

LA BASURIZACIÓN LITERARIA, UN PROBLEMA EN *BASURA Y UNA
SOLEDAD DEMASIADO RUIDOSA*

Juan Antonio de Jesús Restrepo González

TRABAJO DE GRADO

Presentado como requisito para optar por el
Título de Profesional en Estudios Literarios

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

Facultad de Ciencias Sociales

Carrera de Estudios Literarios

Bogotá, 2018

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Jorge Humberto Peláez Piedrahita, S.J.

DECANO ACADÉMICO

Germán Rodrigo Mejía Pavony

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Juan Felipe Robledo Cadavid

DIRECTORA DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

Liliana Ramírez Gómez

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

Jaime Andrés Báez León

Artículo 23 de la resolución No. 13 de julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, solo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

Tabla de contenido

Introducción: un basurero	1
.1 Metodología	2
.2 Justificación	5
.3 Estructura	6
Primer capítulo: qué y para quién es la basura	8
.1 El problema de la basura.....	8
.1.1 Pequeña apostilla: la basura como tema.....	18
.2 Hrabal, <i>Una soledad demasiado ruidosa</i>	19
.3 Abad, <i>Basura</i>	26
.4 Conclusiones	31
Segundo capítulo: manos sucias, manos limpias y manos de tísico enguantadas	33
.1 Los tipos sociales	33
.2 El basuriego	36
.3 Los tres basurriegos.....	38
.3.1 Lugar en las novelas.....	40
.3.2 Apariencia	45
.3.3 Oficios	49
.3.4 Interacciones (arrojar y rescatar).....	55
.3.5 Lectura.....	57
.4 Conclusiones	60
Tercer capítulo: en los basureros	62
.1 Los objetos que caen a la basura.....	62
.2 Los libros y los manuscritos	68
.3 Echar la vida a la basura	73
.4 Conclusiones	75
Conclusiones: el oficio de desbasurizar.....	77
Referencias.....	79

Agradecer, en el contexto de este trabajo, es mostrar algunas de las razones de ser del mismo, encarnadas en los nombres de las personas que me han ayudado a rondar el problema de mi investigación pensando a mi lado, conmigo y en mí. Pues, a falta de alguna de estas personas, este proyecto no sería el producto final que entrego lleno de alegría y orgullo.

Por esto, aquí agradezco por todo un recorrido y no solo por la concreción de un texto. Agradezco por los años de estudio, las extraordinarias clases que pude tomar, los espacios de crecimiento que se me posibilitaron y todas esas nuevas formas de pensar que aprendí de mano de grandes amigos y maestros.

Agradezco a mis padres y a mi hermana; Adriana González, Juan Cristóbal Restrepo y María Francisca Restrepo, que siempre han estado para apoyarme.

Agradezco a todos mis maestros; Jaime Báez, Óscar Torres, María Piedad Quevedo, Jorge Cadavid, Juan Felipe Robledo, Rosario Casas, Cristo Figueroa, Augusto Pinilla, Liliana Ramírez, Juan Cristóbal Castro, Adriana Urrea, Gina Saraceni y Luis Carlos Henao, quienes, sin falta, me han mostrado los cientos de caminos que tienen los estudios literarios.

Agradezco a mis amigos; Edda Forero, Jorge Piragua, Juan Felipe Velandia, Tania Triana, Alejandro Asencio, Mario Cañón, Luis Felipe Arévalo, Sergio Cortés, Sebastián Díaz, María Paula Parra, Juliana Mendoza, Juan Manuel Gómez, Ligia Trujillo y Ana Reyes, entre otros; compañeros de la carrera y amigos del colegio que hicieron posible espacios de diálogo para crecer y reflexionar.

Y, con especial cariño, agradezco a María Camila Vela, quien me aguantó, me oyó y me alentó con mucho amor.

Habrà quien se quede por fuera de estos agradecimientos, pero espero que también sepa que le agradezco.

No se puede pensar solo y, por lo mismo, aquí están algunas de las personas que pensaron a mi lado.

No sé por qué escribimos, querido George.

*Y a veces me pregunto por qué más tarde
publicamos lo escrito. Es decir, lanzamos
una botella al mar, harto y repleto
de basura y botellas con mensajes.*

José Emilio Pacheco, “Carta a George B. Moore en
defensa del anonimato”.

INTRODUCCIÓN: UN BASURERO

Esta mañana he visitado el vertedero de la basura.

¡Dios mío, qué belleza!

Vincent Van Gogh en *Los frutos amargos del jardín de las delicias*, de Mónica Zgustova.

El presente trabajo de grado busca pensar y establecer diferentes conexiones entre la basura (como tema) y la literatura a partir de la lectura de las novelas *Una soledad demasiado ruidosa*, escrita por Bohumil Hrabal en 1976, y *Basura*, escrita en el año 2000 por Héctor Abad Faciolince. Mas que un escrito que busca definir o explicar qué es la basura desde las novelas o, al contrario, uno que critica las novelas desde alguna idea sobre la basura. Es un texto que busca iluminar lugares textuales poco explorados de estas novelas, para así abordar el fenómeno al que he llamado basurización literaria. Es decir, la forma en que la mirada de un lector convierte un texto en basura y lo significa desde esta categoría. Lo cual abordaré en el primer capítulo de la tesis.

Por tanto, quiero que este trabajo se piense como un basurero al que han caído todo tipo de desechos. Así, mi labor (como crítico o reciclador) fue la de escarbar entre las montañas de desperdicios que se han formado, examinar lo que allí se amontonaba y sacar aquello que podía tener nueva vida, sea resignificándose o convirtiéndose en material nuevo. De esta manera, encontré diversos objetos y tesoros para reciclar o reutilizar, como nuevas propuestas sobre la literatura y los desperdicios, junto con materiales para repensar o sepultar, como prácticas de lectura y anquilosadas concepciones literarias y sobre la basura. Si bien sé que la labor del crítico no siempre está en la basura, muchas veces está en el borde, y ahora amerita que así se piense.

.1 METODOLOGÍA

Para analizar y comparar mis objetos de estudio decidí aplicar una lectura comparada desde la tematólogía. Esta es, como lo explica Claudio Guillén (2005) en su libro *Entre lo uno y lo diverso*, la rama de la literatura comparada que permite analizar uno o más textos desde sus ejes temáticos, para articular y tejer nuevas visiones sobre lo leído y los temas que allí se encuentran. Por tanto, esta metodología me permitió pensar en simultáneo el tema de la basura y las dos novelas que leí. Sin embargo, sobre este respecto tengo que hacer tres precisiones.

Primero, para comparatistas como Claudio Guillén el análisis comparado de dos textos parte de una lectura detallada de estos en su idioma original. Empero, al no saber checo, leí *Una soledad demasiado ruidosa* en la traducción al español realizada por Mónica Zgustova. Lo cual supone, de manera evidente, una brecha lingüística para el análisis de la obra. Pues si bien cabe resaltar que la apuesta de Zgustova por imitar la jerga de la novela usando de manera constante expresiones españolas populares como “estar en las Batuecas” o “ser moco de pavo” logra la agilidad y el tono experimental, que mezcla lo culto y lo popular, que Hrabal buscaba en su novela, también es notorio que en el proceso de transvase de idiomas se pierden algunos juegos de palabras y de sentido que proporciona el texto original.

No obstante, para suplir esta desventaja investigué sobre las traducciones de la literatura checa al español, topándome con un fenómeno de traducción y recepción checa bastante interesante: tras los eventos ocurridos durante la Primavera de Praga en 1968, la literatura del país checo empezó a tener un mayor impacto en el resto de Europa, especialmente en España. Al comienzo, como expuso Alejandro Hermida de Blas (2016) en su artículo “Algunos reflejos literarios y periodísticos de la Primavera de Praga en España (1968 -1978)”, el interés recayó en la información y los testimonios que versaban sobre Checoslovaquia y su situación. A pesar de ello, este interés mutó rápidamente por un afán de conocer los productos literarios y artísticos de dicho país. Sucedió entonces como se narra en la novela de Milán Kundera *La insoportable levedad del ser*. Sabina, una pintora de Praga que se muda a Ginebra después de que los tanques soviéticos invaden su ciudad,

vende todas sus obras debido a una ola de simpatía que despierta su situación de exiliada. Con lo cual ella termina diciendo, en tono burlesco e irónico: “Gracias a los rusos me he hecho rica” (2008, p. 36).

Asimismo, intenté suplir la brecha lingüística de mi lectura investigando sobre el contexto social y político de Checoslovaquia, así como de su producción literaria, durante la vida de Bohumil Hrabal. Esto gracias a la biografía que escribió su traductora, algunos ensayos del escritor Milan Kundera, coterráneo de Hrabal, y algunos artículos históricos y periodísticos sobre dicho país.

Por otro lado, el poliglotismo necesario del lector comparatista que propone Guillén es sumamente eurocentrista y contradictorio. Si se revisa con atención el capítulo sobre la tematología del libro *Entre lo uno y lo diverso* puede observarse cómo el comparatista español acomoda a su favor algunos textos originales, mientras omite otros. Aunque él sea sumamente fiel a las versiones primarias de algunos textos en francés o alemán, trabaja con las traducciones al español de textos como una novela japonesa y un poema en náhuatl, sin hacer comentario alguno sobre los posibles cambios o pérdidas de sentido que estos transvases de lenguaje pueden presentar.

Evidentemente, no es de esperar que Guillén conozca todas las lenguas. Antes, hay que reconocer que conoce bastantes, aunque todas sean de su contexto europeo. Sin embargo, la imposibilidad de un poliglotismo total pone en evidencia que el trabajo con traducciones es igual de válido y necesario.

Aquí Kundera también dió nuevas luces sobre el asunto. En el ensayo titulado *El telón*, este escritor explicó su posición sobre la idea de la *weltliteratur* y cómo los estudios literarios históricos y comparados deberían analizar las obras literarias desde un panorama más amplio, similar al usado para estudiar la historia de la música, en el cual todas las piezas dialogan entre sí, a pesar de que sus compositores no compartan la misma lengua. Con lo cual, el checo planteó un horizonte literario en el cual un crítico puede ver como Sterne habla con Rabelais o García Márquez con Kafka sabiendo que estos desconocían la lengua de sus antecesores y desconociéndola él mismo. Así, Kundera terminó por decir:

¿Quiero decir con eso que, para juzgar una novela, podemos prescindir del conocimiento de su lengua original? Pues sí, ¡es exactamente lo que quiero

decir! Gide no sabía ruso, G.B. Shaw no sabía noruego, Sartre no leyó a Dos Passos en su lengua original. (2005, p. 51)

Como se ve en la cita, para Kundera, el crítico literario puede crear puentes y conexiones a pesar de desconocer el idioma original de las obras. Pues de ser necesario únicamente este conocimiento para el análisis de un texto, muy pocos podrían leer y juzgar literatura.

Ahora bien, esta cita de Kundera no pretende desligar las obras de sus épocas o contextos, ni dice que leer una traducción sea mejor o peor que leer un texto en su idioma original. Pero sí muestra la manera en que la historia literaria se nutre tanto de los textos originales como de sus transvases en otros idiomas, siendo ambas formas de lectura igual de importantes y provechosas.

Segundo, el tema es un concepto bastante amplio pues cubre situaciones repetitivas, motivos literarios, conceptualizaciones, tipos sociales y hasta modos de personajes, entre otros. Así, la muerte es tan tema, como lo es el amor, el viaje, el mar, un color, la ciudad o las antígonas. Sin embargo, aclaró Guillén, los temas tienen una característica clave: son parte de la estructura sensible de la obra. “Lo que denominamos tema en la práctica se vuelve sinónimo de ‘tema significativo’ y sobre todo de ‘tema estructurador’ o ‘tema iniciador’ o ‘tema admirado’” (2005, p. 230). Es decir, que los temas son centros gravitacionales del texto alrededor de los cuales giran la trama, los personajes, las imágenes y demás.

