todo, tiene buen gusto cultural, usa la palabra correcta y cultiva el texto escrito mediante sus hombres letrados. Mientras que Abad Faciolince se abstiene de establecer una relación causal exclusiva entre pobreza y delincuencia cuando trata de los sicarios, en sus comentarios contra la cultura sicaresca subyace una relación entre pobreza cultural y lingüística, y crimen. La falta de cultura y la criminalidad afectan a distintos

---

9. Al menos le molesta antes de empezar a practicar él mismo su lengua, lo cual es otra manera en la que la novela sugiere el carácter violento de su empresa y la connivencia de la clase intelectual con el crimen.

grupos sociales que no comparten los valores hegemónicos de esa élite culta en la que, de manera implícita pero clara, se sitúa a sí mismo.

La manera en la que establece un lazo entre error lingüístico y crimen y su forma de enjuiciar los errores de lengua en aras de cierto dogmatismo lingüístico sorprenden a la vista de su propia experiencia como colombiano en Italia, de la que relata algunos episodios tanto en *El olvido que seremos* como en “Un camino equivocado”. En la penúltima parte de la novela, titulada “El exilio de los amigos”, cuenta que habló en Madrid con Alberto Aguirre, un amigo de su padre también huido de Colombia. Cuando Aguirre pide un tinto, el camarero le trae una copa de vino, después de lo cual decide hablar ya solamente en inglés esperando que entonces lo tomen por un turista excéntrico y no el sudaca que es, porque en Madrid: “[d]etestan su acento sudaca, sus palabras sudacas, su imprecisión sudaca, sus zapatos sudacas y, sobre todo, su evidente pobreza sudaca” (2014: 277). Llama la atención que el narrador explique el rechazo y el racismo de los españoles ante su amigo en primer lugar por la lengua, el acento y el léxico y que, por lo tanto, Aguirre aparezca como la víctima de cierta ortodoxia lingüística española que se considera superior a los usos hispanoamericanos de la lengua. Además, resalta que el acento colombiano queda enseguida asociado con droga y con criminalidad por parte de los europeos.

En el segundo relato de *Traiciones de la memoria* el tema se aplica a la figura autoficcional del propio Héctor Abad Faciolince que, a pesar de tener más que suficientes diplomas y *cum laudes*, no encuentra trabajo como profesor de lengua debido a que habla como un colombiano. Por esto, como Aguirre, decide abandonar esta lengua; pero, al contrario que Aguirre, que opta por el inglés, se esfuerza por comunicar en un español fonética y léxicamente peninsular (2010: 225). Incluso se inventa una historia personal que le permite presentarse como español: “Fue en ese momento cuando resolví volverme Zelig. Resolví dejar de ser colombiano y me convertí en español. Incluso, por seguridad, me inventé una biografía” (2010: 224). Aunque estas decisiones le abren muchas puertas, le sigue frustrando la situación: “En Europa fui informado de que yo no sabía hablar español. Lo único que yo creía dominar, lo que me había esforzado en pulir desde el uso de la razón, mi propia lengua, fue declarado ilegítimo, incorrecto, espurio” (2010: 230). Y aún se frustra más, porque Colombia y su lengua, desde el punto de vista eurocéntrico, son inseparables de la idea de lo salvaje y de la violencia. El rechazo dogmático del que el escritor es víctima en Europa porque allí se considera que su lengua se desvía de la norma, la asociación por parte de los europeos de la pronunciación y el léxico colombianos con la violencia tiene un cierto parecido con la criminalización que hace el propio Abad Faciolince de la lengua incorrecta en “Estética y narcotráfico”.

El *ethos* que el escritor se crea en este texto y que se construye en torno al dogmatismo lingüístico y la intolerancia en materia de gustos culturales es una

faceta, entre otras, de la imagen que construye de sí mismo a lo largo de su obra. En efecto, cuando trata de otras cuestiones es heterodoxo, antidogmático y sumamente indulgente. Así, se pronuncia reiteradamente en contra de la pureza étnica, de la limpieza de sangre, a favor del carácter plural, mezclado, heterogéneo de los pueblos y especialmente del pueblo colombiano. En *Tratado de culinaria para mujeres tristes* el narrador celebra los platos hechos con ingredientes de distintas partes del mundo contra el fundamentalismo culinario regional: “A quienes — luchadores empedernidos de lo autóctono— te reprochan tus platos forasteros, tendrás que recordarles que también los frisoles y el ajiaco, la carne en polvo y el chicharrón son importados” (2013: 22) y en *El olvido que seremos* recuerda con vergüenza haber gritado ante sus vecinos judíos: “¡Los hebreos comen pan!” (2014: 26), a lo cual añade con fina ironía que seguramente fue una lamentable reivindicación cultural de la arepa. En *Angosta* se escuchan varios alegatos a favor de la mezcla y del mestizaje en boca de los protagonistas (2003: 174-175) y en *Oriente empieza en El Cairo* el autor, de viaje en Egipto, celebra el mestizaje en su país de origen (2008: 197). En distintos libros suyos, además, sugiere con cierto orgullo que su familia tiene raíces musulmanas y judías —2006: 73; 2008: 55; 2015: 254; y en *Traiciones de la memoria* se refiere a “mi mezcladísima familia” (226)—, de manera que, cuando trata de temas relacionados con etnicidad y nacionalidad, no solo acepta la mezcla y la falta de pureza, sino que las saluda y reivindica.

Con su ortodoxia lingüística también contrasta su clara heterodoxia con respecto a asuntos de género, ya que en relación con este tema celebra las disensiones, la oposición a la norma, la desviación de los roles más comunes asumidos por los hombres y las mujeres, o del imperativo heterosexual (Vanden Berghe 2015b). Y del mismo espíritu hereje hace gala en materia de religión, pues en la novela dice simpatizar con la crítica del padre contra el catolicismo, que a menudo es hipócrita, fundamentalista y supersticioso (2014: 80, 89) y también en *Oriente empieza en El Cairo* afirma su heterodoxia en este terreno (2008: 40, 55, 129). Con este tema regresamos a nuestro punto de partida de la relación entre la familia y la nación en *El olvido que seremos*. Sobre Colombia, Erna von der Walde ha dicho que sus letrados a finales del siglo XIX se propusieron unificar “una nación fragmentada alrededor de una concepción ultramontana católica con base en dos principios fundamentales: la religión y la lengua” (2001: 36). De ser así, Héctor Abad Faciolince se ha comprometido con destruir un pilar de su país, y con contribuir a la preservación del otro. Esta actitud ambivalente se puede asociar a su vez con los juicios que suele expresar sobre Medellín y Colombia, y que oscilan entre la nostalgia, el amor y el aprecio y, del otro lado, el rechazo, la vergüenza y el odio.

## CONCLUSIONES

Tomadas juntas, estas apreciaciones conforman un *ethos* auctorial en el que domina la reivindicación de la heterodoxia, la pluralidad y la tolerancia pero que al mismo tiempo está atravesado por una tensión que resulta del dogmatismo del autor en materia de lengua y de gustos culturales que se expresa con claridad en sus evaluaciones negativas de la literatura sicaresca y lo que llama la cultura mafiosa. A su vez, esta tensión crea cierta ambigüedad valorativa que entra en contradicción con la coherencia axiológica de *El olvido que seremos*. Aunque también es dable ver las cosas de manera distinta y recordar las palabras del autor en su relato “Ex futuros”. En este texto resalta en el retrato de otro doble autoficcional suyo, su “talante conciliador” que le lleva a optar por “un camino intermedio” (2010: 259). Entre la contradicción o la conciliación, lo intermedio o lo ambiguo, cada lector elegirá en función de la lectura que privilegia de la obra de Héctor Abad Faciolince. Por nuestra parte, creemos que su riqueza reside en la posibilidad de combinar estas lecturas divergentes.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abad Faciolince, Héctor. “Lo último de la sicaresca antioqueña”. *El Tiempo* (10 de julio de 1994): <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-167131>.
- . *Angosta*. Planeta: Bogotá, 2003.
- . *El olvido que seremos*. Barcelona: Seix Barral, 2014.
- . *Traiciones de la memoria*. Madrid: Alfaguara, 2010.
- . “Estética y narcotráfico”. *Revista de Estudios Hispánicos* 42.3 (2008): 513-518.
- . *Oriente empieza en El Cairo*. Bogotá: Alfaguara, 2008.
- . *Tratado de culinaria para mujeres tristes*. Madrid: Alfaguara, 2013.
- . *La Oculta*. Barcelona: Random House, 2015.
- Castany Prado, Bernat. “La autoderrisión en la obra de Fernando Iwasaki”. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* 3.2 (2015): 147-168.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. París: Robert Laffont, 1995.
- Eco, Umberto. *Historia de la fealdad*. Trad. María Pons Irazazábul. Barcelona: Lumen, 2007.
- Fabry, Geneviève. *Las formas del vacío. La escritura del duelo en la poesía de Juan Gelman*. Amsterdam/Nueva York: Rodopi, 2008.
- Franco, Jean. *The Decline and the Fall of the Lettered City. Latin America in the Cold War*. Cambridge, Massachussets/ London: Harvard University Press, 2002.
- Lander, María Fernanda. “La voz impenitente de la ‘sicaresca’ colombiana”. *Revista Iberoamericana* 73.218 (2007): 165-177.