En las novelas que analizo, curiosamente, la basura se presenta como tema en varias de sus acepciones. Funciona como imagen, se ve en los tipos sociales, crea espacios y, además, alrededor de ella se desarrollan todas las situaciones de las narraciones. De esta manera, la basura crea un centro gravitatorio en el cual orbitan todos los párrafos de las novelas. Por lo mismo, en el presente trabajo exploro las imágenes de la basura; también, los tipos sociales que se despliegan de ella, así como las relaciones con los contextos de estas obras y los espacios que describen.

Por otra parte, los temas son lentes que enfocan la mirada del lector, convirtiéndose en limitantes de su lectura. Leer estas novelas rastreando las imágenes de la muerte, el amor o el tipo de artista que plantean es sumamente diferente a leerlas enfocándose en la basura. Más aún, el tema, en esta investigación, muestra las fronteras de mi lectura, delimitando los

asuntos en los cuales me enfoco, las preguntas que me hago y las imágenes que tomo, pues, de lo contrario, la investigación resultaría infinita.

En este trabajo, la basura juega en ambos sentidos. Por un lado, es un tema significativo en ambas novelas, pues articula las historias, los personajes, las visiones de mundo y las imágenes que se presentan en los textos. Y, por el otro, es mi lente de lectura, mi limitante, la herramienta que uso para zanjar los confines de mi análisis. Pues, aunque las novelas tienen mucho por decir, yo busco aquello que se relaciona con los desperdicios.

Y tercero, hay que recordar, como afirmó Guillén, que el tema es la herramienta del escritor para focalizar los miles de hechos vividos de los que podría escribir (2005, p. 231). Así, el tema no es un problema aislado del contexto, sino uno de los puentes que existen entre el texto y su localización histórica.

Infortunadamente, Guillén propuso que el oficio del comparatista diferencia lo perenne de cuanto no es así (2005, p. 236). Lo cual, aunque bello, pone en jaque la propuesta de análisis desde la localización histórica de los temas, pues, aquello no perenne, he de quedarse por fuera. Con esto, Guillén no afirmó que los temas no tengan un nacimiento y un despliegue histórico, pues el comparatista, para él, ayuda a aprehender la historia literaria. Sin embargo, por ver lo perenne no pueden dejarse de lado las especificidades históricas de un tema. Por lo cual, antes que entender un tema como un gran asunto universal y eterno, así como lo propuso Guillén, hay que analizarlo desde su localización histórica, como también lo hizo el comparatista español.

.2 JUSTIFICACIÓN

Hoy, frente a los fenómenos ambientales de los que nos alertan los ecologistas, las cantidades alarmantes de plástico en el océano y los problemas a los que enfrentan las grandes ciudades como Bogotá, con el relleno sanitario Doña Juana, o las playas de Santo Domingo con sus inundaciones de residuos, es importante pensar el problema de la basura desde las diferentes disciplinas, ya sean la antropología, la economía, el derecho o la ecología así como los estudios literarios, la musicología, la arquitectura o la psicología.

Ahora, más que nunca, la basura necesita de una continua revisión, para saber qué se bota y qué no, quiénes botan y quiénes recogen, por qué y cómo. En este momento, debemos meter las manos dentro de los basureros, como lo hacen los recicladores, y revolver los desperdicios, para encontrar aquello que se esconde entre nuestros despojos. Debemos remover los lugares comunes sobre la basura como sucia, marginal, inútil o insignificante, para volver a pensarla y solucionar los problemas que ella acarrea.

A los ojos de un niño, los desechos del trabajo manual, así como la basura en general, son tan didácticos como un día en la escuela. Para ellos, los desechos revelan una nueva cara del mundo, desde la cual pueden relacionar diferentes materiales a su antojo y jugar con ellos. Por esto, Walter Benjamin afirmó que devanarse los sesos pensando en juguetes y materiales didácticos para los infantes es una idiotez, pues a los niños no les importan estos objetos. En cambio, se sienten “atraídos irresistiblemente por la basura que se produce en la construcción, en la tareas domésticas, en la jardinería, en las sastrerías o en las carpinterías” (2014, p. 19). La basura esconde todo un mundo de posibilidades a las que podemos acceder con ojos nuevos. Al igual que un niño que se pasea entre distintos basureros, debemos remover la pesada carga que extendemos sobre la basura y explorar sus distintas potencialidades.

De todo lo anterior surge mi trabajo. Una revisión de dos grandes canecas que ocultan un puente entre la literatura checa y la colombiana. Una indagación entre papeles manchados y restos de comida para descubrir por qué un texto termina en el tacho y qué nos dice desde allí. Una lectura para inquirir en las prácticas que rodean el acto cotidiano de arrojar bolsas negras al basurero y, en ese lugar, ver qué relación guarda esta práctica con el quehacer del lector y el escritor. Un llamado a perder el asco y ser conscientes de aquello a lo que llamamos basura, no para reciclar o salvar el planeta, sino para entendernos, pues la basura nos habla.

.3 ESTRUCTURA

Este trabajo consta de tres capítulos en los cuales se analizan diferentes aspectos del tema de la basura.

En el primer capítulo, se delimita el objeto de estudio desde dos ejes clave. Por un lado, explico qué entiendo por basura, cómo se genera, cómo se transforma y cuáles son sus ciclos de trabajo. Y, por el otro, situo las novelas que leí, analizando el contexto de su producción, así como los testimonios de sus autores y sus experiencias personales. En este apartado busco, constantemente, las relaciones de los textos y sus contextos con los desechos que allí rondan.

En el segundo capítulo, se analizan los diferentes personajes de las novelas y sus relaciones con la basura. Puesto que, como planteo, la basura no es solamente un problema de los objetos, también es un problema de la mirada. Por tanto, la pregunta no solo es, ¿qué es la basura?, sino que además es ¿para quién es basura? Así, en este capítulo exploro el lugar de los personajes en sus respectivas novelas, la manera en que estos entienden y configuran su mundo, sus concepciones sobre la basura, la forma en que interactúan con esta y las relaciones que ellos crean entre los desechos y la literatura.

Por último, en el tercer capítulo, me enfoco en los objetos que caen en la basura, los textos como basura, las metáforas que rondan dicho tema y el problema que se crea cuando se arroja una vida humana al interior de un basurero. Comida y papeles manchados, ¿eso es lo que arroja la gente a su caneca? Marginalidad, muerte, mierda, olvido, resurrección, tesoros, ¿acaso son las imágenes se usan para referirse a la basura? Cuestiones con las cuales cierro mi análisis de las novelas y las propuestas literarias que allí se plantean desde la basura.

PRIMER CAPÍTULO: QUÉ Y PARA QUIÉN ES LA BASURA

.1 EL PROBLEMA DE LA BASURA

Hace unos cuantos meses, Bogotá se vio inundada de basura debido a un problema con la licitación de las empresas que prestan el servicio de recolección de ésta para la ciudad y el inminente despido de 3.200 trabajadores de ese sector (Redacción Bogotá, 2018)¹. La ciudad olía terrible. El sol calentaba las aceras llenas de bolsas negras y quedaba un mal sabor de boca en los transeúntes que caminaban por las avenidas principales. Había quienes se tapaban la boca con sus manos o una bufanda, quienes apresuraban su paso para evitar el hedor y quienes se quejaban constantemente por la falta de organización de la alcaldía en estos temas. Hubo tal cantidad de basura que ni siquiera el plan de contingencia dio abasto para tantos desperdicios, lo cual llevó a que los barrios más pobres y marginales de Bogotá se vieran sumamente afectados, contrastando con los sectores privilegiados de la ciudad en donde el servicio no se suspendió por más de 24 horas.

Durante estos días, pudo observarse, en los bordes de una misma calle, colillas de cigarrillo, botellas de gaseosa a medio acabar, servilletas manchadas, pañuelos llenos de mocos, volantes de diferentes restaurantes con promociones, restos de almuerzo, vidrios rotos, controles de televisión golpeados, preservativos usados, cables cortados, papeles con los más diversos contenidos rasgados a la mitad, cáscaras de plátano y bolígrafos con su mina llena; todo rodeado por pequeños enjambres de moscas y con evidentes mordiscos de ratas en las bolsas. Bien podría haber habido, en esa misma calle, neumáticos pinchados, celulares nuevos, la prótesis de una pierna, marcos de gafas, libros, una mesa de operaciones, un paraguas y una máquina de coser. La lista de objetos podría ser infinita.

Esto último se debe a que ningún objeto es basura por sí mismo, pero cualquiera puede llegar a serlo si es desechado. Con lo anterior quiero decir que muchos objetos en el basurero no son basura *per se*, sino que están allí porque alguien los ha puesto en ese lugar. Así buena parte de la basura se crea dentro de una relación sujeto-objeto en la cual se ha

¹Para ampliar la noticia véase: <https://www.elespectador.com/noticias/bogota/procuraduria-pide-cuentas-la-alcaldia-de-bogota-por-crisis-de-las-basuras-articulo-737179>

agotado la utilidad y el significado que tiene el objeto para el sujeto. En pocas palabras, quiero decir que los objetos no se convierten en basura por sus cualidades intrínsecas sino por el uso y significado que alguien les otorga.

Con lo anterior no pretendo afirmar que la basura no exista o que toda dependa de una relación subjetiva entre un sujeto y un objeto. Pues, entre los desechos, existen residuos peligrosos que, debido a sus propiedades tóxicas, radioactivas, explosivas, inflamables o, en general, debido al factor de riesgo que representan para la vida humana, deben ser alejados de las comunidades para procurar la salud y el bienestar de las mismas². Desde esta perspectiva, los materiales desechados que constituyen un riesgo para la vida son basura.

Empero, entre estos residuos peligrosos hay objetos que no representan ningún riesgo para las comunidades y, sin embargo, son desechados. Son estos objetos, que no son basura *per se* ni atentan contra el bienestar de una comunidad, los que llaman mi atención. De esta manera, mi pregunta de investigación no apunta a la basura que generan los materiales peligrosos, sino a los objetos que se camuflan entre dichos materiales como si constituyeran el mismo peligro.

Este problema lleva a que se piensen en la misma categoría materiales peligrosos, objetos inútiles, cosas baladíes y todo aquello que se tira en un basurero, a pesar de que se sepa que todos los objetos son diferentes. Así, a lo que llamo basurización es la forma en que los objetos que no son basura *per se* son convertidos y pensados como tal, escondiéndose entre los residuos que sí ponen en riesgo la vida humana.

Sobre esta cuestión, el antropólogo Julián Bueno López (2012) propone, en su trabajo para optar por su título de pregrado *La basura es una construcción mental: la producción social de la basura, contaminación social en el Garcés Navas*, que la basura es una categoría que los individuos usan para desterrar de su microcosmos personal a los objetos que irrumpen en el orden simbólico y material del mismo. De esta forma, los objetos dañados, sin uso ni propósito, sucios, vacíos de significado, promotores de enfermedades o “profanos” (como los llama Bueno) se categorizan como basura y son

² Para ampliar la información en este respecto véase la sección III del tercer capítulo del Artículo 28° del decreto 4741 del 30 de diciembre de 2005 en la página:
<http://www.ideam.gov.co/documents/51310/526371/Decreto+4741+2005+PREVENCION+Y+MANEJO+DE+REIDUOS+PELIGROSOS+GENERADOS+EN+GESTION+INTEGRAL.pdf/491df435-061e-4d27-b40f-c8b3afe25705>.

desterrados del universo personal de un sujeto. Por lo cual, algunos objetos que no son basura *per se* ni constituyen un riesgo para la salud humana o el equilibrio ambiental se convierten en tales, junto con los materiales peligrosos que sí deben alejarse de las sociedades.

Con base en el estudio de caso de algunos hogares del barrio bogotano Garcés Navas, el antropólogo explica las relaciones e interacciones de una comunidad con la basura, para así explorar la producción y visión que se tiene sobre la basura en el ámbito cerrado del hogar. Con esto, Bueno comprueba cómo las cualidades supuestamente intrínsecas de la basura se crean al perpetuar asociaciones arbitrarias sobre la misma (2012, p. 58). En dicho barrio, por ejemplo, las amas de casa relacionan la basura con pobreza, desorden y marginalidad, aun cuando los objetos que desechan no son necesariamente sucios, desordenados, marginales o insignificantes. Empero, la constante asociación con estas categorías hace que así lo parezcan. De aquí que el antropólogo plantee que estos calificativos aparentemente “intrínsecos” o “esenciales” de la basura deban ser removidos de los basureros para entender las creencias y prácticas que se esconden entre los botes de basura (2012, p. 58).

Adicionalmente, Bueno evidencia la manera en que el problema de la basura tiene dos caras. La cara personal, en la que el individuo que ordena simbólicamente y materialmente su mundo decide cuáles objetos son basura y cuáles no lo son. Y la cara colectiva, en la cual se crean y perpetúan las creencias y prácticas sobre la misma.

Así, para examinar la cara individual del problema, Bueno hace uso de una entrevista en la que da cuenta de las diferentes miradas que pueden recaer sobre un mismo objeto. En el fragmento que analiza el antropólogo, Doña Carmen, ama de casa y cabeza de hogar, cuenta un problema que tuvo con su abuelo debido a que este guardaba las pilas gastadas en el refrigerador de su casa para que estas se recargaran (2012, p. 74). Doña Carmen habla sobre sus ganas de botar las baterías, la inutilidad de guardarlas, la molestia que sentía al verlas juntos a los alimentos y, al tiempo, su impotencia al no poder desecharlas, pues su abuelo no la dejaba.

En esta entrevista, la cara personal del problema se convierte en “un terreno de conflicto” (2012, p. 74) al entrar en el ámbito de la comunidad, como lo es un hogar de

estrato 2 o 3 en Bogotá. Aquí, explica Bueno, quien manda en la casa es quien decide qué se bota y qué no. Y en la jerarquía del hogar de Doña Carmen, en ese momento, el abuelo era quien decidía sobre esos objetos. De esta forma, las pilas, que son basura para Doña Carmen y, al mismo tiempo, objetos útiles para el abuelo, dan cuenta de cómo las diferentes miradas sobre un mismo objeto son las que lo convierten en basura. Y muestran, además, como las miradas opuestas sobre un objeto crean tensiones en una colectividad, pues la basura empieza a irrumpir en el orden del mundo cotidiano de unos, mientras hace parte del orden cotidiano de otros, haciendo estrellar dos cosmos personajes.

Así, las pilas son el claro ejemplo de que cualquier objeto, por más valioso o funcional que sea para una persona, puede ser basura para alguien más. De la misma manera que cualquier basura, por insignificante o inútil que sea, puede ser vista como un objeto valioso por otra persona. Lo que también sucede en el cuento de Julio Ramón Ribeyro “Por las azoteas” (2005, *La palabra del mudo*).

En este cuento, un hombre narra la historia de cómo, cuando tenía diez años, pasó sus vacaciones de verano vagando por las azoteas descuidadas de su vecindario; el lugar en donde los adultos abandonaban los objetos dañados u olvidados. Y allí, entre los trastos, lejos de los ojos de sus padres, el narrador cuenta cómo reinó semejante a un dios, conquistando nuevos espacios y recolectando tesoros que encontraba durante sus conquistas, mientras transcurría su infancia.

Galia Ospina (2007), literata, ensayista, investigadora y poeta, señala en su artículo “‘Por las azoteas’: el código represivo en contraposición a lo aéreo” que el espacio en el que transita el chico, las azoteas, se contraponen al espacio que el narrador llama el “mundo de abajo”, el mundo que transitan los adultos. Para exponer que ambos espacios son diametralmente opuestos, puesto que el régimen de abajo se basa en el orden y la represión, mientras que el espacio aéreo permite la libertad de los cuerpos y los objetos.

Estos espacios a los que Ospina se refiere en el texto son, en mi opinión, dos formas opuestas de ordenar el mundo; es decir, dos visiones diferentes sobre los mismos espacios y los objetos que habitan en ellos. Por lo cual, la clave del texto estaría, más que en los espacios, en las miradas que expone la narración, pues ellas dan cuenta de las leyes ocultas

de estos lugares y de quienes las dictan. Así, el cuento no enfrentaría dos espacios, sino las formas de entender y habitar esos lugares.

Entonces, puede verse cómo las azoteas no son necesariamente un espacio de libertad. Pues, si bien son el lugar por el cual el muchacho se mueve sin restricciones y en el que puede “construir y destruir” (Ribeyro, 2005, p. 88) a su antojo, como un rey o un explorador, para los adultos las azoteas son los recintos aéreos adonde “enviaban las cosas que no servían para nada: sillas cojas, colchones despanzurrados, maceteros rajados, cocinas de carbón, muchos otros objetos que llevaban una vida purgativa, a medio camino entre el uso póstumo y el olvido” (Ribeyro, 2005, p. 88); por lo que también son el lugar del olvido. Con esto, considero que la azotea no es el espacio de la liberación de los objetos, pues allí son condenados y desterrados del mundo de abajo. Cabe señalar que la mirada del niño y su forma de habitar ese espacio “libera a los objetos de la pesada carga que les ha impuesto el pasado” (Ospina, 2007, p. 41).

De la misma manera, interpreto que el “mundo de los de abajo” solamente es pesado y represivo para el chico, pero no para los adultos, puesto que son ellos quienes imponen las normas y controlan los objetos. Así, desde esta contraposición de miradas y configuraciones de mundo, infiero la forma en que el cuento, antes que contraponer los espacios, imprime en ellos un doble registro que muestra las miradas del niño y los adultos, desde la voz del narrador que transita ambas visiones al ser un hombre mayor que recuerda su niñez.

Ahora bien, en este mismo texto, los objetos (al igual que los espacios) son parte del juego de miradas en el cual son y no son basura según quien los observa. Las azoteas, como lo establece la cita anterior, son, para los adultos, una suerte de basurero personal, un lugar marginal del hogar en el que se abandonan los objetos que están a punto de morir por su falta de utilidad, insignificancia o suciedad. En otras palabras, son el lugar en el que agonizan las cosas desterradas del “mundo de abajo”, lo cual convierte en basura a los objetos allí colocados.

Empero, para el niño, las azoteas son un reino similar a una nave cargada de oro, por lo que, para él, los objetos que allí encuentra no son basura, sino tesoros. Para el chico, los objetos de su mundo no se rigen por las reglas del uso y el desuso, la limpieza y la

suciedad. En cambio, entran en las dinámicas del juego donde se resignifican según la fantasía. Por tanto, todo objeto abandonado allí tiene potencial para ser y significar libremente, alejándolo de la clasificación de la basura.

Un día, en el cuento, durante las exploraciones por los techos, el chico conoce a un misterioso hombre que pasa los días de verano sentado en una perezosa, en medio de los trastos de su azotea. Y, entre fantasías e historias, el hombre y el chico se hacen amigos. Este hombre nunca revela su identidad. Le dice al chico que él es el rey de los gatos, un muerto, un trasto más. Sin embargo, al chico poco le importa lo que sea y lo sigue frecuentando.

Ese hombre es el punto intermedio entre las configuraciones del mundo que se oponen en el relato. Es un adulto que se sabe a sí mismo marginal y se autodenomina basura, pues así lo ven las personas de su misma edad. Aunque también se dice rey de los gatos o rey nocturno de los tejados, pues entiende que las azoteas y los basureros pueden ser un reino como cualquier otro. Él ve los objetos de las azoteas como los ven los adultos, como basura y, a su vez, como los ve el muchacho, es decir, como tesoros libres de peso alguno, en todo su potencial para ser cualquier cosa.

Siguen las fantasías, las invenciones, las conquistas y el verano, hasta que, poco antes de acabar las vacaciones, el hombre le regala un libro al chico. “Lo leerás cuando no puedas subir —le dice el hombre— Así te acordarás de tu amigo... de este largo verano” (Ribeyro, 2005, p. 94). El chico alcanza a leer muy poco del libro pues cuando su madre lo descubre, al oír que se lo ha regalado ese hombre misterioso y después de hacer una pequeña investigación, ella le prohíbe volver a las azoteas y arroja el libro a la basura. Puesto que “ese hombre está marcado” (Ribeyro, 2005, p. 95), es decir, enfermo.

Es así como es arrojado al basurero ese libro que pudo haber ampliado el entendimiento del lector sobre la identidad del hombre y que, además, podría constituir el tesoro más valioso recogido por el chico durante sus exploraciones. Y, como nunca será posible saber bien la razón de la prohibición, queda la duda, ¿será una cuestión frente a la enfermedad y el miedo al contagio o acaso lo prohíben por el contenido del libro? Aunque, independiente de eso, reconozco que el libro termina en la basura porque irrumpe el orden

material y simbólico del “mundo de abajo”, poniendo en riesgo a quienes allí habitan. Y, por lo mismo, debe ser desterrado.³

Poco después, el chico vuelve a subir a los tejados en busca de su amigo, pero todo ha cambiado. El ambiente se torna siniestro; las ropas y los maniqués de las azoteas empiezan a parecer cuerpos mutilados. Al final, al llegar a la casa del hombre, el muchacho se encuentra con una velación. Hombres de vestidos de luto discurren pensativos por la casa de su amigo. Entonces, el chico comprende que ha llegado demasiado tarde.

Para Ospina, el último gesto de la madre, el ensombrecimiento de la atmósfera de la azotea y el fin del verano “se enlazan con el final de la infancia” (2007, p. 44). Por tanto, el mundo abierto se transforma en referencia y recuerdo, y solo la escritura ilumina ese espacio que para los adultos seguirá siendo un arrume de objetos sobre sus cabezas. El narrador, entonces, se convierte en la figura que antes ocupó el hombre misterioso que también fue rey de las azoteas, pues conoce la mirada de sus contemporáneos sobre los objetos, así como su anterior mirada sobre los mismos, por lo que puede poner en duda qué tan basura o tesoro es una silla sin una pata.

Entonces, este cuento muestra una nueva faceta de la discusión personal sobre la basura. Ya he señalado que Bueno presenta en la entrevista de Doña Carmen que un objeto puede ser o no ser basura por su utilidad o su significado; pero, en el caso del chico del relato de Ribeyro, el problema cambia. Ya no importan el significado o la utilidad, puesto que los objetos entran al terreno del juego y la creación y dejan de ser basura debido a que, en este terreno, las reglas de la utilidad, el valor o el significado se desvanecen, dándole a los objetos la libertad de ser cualquier cosa, como lo explicó Benjamin en el apartado de *Calle de dirección única* citado en la introducción⁴. En otras palabras, Bueno nos muestra la discusión de la basura desde la postura de los habitantes del mundo de abajo, con términos de valor, uso y significado personal. Mientras que, en el cuento, se ven las perspectivas de los habitantes del mundo de arriba y la forma en que los objetos son liberados de la tensión que les genera el estar al borde de la basura mediante el juego.

³ Cabe aclarar que si el libro era el elemento promotor de una enfermedad tenía que alejarse del niño y, en efecto, se constituía como basura. Pero, de no ser así, se habría basurizado. Así, este problema da cuenta de la manera en que los objetos que no son basura *per se* y la basura se piensan en una misma categoría y entre ellos se ocultan.

⁴ Véase apartado .2 justificación, de la Introducción.

Pues bien, aquí está el problema que abordo en este trabajo. Cómo entender la transformación de un objeto en basura o, más puntualmente, la basurización de un texto como el libro que se arroja a la caneca en el cuento de Ribeyro. ¿Cómo y por qué un texto termina en la basura? Sin embargo, quiero aclarar algunos puntos más sobre este tema antes de continuar.

He dicho que la basurización de los objetos es el fenómeno por el cual una cosa que no es basura *per se* se hace pasar como tal, camuflándose en una categoría que lo hace parecer un material que pone en riesgo la vida. Asimismo, expliqué la razón de la basurización, que es la irrupción de un objeto dentro de un orden simbólico y material del mundo de una persona. Lo anterior me llevó a entender la basura, en el plano de los objetos, como una categoría que da cuenta de una relación entre un sujeto y un objeto. De la misma manera, mostré cómo la basurización deja de funcionar en la dimensión del juego y la creación, pues los objetos considerados basura dejan de regirse por las normas del uso y el valor, y empiezan a ocupar nuevos lugares y significados.