- Meizoz, Jérôme. *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur. Essai*. Genève: Slatkine Érudition, 2007.
- Osorio, Óscar. *El sicario en la novela colombiana*. Cali: Universidad del Valle. Programa Editorial, 2015.
- Polit Dueñas, Gabriela. *Narrating Narcos. Culiacán and Medellín*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2013.
- Prieto, Julio. *La escritura errante: ilegibilidad y política de estilo en Latinoamérica*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2016.
- Quesada Gómez, Catalina. "Héctor Abad Faciolince". *The Contemporary Spanish-American Novel. Bolaño and After*, eds. Will H. Corral, Juan E. de Castro and Nicolas Birns. New York: Bloomsbury, 2013. 212-219.
- Rueda, María Helena. *La violencia y sus huellas. Una mirada desde la narrativa colombiana*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2011.
- Sommer, Doris. *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Vallejo, Fernando. *La virgen de los sicarios*. Madrid: Punto de Lectura, 2006.
- Vanden Berghe, Kristine. "¿Quién mató a Rosario Tijeras? Narco y Culpa". *Bulletin of Spanish Studies* 92.1 (2015a): 2-19.
- . "Duelo por el padre y duelo por la patria. La poliatria en *El olvido que seremos* (2006), de Héctor Abad Faciolince". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 40.1 (2015b): 437-457.
- Vargas Llosa, Mario. "Los Sicarios". *La Nación* (10 de mayo de 1999): [http://elpais.com/diario/1999/10/04/opinion/938988004\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1999/10/04/opinion/938988004_850215.html).
- Von der Walde, Erna. "La novela de sicarios y la violencia en Colombia". *Iberoamericana* 1.1-3 (2001): 27-40.

## Información sobre los colaboradores

Clemencia ARDILA-JARAMILLO es doctora en literatura por la Universidad de Antioquia y profesora investigadora del Departamento de Humanidades de la Universidad Eafit. Su trabajo investigativo acerca de las narrativas —policíacas, fantásticas, metaficcionales, autobiográficas, autoficcionales, narrativas del yo— se desarrolla en el contexto de la literatura colombiana y latinoamericana contemporáneas. Es autora de los libros *Casas de ficción* (2000), *Las mudanzas de la identidad* (2006) y *El segundo grado de la ficción. Estudio sobre los procesos metaficcionales en la narrativa colombiana contemporánea* (Vallejo, Abad Faciolince y Jaramillo Agudelo) (2014). Es editora académica de los libros *Estéticas de la autenticidad. Literatura, arte, cine y creación intermedial en Hispanoamérica* (2015) y *Narrativas en vilo. Entre la estética y la política* (2016).

Long Marco BAO es doctor por la Universidad de Padua, con una tesis titulada *De soledades y fronteras: la ciudad imaginaria de la identidad en la literatura hispanoamericana contemporánea*. Su trabajo se centra en la búsqueda identitaria en la literatura latinoamericana contemporánea, con un específico interés en las obras de autores como Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Juan Carlos Onetti. Uno de los ejes de su investigación ha sido el diálogo problemático e irresuelto que los escritores hispanoamericanos actuales establecen con los grandes maestros del *boom*, una simbólica diatriba que nace precisamente con la llamada generación McOndo. Su atención se ha dirigido a las obras de Rodrigo Fresán, Roberto Bolaño, Edmundo Paz Soldán, Héctor Abad Faciolince y Sergio Gómez. Es actualmente miembro del consejo de redacción de *Orillas. Revista d'Ispanística*.