Ahora bien, ¿qué pasa cuando la basura se va de los hogares? Dice Slavoj Žižek, en el documental sobre filosofía *Examined Life*, que nuestro problema con la basura radica en creer que esta desaparece:

Una parte de nuestra percepción diaria de la realidad se basa en creer que esto (apunta a una montaña de basura) desaparece de nuestro mundo. Cuando vas al inodoro, la mierda desaparece. La descargas. Claro, racionalmente sabes que se va por el alcantarillado y demás, pero en nuestra experiencia más elemental, esta desaparece del mundo.⁵ (Žižek en Basmajian, 2008, min: 0:20 - 0:50, traducción mía)

Así, para el filósofo esloveno, nuestro principal problema con la basura se da en la eliminación de esta de nuestra experiencia diaria. Pues, al creer que la basura simplemente desaparece de nuestras vidas, se distorsiona nuestra percepción del mundo.

⁵ “Part of our daily perception of reality is that this (apunta a una montaña de basura) disappears from our world. When you go to the toilet shit disappears. You flush it. Or course rationally you know it’s there in canalization and so on, but in a certain level of your most elementary experience, it disappears from your world.”

Frente a este fenómeno, Žižek culpa a las corrientes ideológicas ecologistas. Pues estas ideologías, al ser una especie de velo con la que se recubre el mundo y se desfigura nuestra visión de la realidad, niegan la existencia de la basura, tapándonos los ojos con una gran venda. Por lo cual, este filósofo propone una forma de habitar el mundo desde el amor al planeta que implique tener consciencia de la basura, cuestionándose y haciéndose responsable de ella, pues el amor, para él, no idealiza o distorsiona la imagen del amado; por el contrario, lo observa con todos sus defectos, y, desde allí, lo ama.

Entonces, ¿qué pasa con la basura? Al ser desechada entra en un nuevo ciclo de trabajo en el cual los objetos continúan con esa tensión externa de ser o no basura según quien la observe. Héctor Castillo Berthier, en una revisión del 2003 de su trabajo previo *The Garbage Society: Caciquismo in Mexico City*, habla de los ciclos que recorre la basura y los procesos para deshacerse de esta. En este estudio, señala la siguiente fórmula: “Basura + Fuerza de trabajo = Mercancía”⁶ (Castillo, 2003, p. 193, traducción mía). Para luego afirmar, “Es posible comenzar diciendo que la basura no tiene valor. Cuando es desechada muchos la consideran sin valor, pero en el momento en que es recogida, transportada, almacenada, clasificada, limpiada, vendida y reciclada/reusada, se transforma en mercancía”⁷ (Castillo, 2003, p. 196, traducción mía). Es decir, hay un momento en el cual los objetos se convierten en basura y no valen nada. Sin embargo, este momento es tan solo un estado transitorio en el que nadie mira ni se ocupa de los objetos desechados. No obstante, cuando los objetos entran en este ciclo y pasan por las manos y la mirada de los actores que los recolectan, los separan y los venden, se convierten en nueva mercancía. De esta manera, ni siquiera en el basurero regional o en el relleno sanitario lleno de moscas y ratas se dejan libre de sospecha a los objetos hechos pasar como basura, pues todavía existen personajes que caminan todos los días entre las montañas de desechos, buscando qué rescatar.

Así, mientras en ámbitos como el hogar, los objetos son basurizados por su relación con los sujetos que allí habitan y luego desterrados al basurero. En su ciclo de trabajo, se da un proceso de desbasurización en el que estos se convierten en mercancía. Y solo los

⁶ “Garbage + Working force = Merchandise”.

⁷ “It is possible to begin saying that waste is worthless. When it is discarded many consider it worth nothing, but from the moment it is collected, transported, stored, classified, cleaned, sold and recycled/reused, it is transformed into merchandise”.

despojos tóxicos que ponen en riesgo la salud humana, así como los objetos irreutilizables, terminan por convertirse, definitivamente, en basura, pues el resto pasará a tener nueva vida. Se crea la paradoja por la cual solo los objetos totalmente sepultados, que no pueden usarse, pierden toda su condición de objeto y pasan a ser objetos-basura. En palabras más claras y confusas (palabras de paradoja), solo los objetos que ya no son, son basura.

Por último, cabe aclarar que, en el ámbito colectivo de la basura hay que tener en cuenta que la mirada sobre los objetos y las formas de ordenar el mundo son producto de un momento histórico y una localización cultural específica. Por esto, dice Paul Brown parafraseando a Mary Douglas “los conceptos de desecho, pureza [limpieza] y suciedad son específicos de una cultura”⁸ (citado en Brown, 2015, p. 42, traducción mía). Así, la basura no solo depende de las miradas de quienes interactúan con los objetos, sino también de la forma en que una sociedad entera lo hace y moldea la forma de mirar el mundo. Por lo tanto, examinar la basura es una forma de empezar a examinar una sociedad, sus costumbres, sus visiones y sus problemas.

Además, como se lee en el artículo periodístico de Serene Corsi (2008) *Nápoles, la basura y la Camorra*, los problemas que conlleva la basura, en el caso de esta ciudad italiana, no solo son una cuestión de conciencia ambiental o irresponsabilidad ciudadana pero también son una consecuencia de la decadencia política y cultural. Por lo cual, entrar en este tema, es entrar en la vida política, social y cultural de una comunidad.

Para recapitular, la basura no es simplemente una creación individual en la cual un persona destierra un objeto que irrumpe su microcosmos personal; también es una creación colectiva que se da desde las categorías de limpieza y suciedad, utilidad e inutilidad, que surgen en una sociedad. Asimismo, los problemas que puede llegar a tener una comunidad respecto a la basura y las relaciones que entabla con esta no son el simple resultado de problemas conceptuales, pues en este respecto también influyen factores políticos, económicos, sociales y culturales.

De todo esto que autores como Bohumil Hrabal y Héctor Abad Faciolince entiendan y exploren la basura de formas tan diferentes. Ambos viven en sistemas económicos, políticos y culturales disímiles que moldean sus formas de ver el mundo. Por tanto, la

⁸ “The concepts of waste, purity, (i.e. cleanliness), and dirt are culturally specific”.

manera de entender sus experiencias cotidianas y los referentes culturales que comparten son particularmente diferentes. Lo cual me permite preguntarme, desde sus novelas, ¿por qué termina un texto en la basura?, y dar con diferentes posibilidades.

Empero, hay que entender que Checoslovaquia, actual República Checa, es un país que, como explica Kundera en su ensayo *El telón*, es tan occidental como Francia o Italia. La historia de los checos, explica el escritor, pasa por etapas como el gótico, el Renacimiento y el Barroco (2005, p. 59). Así, aunque haya sido parte del territorio de influencia de la Unión Soviética durante la Guerra Fría, poco tenía que ver con Rusia. Por tanto, el escritor de *La broma* propone pensar la cultura de su país desde la categoría de occidente, lo que me permite acercarla a la cultura colombiana, que, desde la colonia, empieza a hacer parte de ese mundo.

.1.1 PEQUEÑA APOSTILLA: LA BASURA COMO TEMA

Como dije en la introducción, el tema es un concepto tan amplio que, en muchas ocasiones, puede resultar difuso. Sin embargo, aun sin poder definirlo de manera precisa, reconozco que su importancia reside en ser un fragmento del argumento sobre el cual gira toda una obra. Entonces, el tema puede ser una imagen o un concepto en el que se contiene la fuerza narrativa de un texto, siendo, en pocas palabras, su razón de ser.

Claudio Guillén define el tema como la herramienta que el autor utiliza para “encararse con la superabundancia y profusión de lo vivido, marcando una frontera entre la experiencia y la poesía” (2005, p. 231). Por tanto, el tema sería el filtro por el cual pasan todas las experiencias del día a día de un autor, así como los conflictos políticos de su época, sus lecturas, las reflexiones que hace y sus conversaciones, para luego poder aterrizar en un solo problema. Por consiguiente, el tema es un eje que ayuda a enlazar y encaminar un texto y su contexto.

En este respecto, el tema sería un concepto similar a lo que Kayser llama el asunto: “Lo que vive en una tradición propia, ajena a la obra literaria, y va a influir en su contenido” (1961, p. 71). Es decir, lo vivido que luego afecta la obra o, como dije, el puente entre texto y contexto. Para Kayser, el asunto sale de muchas partes, historias que se cuentan, noticias, crónicas o vivencias. De ahí que, en la dedicatoria de *Basura*, el asunto

pasa de Elkin Obregón a Héctor Abad. O, en el caso de Hrabal, el asunto sale de su vivencia como prensador. Así, la basura como tema, en el caso de ambas novelas, crea un puente entre las narraciones y sus contextos.

.2 HRABAL, *UNA SOLEDAD DEMASIADO RUIDOSA*

Bohumil Hrabal nació en 1914 –cuatro años antes de la creación de Checoslovaquia– en Brno. Allí vivió sus primeros años al lado su madre y sus abuelos, para después mudarse con sus padres (madre y padrastro, a quien Bohumil siempre vio como un padre) a Nymburk, lugar donde pasó su infancia y al que después retornaría varias veces en su vida.

Mónica Zgustova, escritora, biógrafa de Hrabal y traductora del mismo, cuenta que desde chico el escritor fue cercano a la muerte y la cerveza, dos tópicos que luego jugarían un papel esencial dentro de su obra. De pequeño asistió tanto a entierros como a tabernas a oír a la gente, y allí, dice él mismo, aprendió los secretos de la vida.

Adicionalmente, desde temprana edad Hrabal tuvo varios encuentros estéticos con la basura, de los cuales surgió su obra literaria:

El niño Bohumil se quedaba con la boca abierta ante el primer jardincillo que colgaba de las antiguas murallas: un pequeño espacio lleno de quincalla, trapos viejos y papel sucio, chatarra y cajas grandes y pequeñas y zapatos gastados y vajilla rota (...) Y allí el niño vio el primer *collage* de su vida: esa aparición artística le dejó hechizado hasta tal punto que más tarde, cada texto que escribía, lo concebía como un *collage*, como una obra de arte cuya belleza consistía en un sinnúmero de elementos, habitualmente considerados feos y repugnantes, mezclados de modo caótico... como los centenares y miles de objetos viejos y gastados y tirados, destinados a la basura, en un jardín-miniatura de Nymburk. (Zgustova, 2014, pp. 41 – 42)

La basura regada en la calle, los objetos que se juntaban insólitamente como el paraguas y la máquina de coser de Lautréamont o puestos en lugares insólitos como los *ready made* de Duchamp, formó las bases con las que el escritor de Checoslovaquia fraguó su estética. Y,

basado en el *collage*, Hrabal dio nueva vida y significado a esos objetos que han sido vistos habitualmente como repugnantes y destinados a desaparecer en la basura.

Su infancia y adolescencia fueron relativamente tranquilas. Sin embargo, en su adultez, Hrabal vivió la invasión alemana de Bohemia y Moravia en 1938, el golpe de estado comunista en 1948, la primavera de Praga en 1968 y la caída del régimen en 1989. Y tanto su vida como su obra se vieron afectados por estos acontecimientos políticos; los cuales, para algunos historiadores y literatos estudiosos de la literatura checa, también determinaron las épocas literarias de este país. Dice Lubomír Machala, literato y científico checo, que los eventos históricos y cambios sociales en Checoslovaquia tuvieron un impacto directo en la vida literaria y los productos artísticos de dichas épocas. Es así como presenta un posible panorama de los diferentes periodos literarios de este país desde esos acontecimientos: “interwar literature (1918 – 1938), post-February literature (1948 – 1968), Normalization era literature (1969 – 1989) and, most recently, post-November literature (1989 – present)” (Machala, 2015, p. 55). Sin embargo, estas clasificaciones presentan algunos problemas pues la década de los cincuenta y la de los setenta estuvieron afectadas por el mismo estancamiento artístico ejercido por las fuerzas censoras del momento. Además, Machala no tiene en cuenta el periodo de la segunda guerra mundial en la que autores como Hrabal comenzaron a escribir.

Antes de la invasión alemana, Bohumil estudiaba derecho y se preparaba para una carrera como abogado. Sin embargo, en 1938, durante la invasión, sus estudios universitarios se vieron interrumpidos, ya que los nazis en el poder cerraron muchas instituciones universitarias checas y obligaron a los estudiantes a trabajar de obreros. Hrabal comenzó a trabajar como guardavías y conductor de ferrocarril. Y, en este mismo momento, empezó a escribir poesía influenciado por algunas lecturas surrealistas y su método de escritura automática. Aunque no fue bien recibido por la crítica, que lo tildó de anacrónico, nunca dejó de escribir (Zgustova, 2014, p. 79).

Luego de la guerra terminó sus estudios, pero nunca ejerció el derecho. Pronto se mudó a Libên, un barrio marginal y periférico en Praga, en donde vivió la mayor parte de su adultez rodeado de gitanos y artistas marginales. Trabajó como obrero en una fábrica siderúrgica, como prensador de papel en una recicladora y como tramoyista en un teatro.

Hasta que, luego de varios accidentes y mucho sufrimiento, decidió dedicarse exclusivamente a la escritura; esto también gracias al apoyo de su mujer, así como de algunos de sus colegas escritores.

En Praga, cuenta Zgustova, Hrabal terminó de comprender todas las imágenes que vio de joven en las tabernas, los basureros y los entierros. Tanto en sus diversos trabajos como en Libên, presencié constantemente la metamorfosis de la basura. En la fundidora vio cómo el viejo metal usado recobraba la vida. Y en embaladora de papel, advirtió la forma en que el papel gastado era empaquetado para crear uno nuevo. Además, los objetos dejados por error o dejadez en las calles praguenses le evocaron poemas simultáneos y automáticos. Lo mismo que el jardincillo de su infancia en Nymburk se repitió cientos de veces en las callejuelas de la capital checoslovaca, en el río Rokytka, en la fábrica siderúrgica, en la prensadora de papel y, luego, en sus textos.

Por el clima editorial del régimen comunista en Checoslovaquia, Hrabal logró publicar muy poco, pues las políticas editoriales iban de la mano con las políticas culturales de dicho régimen. “El realismo socialista”, anunciaron en la discusión previa al Segundo congreso de la Asociación de escritores Soviéticos en 1955, “es el único método de nuestro arte, porque expresa los intereses del pueblo. Cualquier otro método, cualquier otra tendencia, es una concesión a la ideología burguesa” (Zgustova, 2014, p. 128). Por tanto, cualquier escrito ajeno al realismo socialista se dejó de lado y, de ser publicado, las autoridades censoras del país se encargaron de destruirlo.

Durante esta década, la mayoría de los escritores tuvo prohibido publicar y los pocos autores permitidos fueron oficiales sin talento que escribieron dentro de espíritu del realismo socialista. Por lo demás, los censores mandaron a destruir cientos de libros prohibidos en los depósitos de papel. Y las editoriales les dieron la espalda a los pocos escritores que intentaron innovar (Zgustova, 2014, p.113). Hrabal, quien escribió sus textos con una forma de realismo tan detallado que terminó deformando la realidad y la percepción, tampoco fue bien recibido por ninguna editorial. De hecho, uno de los editores que lo revisó afirmó: “nada del otro mundo. Pedazos de vida, vistos de manera naturalista. Resulta una exageración insoportable” (Fikar en Zgustova, 2014, p. 145).

En esta década, Hrabal empezó a trabajar en la prensadora de papel y, junto con cientos de desperdicios, destruyó los libros que fueron censurados en su país. A diario vio llegar camiones cargados de papel viejo, periódicos sucios y libros censurados, y su trabajo consistió en prensarlo todo en una sola bala de papel que luego iba a las fábricas de papel, en donde los embalajes de papel viejo eran tratados para manufacturar nuevo papel. Así, este escritor no solo fue censurado; además, de cierta manera, fue obligado a trabajar de parte de los censores. Sin embargo, logró rescatar algunos libros y llevarlos a su hogar. Lo cual, veinte años después sería el argumento de su novela *Una soledad demasiado ruidosa*.

Empero, el régimen represivo y la censura nunca desanimaron al escritor y prensador checo, quien después de sus jornadas laborales llegó a su casa a escribir. Y, de la mano de varios de sus amigos, artistas prohibidos por las autoridades, Hrabal sacó algunos textos en ediciones *samizdat*. Es decir, en editoriales clandestinas, con tirajes cortos y un público muy reducido. Así, frente a un régimen totalitario que no le permitió pensar libremente, mucho menos difundir sus escritos, al borde de la cárcel y amenazado con la prohibición de sus publicaciones, él nunca dejó de escribir.

Fue en 1963 cuando publicó su primer libro. Esto gracias a que la década del sesenta fue para Checoslovaquia un respiro de libertad en que se propuso un nuevo comunismo “con rostro humano”, aunque las reformas de esta nueva manera de gobierno pronto se verían aplastadas por un régimen de carácter neoestalinista aún más autoritario y centralizado que aquel que reprimió al país en la década del cincuenta. En esta época, Hrabal vivió felizmente, ganó algunos premios y fue leído por un público amplio en su país. Sin embargo, luego de la Primavera de Praga, decidió mudarse a una casa en medio del bosque, en Kerso. Donde continuó escribiendo lejos de las autoridades. Allí concibió, según varios de sus críticos, sus novelas más importantes: *Yo serví al rey de Inglaterra* (1971) y *Una soledad demasiado ruidosa* (1976). Ambas teñidas por influencias surrealistas, lecturas filosóficas del Tao y la Biblia, y los sucesos políticos de su país.

Para Hrabal, este nuevo régimen representó la época más difícil de su vida. Las autoridades comunistas doblaron sus fuerzas persiguiendo, prohibiendo y encarcelando a varios de sus colegas artistas. Y Bohumil desarrolló una fuerte paranoia frente a su posible destino encarcelado o, peor, desaparecido. Por esto, aun cuando siguió escribiendo, dejó

que los censores manipularan sus textos a su antojo e intentó cumplir con los mandatos de las autoridades. Por lo cual, los borradores de sus grandes obras quedaron, por años, en los cajones de su escritorio.

Por ese mismo miedo, Hrabal también dejó de publicar clandestinamente y pidió a sus amigos que detuvieran la circulación de sus obras. No obstante, sus amigos le negaron la petición “por el bien de los lectores checos” (Zgustova, 2014, p. 259). Por lo cual, en ese momento, Hrabal fue considerado un escritor sin principios y de doble moral. Lo que llevó a que su público lector lo acusara de hacer parte de la maquinaria del régimen comunista, mientras que las autoridades censoras lo acusaron de ir en contra del estado. Lo anterior desató una fuerte polémica entre detractores que criticaron las posturas de Hrabal y críticos que afirmaron que sin él la literatura checa pasaría años sin poder ver “una obra de valor escrita en su idioma” (Roth en Zgustova, 2014, p. 235).

Durante esta época, el escritor fue censurado, “una buena parte de los lectores checos renunciaron” (Zgustova, 2014, p. 235) a su lectura y “los estudiantes, como nuevos inquisidores, quemaron sus libros” (Zgustova, 2014, p. 235) para mostrar su desacuerdo. A lo que, años después, Susanna Roth, agente literaria, crítica y traductora de la obra de Hrabal, respondió:

Ya es hora de que volvamos a *leer* atentamente a Bohumil Hrabal, es hora de que volvamos a su *obra* y que dejemos de juzgar superficialmente unos pasos que, al fin y al cabo, no son ni mucho menos asunto nuestro. (Roth en Zgustova, 2014, p. 235)

Pues, si bien Hrabal permitió que las autoridades de su país usaran su nombre por miedo a su futuro, fue otra víctima del mismo régimen por el cual todos pasaron penurias.

Aquí es donde debo detenerme pues mi interés se centra en la novela de Hrabal *Una soledad demasiado ruidosa*. Este texto, confesó el escritor, es el único con el que se sintió completamente satisfecho. “He vivido solo para escribir este libro” dice a Zgustova “a causa de la *Soledad ruidosa* sigo viviendo, gracias a ella he aplazado mi muerte” (Hrabal en Zgustova, 2014, p. 215). Además, para algunas críticas y escritoras, como Susan Sontag y Mónica Zgustova, es la cumbre más alta de su trabajo literario, como se cuenta en la

biografía de Hrabal cuando él viaja a Nueva York con Roth y conoce a Sontag (Zgustova, 2014, p. 235, p. 282).

Esta novela maduró por veinte años y tres borradores en la cabeza de Hrabal. Pues empezó a formarse en la década del cincuenta, cuando él trabajó en la prensadora de papel. Hasta que por fin, en 1976, logró el tono que esperaba, mezclando el lenguaje coloquial de su país con un lenguaje culto en el cual se reflejan sus lecturas del Tao, *El Talmud*, así como textos de Kant, Séneca y Nietzsche, entre otros, y la forma del verso apollinairiano con el que había escrito el primer bosquejo de la novela (Zgustova, 2014, pp. 248- 250).

“Hace treinta y cinco años que trabajo con papel viejo y esta es mi *love story*” (Hrabal, 2016, p. 7) escribió Hrabal en la primera línea de la novela, la cual arranca frenéticamente como el flujo de consciencia de un obrero checo que recuerda su vida mientras cumple con su labor.

Hant’a, el personaje principal, es un reciclador que destruye en una prensa mecánica cientos de libros censurados, junto con el papel reciclado, los periódicos viejos y la demás basura que llega a sótano. En su reseña para el *London Review of Books*, el crítico y novelista inglés James Wood señala que este personaje representa lo más cercano que Hrabal llegó, en su obra, a realizar un autorretrato (Wood, 2001, párr. 21, traducción mía)⁹. Pues, aunque este escritor realizó una pequeña trilogía autobiográfica, este personaje le da a Hrabal la libertad de pintarse cómo a él le gustaría ser visto.

De la misma manera, Zgustova afirma que, mientras maduró la novela, el personaje terminó por fundirse con el mismo Hrabal. Escribe, “durante veinte años Hrabal estuvo obsesionado por Hant’a, el hombre del depósito de papel viejo de la calle Spálená, hasta que el personaje del viejo prensador empezó a fundirse con el mismo escritor y con sus propios interrogantes” (Zgustova, 2014, p.248). Así, al leer esta novela, pienso en su autor y en la poética que propone de su obra. Pues, Hant’a es “de todos los protagonistas hrabalianos el más cercano al propio autor, casi su *alter ego*, su autorretrato viejo.” (Zgustova, 2014, p.252).

⁹ “Hanta may also represent the closest Hrabal came to a self-portrait” (Wood, 2001, párr. 21).

Llena de repeticiones y largos saltos en el tiempo, la novela relata el cambio de una época manual a una nueva época mecánica y la pérdida de espacio que esto conlleva para los trabajadores de un antiguo régimen. Acompañado por gitanos y ratones, el obrero trabaja en una cueva subterránea donde se esconde del “infierno sociopolítico que se desata sobre su cabeza” (Zgustova, 2014, p. 254). Sin embargo, los restos de infierno llegan a rozar al obrero, quien encuentra detrás de los libros viejos y gastados la censura comunista.

Así, en las ratas que corren por las alcantarillas combatiendo en una guerra por el control de Praga se interpreta la crisis interna por la que pasaba el régimen político de su país; en los libros así como en los cientos de reproducciones de obras de arte que llegan a la prensa, la prohibición de pensar; y en el cambio de época y forma de trabajo, el cambio de régimen comunista al cual se vio sometido Checoslovaquia. Pues el relevo generacional que sufre Hant’a en la novela puede leerse en paralelo con el relevo generacional que diferenció el régimen comunista de la década del cincuenta, a la del setenta, en la cual, los viejos oficiales comunistas fueron reemplazados por los jóvenes neoestalinistas de las brigadas de trabajo comunista, quienes se convirtieron en los nuevos censores de la patria.

Como propuse en la pequeña apostilla, el tema de esta novela es la basura, que se configura como centro que desata todas las reflexiones de Hant’a. Los libros que lee y las figuras que se forman en su sótano le recuerdan al narrador sus vivencias pasadas, guiando la narración. Y el basurero, que recibe todos los restos de papel de la ciudad, se convierte uno de los espacios clave de la narración. Un espacio de libertad, en el cual se juntan miles de despojos que le dan a Hant’a la posibilidad de crear y reflexionar, como la azotea para el chico ribeyriano.