Eduardo BECERRA es profesor de literatura hispanoamericana en la Universidad Autónoma de Madrid y director del Máster de Edición de la UAM. En 2014 obtuvo la beca Edward Laroque Tinker Visiting Professor en la Universidad de Stanford. Profesor invitado en universidades de Europa, Norteamérica y Asia, sus libros, ediciones y artículos suman más de cien trabajos sobre narrativa, poesía y ensayo latinoamericanos. En 2009 coordinó el número monográfico dedicado a Juan Carlos Onetti publicado por el Centro Virtual Cervantes y dirigió los actos de homenaje *Bienvenido Onetti* celebrados en Madrid con motivo del centenario de su nacimiento. Asimismo, en 2017 ha coordinado los actos de homenaje a

Juan Rulfo celebrados en España por su centenario. Entre 1999 y 2003 dirigió la Serie Hispanoamérica en la Editorial Lengua de Trapo (España) y en la actualidad coordina la colección de cultura y literatura Beta Contemporánea, de la Editorial Aluvión.

Virginia CAPOTE es investigadora postdoctoral en King's College London gracias al Programa de Perfeccionamiento de Doctores Universidad de Granada. Obtuvo su doctorado con una tesis sobre violencia y memoria en la narrativa testimonial colombiana, con la que consiguió el Premio Extraordinario de Doctorado. Ha sido investigadora visitante en la Universidad de Illinois Urbana-Champaign, London Metropolitan University, Universidad Industrial de Santander en Bucaramanga, Paris-Sorbonne (Paris IV), Queen Mary University of London y University of Cambridge. Sus líneas de investigación principales se centran en la narrativa colombiana contemporánea, literatura y memoria, estudios de género, estudios transatlánticos de literatura y mercado editorial. Es autora del libro *Reescribir la violencia: Narrativas de la memoria en la literatura colombiana contemporánea* (Peter Lang, 2016).

Wilfrido H. CORRAL recibió su doctorado de Columbia University y ha enseñado en varias universidades americanas, entre ellas Stanford. En 2014 impartió la Cátedra Abierta Roberto Bolaño en la Universidad Diego Portales de Chile. Algunos libros recientes: *Condición crítica. Conversaciones con Marcelo Báez Meza/Crítica revisada* (2015), *The Contemporary Spanish American Novel: Bolaño and After* (co-autor, 2013), *El error del acierto (contra ciertos dogmas latinoamericanistas)* (2013, 2ª ed.), *Mario Vargas Llosa. La batalla en las ideas* (2012) y *Bolaño traducido: Nueva literatura mundial* (2011). Con Daphne Patai compiló *Theory's Empire: An Anthology of Dissent* (2005), Libro del Año en crítica por *The Times Literary Supplement* y objeto de más de 17 reseñas, una de *The Wall Street Journal*. Investigador Distinguido Fulbright en Argentina y Ecuador, es autor de unos trescientos artículos, capítulos en libros, notas críticas y reseñas. En 2018 publica su libro más reciente, *Discípulos y maestros 2.0. Novela hispanoamericana hoy* con Iberoamericana-Vervuert.

Alba L. DELGADO es analista política, doctoranda en ciencias sociales (UBA) y becaria doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas con sede en el Instituto de Estudios de América Latina y el Caribe de la Universidad de Buenos Aires. Ha publicado ensayos sobre el discurso político en volúmenes colectivos y revistas especializadas. Es investigadora del Proyecto UBACyT "Ser joven no tiene edad. Representaciones sociales de los jóvenes en Argentina en los discursos sociales de las últimas décadas", radicado en el Instituto de Lingüística (FFyL-UBA), y del Proyecto de Investigación Plurianual (PIP-CONICET) "Condiciones sociohistóricas de la violencia rural en América Latina

1950-1990”, con sede en el IEALC. Es integrante del Grupo de Estudios de Sociología Histórica de América Latina (GESHAL).

Reindert DHONDT es profesor de literatura hispánica en la Universidad de Utrecht (Países Bajos). Ha sido investigador posdoctoral en la Universidad de Lovaina (KU Leuven), donde se doctoró, e investigador visitante en UCLA, Brown University y la UNAM. Es autor de *Carlos Fuentes y el pensamiento barroco* (Iberoamericana/Vervuert, 2015), así como coeditor de *Transnacionalidad e hibridez en el ensayo hispánico. Un género sin orillas* (Brill, 2016, con Dagmar Vandebosch), de un volumen sobre Cervantes (*International Don Quijote*, Rodopi, 2009, con Theo D’haen), y de un número monográfico sobre la cuestión de la autorrepresentación en literatura en la revista *CONTEXTES* (“L’ethos en question”, 2013). En la actualidad, se dedica al discurso ensayístico en América Latina y a la interrelación entre violencia y literatura en México y Colombia.