De esta forma, el subsuelo en el que acontece la mayoría de las acciones de la novela se configura de la misma manera que el espacio aéreo de las azoteas limeñas. Esto, gracias a que Hant’a, como el narrador del cuento de Ribeyro, resignifica los objetos desde su mirada sobre un espacio libre de la supervisión de aquellos del “mundo de abajo”, que aquí están encima el prensador. Empero, la novela nos recuerda constantemente que la basura se encuentra en un flujo de trabajo del cual hace parte su narrador. Por ello, Hant’a repite frases como “por regla general preno dos toneladas por mes” (Hrabal, 2016, p. 7) o “el tren se llevaba aquellos tesoros hacia Suiza y hacia Austria, a corona el kilo” (Hrabal,

2016, p. 16, subrayado mío). Puesto que el peso del papel le da el valor a todo el material desgastado que se convierte en mercancía. Y, además, el papel prensado terminará en otra fábrica donde se creará nuevo papel, concluyendo así, el ciclo.

Sin embargo, el narrador resiste, como el chico limeño, pues ve el valor de la basura no en su peso, pero en las creaciones que elabora. Para él, sus embalajes no son mercancía; las considera obras de arte o pequeños relicarios, pues, embalados con el papel viejo, van reproducciones de obras de arte que embellecen cada bala. De esta forma, es posible descubrir la tensión que se crea entre la basura vista por los habitantes del “mundo de abajo” y la basura vista desde las dinámicas del juego y la creación, que ahora se dan en un espacio subterráneo, similar espacio aéreo del cuento de Ribeyro.

.3 ABAD, *BASURA*

Héctor Abad Faciolince nació el primero de octubre de 1958 en Medellín, Colombia (cuando Hrabal ya tenía 44 años de edad). Su infancia, como él mismo la relata en el texto memorial y autobiográfico *El olvido que seremos*, sucede en una cómoda casa del barrio Laureles, en donde aprendió, de las manos de sus padres, que la libertad de pensamiento se sostiene con dinero, pues resolviendo los asuntos materiales de la vida es posible pensar libremente (Abad, 2012, pp. 123, 132, 133).

Al ser hijo de un médico preventivo que luchó toda su vida por los derechos humanos de los campesinos y de la gente pobre de Antioquia, la higiene y la salud fueron fundamentales en la casa de Héctor. Su padre, según Abad, “no soportaba que tuviéramos nada sucio en el cuerpo” (Abad, 2012, p. 27), pues el aseo, desde el punto de vista médico, “era una cuestión de vida o muerte” (Abad, 2012, p. 47). Así, Héctor Abad padre le enseñó al escritor que la basura, así como los desechos sanitarios, era un factor de riesgo para las comunidades humanas, por lo cual, debía erradicarse. Forma en la cual Hrabal nunca entendió la basura. De aquí, que Abad no diferencie los objetos basurizados de los elementos tóxicos que se encuentran en los basureros; al contrario, los ubica en la misma categoría. Mientras Hrabal no se asustó frente a la basura y vio potencial creativo en elementos riesgosos.

Así, mientras Hrabal encontró fascinantes los lugares llenos de basura como el río Rokytka y, en su visión se asemeja al pequeño joven limeño que corre por las azoteas, Abad halla ominoso el río Medellín, en el que flotan cientos de desechos podridos. En ese sentido, se parece a la madre del narrador de Ribeyro, quien, frente al riesgo de enfermedad, bota el libro a la basura.

En cuanto a sus experiencias frente a la muerte Abad no asistió a entierros de niño ni pudo ver el cadáver de su abuelo salir de un ataúd y rodar por las escaleras, como sí le sucedió a Hrabal. En cambio, se enfrentó a la muerte en dos momentos, cuando su padre lo llevó a la morgue, siendo todavía un muchacho de pocos años, y luego, en su adultez, cuando asesinaron a aquel. Ambas experiencias traumáticas aparecerán a lo largo de su obra.

Respecto a la educación universitaria y la carrera profesional, Abad también se diferencia de Hrabal. El colombiano incursionó en varias áreas del conocimiento como medicina, filosofía y periodismo en la Universidad de Antioquia, aunque no logró terminar ninguna de esas carreras. Luego, tras irse con su novia a Italia, realizó estudios en literaturas modernas; carrera que sí finalizó y que le permitió redescubrir la pasión por las letras, la cual comenzó frente a una máquina de escribir en la oficina de su padre, cuando él todavía era un chico.

Años después, al regresar a Colombia, Abad trabajó en diferentes oficios afines a su pasión literaria tales como traductor, editor, columnista, novelista y poeta, sin tener que realizar ninguna labor obrera como sí tuvo que realizarla el checo.

Por último, acerca del estilo de escritura y poética, Héctor Abad es diametralmente opuesto a Hrabal. Aunque ambos comparten cientos de referentes culturales y literarios de occidente, sus formas literarias, así como sus propuestas, se distancian. Por un lado, Hrabal intentó vaciarse catárticamente, rápidamente y lleno de emoción, con la técnica de la escritura automática que heredó del surrealismo. Por el otro, Abad prefirió “una escritura más seca, más controlada, más distante” (Abad, 2012, p. 273), calculada y precisa, sin ningún aire experimental ni excesos de sentimentalismos, como confiesa en *El olvido que seremos*. Así, en la novela *Basura* los textos experimentales son explorados desde la visión de un personaje que escribe a mano y luego desecha los mismos textos. Por tanto, su

parecido se reduce al hecho de que ambos tienen dos letras “a” y una “b” intermedia en sus respectivos apellidos.

Además, en su posición como escritor, y a diferencia de Hrabal, durante su vida el colombiano no ha sido un personaje marginal ni censurado. En cambio, algunos sectores de la crítica literaria colombiana han centralizado su trabajo narrativo y lo han puesto como una de las caras renovadoras de la literatura del país, verbigracia, el trabajo de Hélène Pouliquen (2011), *El campo de la novela en Colombia: una introducción*, o el artículo de Leonardo Monroy Zuluaga sobre *Basura* que concluye, luego de un análisis de la novela, que en esta obra Abad “da continuidad y trata de renovar al mismo tiempo la tradición de la novelística colombiana” (Monroy, 2014, p. 67). Aunque, como se lee en la cita, Monroy no termina de pronunciarse sobre el lugar y la renovación de la novela *Basura* en la historia literaria colombiana, pues si bien enuncia la continuidad que genera frente a la novela de artista, que en Colombia viene de una tradición de obras como *De sobremesa* y *Sin remedio*, no afirma que la novela del antioqueño sea una renovación, sino un intento de ello.

Basura es la tercera novela de Héctor Abad. Escrita en el año 2000, fue ganadora del premio de Narrativa Innovadora de Casa de América, llevándose así una distancia de 24 años y 9471 kilómetros con *Una soledad demasiado ruidosa*. En la novela, se narra la historia de un periodista que recoge los fragmentos manuscritos que su vecino de arriba, el escritor fracasado Bernardo Davanzati, arroja a la basura. Así, como en la novela de Hrabal, se presencia la caída de algunos textos, junto con otros desperdicios, en los basureros y se observa cómo el narrador, similar al de la novela checa, los saca de allí. Sin embargo, el foco de *Basura* no son los libros arrojados por un censor, sino los fragmentos de textos sin publicar que un escritor desecha después de escribir.

Como en *Una soledad demasiado ruidosa*, esta novela gira en torno a un basurero, pero este, contrario del subsuelo de Hant’a al que llegan los desperdicios de toda Praga, recibe los desechos de un solo edificio de cuatro pisos en el que viven un par de ancianas chismosas, el narrador, el escritor fracasado y un doctor que solo aparece los fines de semana para putear en su apartamento. Así, la narración cierra su flujo de basura a cuatro

viviendas y en lugar de mostrar los ciclos de trabajo por los cuales circulan los desechos, presenta la intervención del narrador antes de que esos ciclos comiencen.

Ariel González apunta sobre esta narración que los dos protagonistas funcionan, a pesar de sus diferencias, como *alter egos* del escritor colombiano (2011, pp.137-138), así como Hant'a parece un autorretrato de Hrabal para críticos como Wood y Zgustova. Por tanto, en ambos personajes, narrador y escritor fracasado, podríamos interpretar una base de la poética literaria y la posición en el mundo de Héctor Abad. Sin embargo, Leonardo Monroy (2014) resalta que los dos personajes de *Basura* funcionan paródicamente, por lo cual, todo lo que dicen, piensan y hacen es tanto en serio como en broma.

Formalmente, la novela alterna la voz del narrador con los fragmentos de textos que se encuentra en el basurero, con lo cual explora un contrapunteo de voces y registros autorales en su escritura. Sin embargo, en este mismo sentido, *Una soledad demasiado ruidosa* es mucho más innovadora, puesto que los ocho capítulos, escritos cada uno como un solo párrafo con una mezcla de lenguajes cultos y coloquiales, no solo simulan los flujos de consciencia del narrador, también imitan los bloques prensados de papel con los cuales él se compara.

Por otra parte, *Basura*, así como el texto del escritor checo, es el reflejo de su momento histórico. En varios apartes puede identificarse el eco de la violencia y el pensamiento del nuevo rico que dejó el narcotráfico en Medellín durante la década de los noventa. La figura del escritor que se enriquece traficando cocaína a los Estados Unidos, así como el cuento de Davazati “El casanova errante (un sueño machista)”, establecen fugas dentro del espacio cerrado de la novela en el que se muestra la realidad de la capital antioqueña.

No obstante, el mismo planteamiento del escritor que trafica con el fin de conseguir dinero para poder vivir tranquilamente refuerza, de manera perversa, la visión de Abad en la cual el pensamiento libre se sustenta con tener resueltas las condiciones materiales de la vida, con dinero. A su vez, la novela plantea una postura moral sobre la promesa del narcotráfico de enriquecer rápidamente a cualquier persona, pues este enriquecimiento ilegal conduce a una posterior pérdida de todo.

Así, el aspecto del dinero, que habrá de explorarse con más detenimiento en ambas novelas en otra investigación, marca un puente entre los textos. Al respecto cabe decir que en la novela de Abad, el dinero se problematiza al mostrarse como la solución económica que le permite a Davanzati vivir tranquilamente, sin publicar y basurizando sus textos pues ya no depende de ellos, así como es el motivo de conflicto que lo distancia de su familia, porque deja de tener el uso que lo motivó a tenerlo. Asimismo, en *Una soledad demasiado ruidosa*, el problema del dinero también se cuestiona, aunque desde otra perspectiva. Para Hant'a, la fortuna procura un espacio de diversión, como se narra en el recuerdo en que él escapa con Maruja a gastar el dinero que ganó, por azar, en una lotería. El dinero no equivale a la libertad, pues esta se da en el subsuelo, donde el dinero no importa. Aunque, más adelante, cuando Hant'a se queda sin trabajo, un profesor de filosofía que le compra artículos de teatro le da un billete de diez coronas para que encuentre “otra felicidad” (Hrabal, 2016, p. 89). Lo cual muestra cómo el dinero sí podría ser una salida que, tristemente, Hant'a ya no encontrará.

Para algunos críticos, *Basura* relata una historia sobre el proceso de escritura, planteando un contrapunteo entre diferentes posturas literarias que oponen a un autor fracasado con un lector que se convierte, de forma improvisada, en crítico literario. Sin embargo, el planteamiento de Monroy muestra cómo la novela no solo presenta dos posturas frente a la literatura, sino que las parodia a ambas, poniéndolas en duda.

Desde otra perspectiva, Ana María Mutis (2011) señala que esta novela revisa los desastres literarios que generó el fenómeno editorial del boom latinoamericano desde la figura del escritor fracasado que encarna el personaje de Davanzati. Muestra como este escritor, cuya iniciación se da en la década de los sesenta con dos novelas de corte experimental, fracasa ensombrecido por la figura del escritor de la costa colombiana, Gabriel García Márquez; sino que evidencia el efecto editorial que tiene el posboom, en el cual se bajan las exigencias de los editores frente a sus publicaciones, por lo que empieza a publicarse a cualquiera.

Curiosamente, esta novela, que narra un proceso de reciclaje de los textos de Davanzati por parte del narrador, es el producto del reciclaje de Héctor Abad que, en la dedicatoria, escribe: “A *Elkin Obregón*, que una noche, borracho, tiró esta historia a la

basura” (Abad, 2009, sección de dedicatoria). Así, el escritor colombiano, como su personaje principal, empieza a parecerse a un reciclador. Asimismo, *Basura* ha sido reciclada en otros de sus libros. Por ejemplo, el episodio de la morgue que aparece dentro de un fragmento de la novela “Rebus”, en *Basura*, retorna presentado de la misma manera en el episodio 23 de *El olvido que seremos*. Aunque como parte del primer texto parodia la escritura garciamarquiana, mientras que en el segundo relata un suceso íntimo que lo marcaría de por vida. Otro ejemplo, el cuento de “La balada del viejo pendejo”, que, en un comienzo, es un escrito de Davanzati, reaparece en el libro de cuentos *El amanecer de un marido*; aunque en esta edición no lleva el epígrafe de Tolstoi ni la carga textual que le pone la sombra autoral de Davanzati. O, por último, el artículo del cual se desprende la mayoría de la crítica de *Basura* “Una crisis de fe” aparece, primero, en la publicación de junio de 2002 de la revista *El malpensante* y, luego, editado sin la reflexión sobre su novela, en el 2012 en la página oficial del autor.

.4 CONCLUSIONES

En las dos novelas que analizo, la basura es un centro gravitacional alrededor del cual giran los espacios, los personajes y los objetos de las narraciones, convirtiéndose en el tema significativo de la obra. De la misma forma, la basura se constituye como uno de los puentes entre los textos y sus contextos, así como los personajes que funcionan como *alter egos* o ciertas circunstancias vitales que reaparecen en las obras, haciendo de los despojos un tan asunto narrativo como extranarrativo. Por esto la importancia de preguntarse ¿qué es la basura en cada novela y cómo es tratada?, pues deja entender la obra y su momento de producción. Asimismo, al entender los personajes como *alter egos* de sus autores puedo pensar que ambas novelas contienen una poética de la obra de ambos escritores. Por tanto, entender la basura da luces para interpretar el ejercicio de escritura y la narrativa de ambos autores.

De la misma manera, este capítulo mostró cómo la basura comprende dos elementos fundamentales que hay que distinguir. Por un lado, los objetos y los materiales que ponen en riesgo la salud y la vida humana, por lo cual, la basura debe ser cuidadosamente manipulada y alejada de las sociedades. Por el otro, contiene artículos cuya vida no ha

terminado, pero que al irrumpir e incomodar dentro del microcosmos personal de un sujeto son desechados. Por tanto, cuando se basuriza un texto hay que preguntarse si este pone en riesgo la vida o solo la incomoda.

De igual manera, hay que entender la basurización no como el fenómeno por el cual se genera basura que debe ser alejada de una comunidad por el riesgo que representa, sino como la estrategia para esconder, entre los elementos riesgosos, objetos que han irrumpido el orden de una sociedad, mostrando, en ese ejercicio, los márgenes de una sociedad; todo aquello que la incómoda y que, por lo mismo, es alejado. Para concluir, basurizar un objeto es convertirlo en basura, aun cuando este no sea tal.

SEGUNDO CAPÍTULO: MANOS SUCIAS, MANOS LIMPIAS Y MANOS DE TÍSICO ENGUANTADAS

*La mano es la herramienta del alma, su mensaje,
y el cuerpo tiene en ella su rama combatiente.*

Miguel Hernández, "Las manos".

.1 LOS TIPOS SOCIALES

Dentro de la temalogía, de acuerdo con Claudio Guillén (revisando el trabajo de S.S. Praver de 1973 *Comparative Literary Studies*), existen varios tipos de tema. Están las representaciones de la naturaleza, las condiciones fundamentales del existir humano, los problemas perennes de conducta, los motivos de aparición frecuente de la literatura folclórica, las situaciones recurrentes, los tipos sociales, profesionales y morales, y los personajes derivados de la literatura, entre otros (2005, p. 236).

Los tipos sociales, por su parte, son las clasificaciones tematólogicas usadas para catalogar a un grupo de personajes con características o trabajos similares dentro de una misma categoría. A diferencia de los personajes derivados de la literatura que, como tema, exploran un mismo personaje, como las distintas versiones de una Antígona o un Prometeo, desde las diferentes perspectivas de diversos escritores; los tipos sociales abarcan los espectros de un rol o modelo social, como un príncipe, un burócrata o un caballero.

Para explicar este tipo de tema, Guillén toma el ejemplo del loco (o bobo o bufón o *fool*). Un tipo social clave para la literatura europea cuyo auge se dio luego de la transición del medioevo al Renacimiento, cuando las comunidades europeas empezaron a tolerar su lugar en la sociedad, dejándolo estar al margen de ciertas leyes pese a pertenecer al pueblo. Es decir, prestándole atención y marginándolo por igual (2005, p. 248).

En esa época, el loco adquirió un papel activo dentro de las comunidades, ya fuera como profeta o proscrito, y autores como Cervantes, Rabelais, de Róterdam y Shakespeare lo retrataron de diferentes maneras. Hamlet, el Quijote, y hasta la Locura misma empezaron

a armar esta categoría. Y así, en diferentes escenarios y de distintas formas, se interpretó el papel del loco en la sociedad, al crearles un abanico de posibilidades para esos sujetos; abanico que va desde el loco artificial, la simulación del loco, el aprendiz de loco o el semibufón, hasta el rey verdaderamente enloquecido, el ignorante o el loco natural.

Con esta amplia gama de posibilidades, Guillén resalta la importancia del análisis comparativo temático puesto que le permite explorar la pluralidad de significados de un mismo rol social, gracias a los diferentes personajes (Guillén, 2005, p. 250). Pues, sea loco fingido o loco real, los personajes asumen y diversifican el papel del loco, mostrando todas sus facetas y posibilidades.

A este respecto, añade Guillén, cada época tiene “sus protagonistas literarios, que al parecer representan simbólicamente las premisas, aspiraciones y nostalgias del momento” (2005, p. 248). Por lo cual, para un comparatista, explorar los tipos sociales también es explorar un momento de la historia. Entonces, ver al loco en sus diferentes facetas es ver la transición al Renacimiento y las diferentes caras de este periodo; así como explorar al caballero o al burócrata, es explorar el medioevo o los comienzos de la modernidad, con sus diferentes aspectos, premisas, nostalgias y aspiraciones.

Además, como complemento, los tipos sociales son representantes de un género literario. Puesto que, en muchos casos, los géneros literarios cuentan con personajes característicos que completan su definición. Verbigracia, la épica con sus héroes, la picaresca con el pícaro o la novela policial con el detective, etc. Por tanto, explorar los tipos sociales no solo consiste en examinar las aspiraciones y las premisas de una época; además lo es de algunas bases y límites de un género literario. Pues el problema de los géneros literarios no se reduce a sus personajes; estos, a su vez, dan luz a las reflexiones poéticas.

No obstante, explica Guillén, las clasificaciones temáticas pueden resultar insuficientes puesto que los temas traspasan su tipo y proliferan de diferentes maneras. Una representación natural puede ser, al mismo tiempo, un motivo frecuente en la literatura o la metáfora de una condición fundamental del existir. Es el caso del sol como tema; un motivo propio de las representaciones de la naturaleza que se transforma y relaciona literariamente con una prefiguración imaginada como el fuego de Prometeo o la representación de un dios como Apolo (2005, p. 236). O el caso del mar, otro motivo que se puede tematizar desde

las representaciones de la naturaleza, aunque también es usado en la literatura como una metáfora de la inmensidad del universo frente a la insignificancia del hombre, quien se hace diminuto ante el oleaje marítimo. Lo anterior hace del mar un tema que versa sobre las “condiciones fundamentales del existir”.

Entonces, se cuestiona Guillén, ¿cuáles son los límites entre naturaleza y cultura? (2005, p. 236). Pregunta que apunta a indagar sobre los límites entre las tematizaciones de la representación de la naturaleza y los temas referentes a los problemas perennes de la conducta, los temas derivados de los personajes de la literatura, los motivos folclóricos recurrentes o las condiciones fundamentales del existir humano. En otras palabras, la pregunta sería: ¿cuáles son límites entre las diferentes clasificaciones tematólogicas? Pregunta que también se plantea el comparatista español a la hora de analizar al loco, pues, al ser un tipo social histórico con un papel activo en la sociedad, al tiempo que es un invento del intelecto, no queda clara la distinción entre un motivo natural, inferido de lo visto y lo vivido en aquella época, de uno de conducta humana, o de un motivo poético (Guillén, 2005, p. 249).

Así, en el análisis de los tipos sociales como tema hay que preguntarse, por un lado, ¿es un tema natural o artificial? Y, por el otro, ¿es el tema del rol social o el de la condición humana que hay detrás? Distinciones bastantes simples aunque dan cuenta de diferentes miradas que pueden tenerse sobre un mismo objeto. ¿Es el loco o la locura?, ¿es el burócrata o la burocracia?, ¿es el caballero enamorado o la caballería y sus códigos morales?

En este punto podría contra preguntarse, ¿cómo separar al loco de la locura o al burócrata de la burocracia, si los personajes, en este caso, son la encarnación de los temas? Pues bien, no es posible. Puede llegar, desde los tipos sociales, a temas más grandes y profundos. Por tanto, como enuncié antes, un tema traspasa su tipo y prolifera de diferentes maneras. Y esto, antes que mostrar la insuficiencia de categorías tematólogicas, tales como los tipos sociales, abre el espectro de posibilidades en las que un rol social da luz a preguntas sobre su época, el género literario en que aparece y el problema de conducta o la condición fundamental de la existencia humana que está tras él.

Entonces, cuando nos enfrentamos al problema de los tipos sociales, desde la tematología, podemos pensar en un registro doble. Pues, por un lado, se nos presentan los tipos sociales y sus especificidades como personajes, y, por el otro, encontramos que el personaje encarna y ayuda a entender temas mucho más grandes. Y, aunque probablemente Guillén advertiría que un tema singular no puede funcionar como sinécdoque de un periodo histórico ni de la condición total del existir, este doble registro temático nos abre un espacio para pensar un tema desde diferentes flancos y con cientos de conexiones. Así, un tipo social, una imagen poética o una representación de la naturaleza ilumina un problema de conducta o una situación recurrente. Esto mismo sucede con el problema de la basura.

.2 EL BASURIEGO

En una breve entrevista con la revista *El malpensante*, Héctor Abad cuenta que, en un principio, su novela se iba a titular *El basuriego*. Sin embargo, como en España no se conocía esta palabra, el colombiano decidió cambiarla por *Basura*, un título, a su parecer, más neutro y más duro (2002, p. 60).

El crítico literario Leonardo Monroy Zuluaga resalta este cambio de título por su apertura a la polisemia que puede remitir al lector a un

ejercicio de autocrítica en el que el autor declara su incompetencia en el arte de construir una narración, una desmotivación frente al impacto de la literatura en el marco de la historia contemporánea o la parodia a las dos miradas anteriores (2014, p. 59)

Sin embargo, la polisemia que Monroy propone solo puede entenderse leyendo las confesiones de Abad a *El malpensante* sobre su crisis de fe literaria y el artículo de Ariel González sobre *Basura* y su relación con dicha crisis de fe. Puesto que los posibles sentidos de la novela, señalados por el crítico, se refieren, más allá de la novela, a las posturas que tiene Héctor Abad frente a la literatura. Más simple sería plantear una apertura a la polisemia desde el título de la obra con preguntas como, ¿qué es la basura?, y ¿para quién?, pues los personajes del texto tienen diferentes posturas sobre la misma, haciendo de esta un signo polisémico.