Fernando DÍAZ RUIZ es licenciado en ciencias de la información y antropología por la Universidad de Sevilla y doctor en filología por esta universidad, así como por la Université Libre de Bruxelles, donde viene trabajando como docente e investigador en literatura, cine y lengua española desde hace más de una década. Es especialista en la obra de Fernando Vallejo y, en general, en literatura colombiana, con artículos sobre Héctor Abad Faciolince, Álvarez Gardeazábal, Alonso Sánchez Baute, Vargas Vila o Manuel Mejía Vallejo. Ha coeditado *Gabriel García Márquez, la modernidad de un clásico* (Verbum) y realizado la edición crítica de la novela abolicionista cubana *Anselmo, el ingenio o las delicias del campo*.

Simón HENAO es doctor en letras por la Universidad Nacional de La Plata, magíster en literatura española y latinoamericana por la Universidad de Buenos Aires y profesional en estudios literarios por la Universidad Javeriana de Bogotá. Profesor en la cátedra de Literatura Latinoamericana I en la UNLP. Becario posdoctoral de CONICET para una investigación sobre proyecciones imaginarias de lo común en el arte, el cine y la literatura colombiana de fin de siglo XX. Ha publicado ensayos sobre literatura colombiana en volúmenes colectivos y revistas. Integra el proyecto “Cartografías de la literatura latinoamericana: tropos y tópicos del espacio y su representación”, radicado en el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales.

Catalina QUESADA es profesora en la University of Miami. Doctora por la Universidad de Sevilla (con premio extraordinario de doctorado), ha trabajado en universidades de Francia y Suiza (Université Paris-Sorbonne, Université Paris-Descartes, Université de Picardie Jules Verne, Université de Limoges, Universität Bern) y ha sido profesora o investigadora invitada en distintas universidades europeas y americanas. Entre sus publicaciones destacan *La metanovela*

*hispanoamericana en el último tercio del siglo XX* (Madrid: Arco/Libros, 2009) y *Literatura y globalización: la narrativa hispanoamericana en el siglo XXI (espacio, tiempo, géneros)* (Medellín: Universidad de Antioquia, 2014). Ha coordinado para *Pasavento: Revista de Estudios Hispánicos* el monográfico “Cultura y globalización en Hispanoamérica” (2014). Es coeditora del libro *Cámara de eco: homenaje a Severo Sarduy* (México: Fondo de Cultura Económica, 2018). Está trabajando en los libros *Liquidar Colombia: narrativa colombiana en tiempos globales* (en preparación) y *Libido moriendi. Representaciones e imaginarios suicidas en la literatura hispánica* (en preparación).

Alfredo SEGURA TORNERO es doctor en lingüística por la Universidad de Castilla-La Mancha donde enseña en la actualidad. Su tesis doctoral versó sobre los vasos comunicantes entre la literatura y el cine desde postulados del análisis del discurso. Es autor de artículos en distintas revistas especializadas alrededor de sus dos principales campos de investigación: la enunciación discursiva aplicada tanto al discurso literario como cinematográfico y la didáctica de lenguas extranjeras. Ha sido profesor en las universidades de Bretagne-Sud, Libreville, Toulouse y Lieja. En Cursos Internacionales de la Universidad de Salamanca impartió del 2004 al 2011 el curso de *Literatura y cine para profesores de español*.

Kristine VANDEN BERGHE es doctora en letras por la Universidad Católica de Lovaina (KULeuven) y profesora en la Université de Liège, donde enseña letras hispanoamericanas. Sus principales áreas de investigación son la literatura y la cultura latinoamericanas de los siglos XX y XXI, temas sobre los que ha dado conferencias y clases como profesora invitada en universidades de Europa y América. Entre los libros que ha publicado destacan *Intelectuales y anti-comunismo. La revista Cadernos Brasileiros* (1997), *Narrativa de la rebelión zapatista. Los relatos del Subcomandante Marcos* (2005) y *Homo ludens en la revolución. Una lectura de Nellie Campobello* (2013). Ha editado *El laberinto de la solidaridad. Cultura y política en México (1910-2000)* (2002), *El EZLN y sus intérpretes* (2011) y *Guerre et jeu* (2014), respectivamente con Maarten van Delden, Robin Lefere y Anne Huffschmid, y Achim Küpper. Su investigación actual se centra en los personajes del sicario y del narcotraficante en la imaginación literaria.