Ahora bien, comparto la idea de que titular la novela *El basuriego*, en el momento de su lanzamiento, hubiera sido terrible. Pues, como explica Abad a la revista *El malpensante*, los basuriegos son las personas que recogen, separan y seleccionan cuidadosamente los objetos que están en el bote de la basura para así rescatar aquello que les sirven y dejar en las canecas lo inútil o irreciclable (2002, p. 60). Por lo cual, este título tentativo, en el 2000, habría enfocado la atención de la novela en un solo personaje, el narrador y, por lo mismo, hubiera cerrado la lectura desde el contrapunteo con su otro protagonista, el escritor¹⁰.

Empero, hoy, titular la novela *Basura* como *El basuriego* no sería un cierre a las posibles significaciones de la novela. Basuriego ha dejado de significar recolector de basura. Muy pocas personas quedan que usen esa palabra de esa manera. En cambio, puede significar “alguien que tenga una relación consciente con la basura”¹¹. Lo cual abriría las preguntas, ¿quién es el basuriego, Davanzati, para quien “lo que sale de su pluma es basura” (Abad, 2002, p. 60), o el narrador, que recoge los desperdicios del escritor?, ¿Davanzati, que entiende sus textos como despojos y los desecha, o el narrador, que se convierte en un reciclados y salva los despojos esperando encontrar en ellos algo de valor y por eso los recoge? Ambos se relacionan con la basura de manera consciente y diferente, y por ello, desde la nueva acepción de la palabra, son basuriegos. De lo anterior que *El basuriego* pueda ser en la actualidad un título mucho más polisémico.

De aquí mi propuesta: el basuriego como un nuevo tipo de social en la literatura. Igual que el loco, el artista, el ayudante, el poeta o el detective, entre otros, el basuriego; un tipo social por estudiar pues representa simbólicamente aspiraciones, premisas y nostalgias de nuestra época, nuevas bases y límites de las novelas como género literario y, a su vez, permite examinar el problema de la basura.

¹⁰ Problema que sí tiene la traducción al portugués que lanza la editorial Quetzal Editores en el año 2012 titulada *Os Dias de Davanzati*. Centrando su atención, desde el título, en la figura del escritor fracasado.

¹¹ Curiosamente, luego de plantear esta acepción me encontré con una definición muy parecida en la página de Fundéu que dice: “Podemos, entonces, definir el término 'basuriego' así. «Persona que, de alguna manera, se relaciona con la basura»” (Osorio, 2009, párr. 6).

.3 LOS TRES BASURIEGOS

En las novelas *Basura* y *Una soledad demasiado ruidosa* nos encontramos con Bernardo Davanzati, Hant'a y un personaje al que me tomaré la libertad de bautizar "Wilson", puesto que durante la novela en que aparece no se revela su nombre. Estos tres personajes, de los cuales he hablado brevemente en el primer capítulo de este trabajo, son, de una u otra forma, basuriegos. Los tres interactúan conscientemente con la basura, arrojando desperdicios o, al contrario, rescatándolos.

Wilson, el último a quien mencioné, es el narrador de *Basura*. Un periodista mediocre que, por casualidad, encuentra los textos de su vecino, el escritor retirado Bernardo Davanzati, en el cuarto de basuras de su edificio. Y, tras varios días de recolección y lectura, se da a la obsesiva tarea de rescatar los fragmentos escriturales que su vecino arroja diariamente por el *chute*, para así intentar recomponer su vida y su obra en una nueva novela.

Ahora bien, llamo Wilson al narrador de *Basura* por la aclaración que este hace después de verse reflejado en uno de los relatos de su vecino. "Aclaro también que yo no me llamo Wilson" (Abad, 2009, p. 113), afirma luego de leer un cuento de Davanzati. Empero, el personaje llamado Wilson del cuento de Davanzati se parece más al Doctor Molina, otro inquilino del edificio, que al mismo narrador de la novela. Entonces, ¿para qué aclarar que él no es ese personaje?

A lo largo de *Basura*, el narrador establece cierto anonimato que le permite enfocar la atención de los lectores en los fragmentos de su vecino y los comentarios que hace al respecto, sin llamar la atención. Omite su nombre y, de no ser necesario, no narra nada de sí mismo, imitando un tono crítico y periodístico que busca la objetividad de los hechos frente a la subjetividad de sus lecturas. Sin embargo, esta máscara de anonimato que usa el narrador se fisura durante la novela en la necesidad que este tiene por hacer entender sus juicios, su preocupación por hacer verosímil aquello que relata y, a su vez, al mostrar las páginas de su vecino, que, contrapuntean y desdicen sus palabras. Así, cuando aclara que él no es Wilson, sabiendo que la aclaración sobra, no restablece su anonimato. Por el

contrario, deja la duda de qué tan lejano es el narrador de este nuevo personaje. Por ello, para no caer en la trampa creada por el narrador para intentar desaparecer, llamo Wilson.

Bernardo Davanzati, por su parte, es el vecino de Wilson y su contrapeso en la novela. Un hombre mayor que, a sus treinta años, se dedicó al oficio de la escritura. “Aquel escritor que a finales de la década del sesenta publicó una novela que no fue muy bien recibida por la crítica (...) y años después sacó otro libro que pasó inadvertido” (Abad, 2009, p. 13). Un aspirante a escritor profesional que fracasa en sus dos incursiones literarias, perdiendo la fe en la escritura, que era su única meta en la vida.

Durante ese tiempo, Davanzati también fracasa en su vida personal; su esposa, Rebeca, lo abandona. Tras varias infidelidades por parte del escritor, ella se enamora de un violinista con quien se va a vivir a Bogotá, llevándose, de paso, a su hija. Entonces, sin dinero ni seres queridos, ambicionando con remediar su situación económica, decide conseguir dinero como mula y ayuda a traficar droga a los Estados Unidos. En poco tiempo, amasa una pequeña fortuna para vivir tranquilamente el resto de sus días. Sin embargo, en su última incursión de drogas es atrapado y pasa seis años en una prisión norteamericana, perdiendo por completo el contacto con su exesposa y su hija.

Cuando regresa a Colombia está solo. Los pocos amigos que le quedan lo ayudan contratándolo como corrector de estilo para una revista independiente; no obstante, esta fracasa. Así, Davanzati, viejo y solitario, resuelve vivir de forma ermitaña, sobreviviendo de la fortuna que hizo por el narcotráfico y escribiendo para el bote de basura.

Por último, está Hant’a, el narrador de *Una soledad demasiado ruidosa*. Un obrero checo cuyo trabajo consiste en comprimir montañas de papeles viejos para después enviarlas a una procesadora en donde se disolverán para hacer nuevo papel. Gran bebedor de cerveza que pasa sus días buscando, entre las montañas de desechos en las que trabaja, qué leer, qué salvar y qué condenar a la prensa hidráulica.

Hant’a, cercano a Davanzati, es otro ermitaño. Trabaja en un sótano, rodeado por nidos de ratas y enjambres de moscas, donde llueven interminables oleadas de papeles usados. Es visitado, pocas veces, por gitanas que le llevan papel a la recicladora o un profesor que le compra algunos artículos que él rescata de la basura. Empero, la mayoría

del tiempo la pasa solo. Trabaja lento, lee sin prisa, bebe todo el día y, mientras prensa el flujo perpetuo de papel que le llega, recuerda cómo fue su juventud.

Esos son los tres basuriegos que analizo: un escritor fracasado que vive solitariamente en Medellín, un periodista mediocre que pasa su tiempo libre espiando a su vecino y un obrero checo que prensa papel viejo mientras se ahoga en jarras de cerveza. Tres personajes dispares cuya relación con la basura me permiten examinar el problema desde diferentes flancos.

.3.1 LUGAR EN LAS NOVELAS

Basura y Una soledad demasiado ruidosa son novelas narradas, casi en su totalidad, en primera persona. Salvo por los apartes de *Basura* en los cuales se encuentran los textos fragmentarios de Davanzati, que rompen la narración de la novela con otras reflexiones o historias. Los narradores de estas novelas son Wilson y Hant'a, respectivamente; los dos basuriegos que escarban diariamente en la basura. Esos personajes que meten sus manos entre los desperdicios intentan recuperar algún tesoro propio.

Aunque, dichos narradores son completamente diferentes. Wilson, busca que su narración sea un libro y funge, además, en el papel de autor de su propio universo narrativo. Por lo cual, antes que presentar su flujo de consciencia, proporciona un escrito meticulosamente calculado que simula ser tal flujo, sin lograrlo, mientras expone y esconde información a su antojo. Al respecto anuncia, hablando sobre su escritura y las decisiones que tomó: “¿Lo copiaré? Lo copio. ¿Lo copio o no lo copio, lo quiero o no lo quiero? No, he resuelto que mejor no lo copio” (Abad, 2009, p.93), y “Yo tenía intenciones de transcribir este ensayo, pero el editor de este libro me ha dicho que no lo haga porque el trozo es extenso, los lectores se aburren, se distraen de la trama principal y el libro no se vende” (Abad, 2009, p.82).

En estas reflexiones analizo varios elementos clave. En la primera cita, está la indecisión de Wilson frente a los fragmentos de su vecino. La primera decisión positiva sobre el texto de Davanzati es seguida por una pregunta y la decisión contraria, mostrando las dudas frente a la calidad y utilidad de los textos. Además, la segunda pregunta muestra la subjetividad de la decisión de Wilson quien duda sobre si quiere o no el fragmento en su

novela. Igualmente, este titubeo revela el intento del narrador por simular su flujo de consciencia y los problemas de edición de un libro mientras escribe.

La siguiente cita, la cual aparece páginas antes en la novela, parece ir en contravía. Muestra un editor que, junto a él, selecciona los fragmentos de Davanzati que van en el libro. A su vez, marca un criterio de selección comercial de dichos fragmentos al exponer la preocupación por un supuesto público lector y las ventas de la novela. Esta situación propone un lector implícito quien, frente a las salidas de los fragmentos de Davanzati, no podría hilar la historia.

De lo anterior se sigue que el titubeo de Wilson se sienta falso. No es un flujo de consciencia ni una preocupación real, puesto que cuenta con un editor que lo ayuda en este tipo de problemas, así como al final de la novela lo ayuda Anapaola. El titubeo, entonces, es tan solo un intento por continuar con un aparente ejercicio de autoconsciencia que marca el tono del libro y, a su vez, justifica todas sus acciones (buenas o malas) ante un posible lector, blindando su novela de críticas por selección u omisión de textos.

Así, Wilson cumple con la función de narrador, tanto como de escritor, editor y censor; pues él decide qué entra en el libro y qué se queda por fuera. Como narrador, él es el filtro por el cual llega la información a los lectores. Sin embargo, gracias a la consciencia que tiene de sí y su escritura, él solo selecciona la información que le sirve, esa que no distrae al lector de la “trama principal” de la novela, a la vez que descarta y censura todo lo demás que se pierde para siempre.

Por otro lado, Hant’a, como narrador, sí nos presenta un flujo de consciencia que no pretende ser escritura. “Si supiera escribir haría un libro sobre la mayor suerte y la mayor desgracia de los hombres” (Hrabal, 2016, p. 9), piensa, mientras reflexiona sobre todos los libros que ha visto y el destino al que, en su trabajo, está condenados los cientos de textos que se han perdido, los pocos que ha rescatado y leído, y las guerras que han pasado por ellos.

El pensamiento del trabajador checo, al contrario de Wilson, no tiene consciencia de que aquello que narra será un libro. Él no es el autor pues él no escribe, solo reflexiona. Por lo mismo, él no esconde nada, él no censura ni edita. Aquí simplemente se presencia la corriente desenfrenada de su pensamiento. De esta forma, hay dos narradores

autodiegéticos con intenciones completamente opuestas. Uno preocupado por las ventas su libro y otro preocupado por pensar. Uno que puede seleccionar en su texto aquello que se dice y aquello que se calla, y otro que no tiene control sobre lo que luego se leerá. Por lo tanto, aunque en ambas novelas presenciamos las percepciones de estos dos narradores, el narrador de *Basura* monta toda la información para favorecerse, mientras el narrador de *Una soledad demasiado ruidosa* no puede controlar la información que nos brinda. La novela checa crea una sensación de sinceridad, frente a la desconfianza y la sospecha que se empieza a tener con la novela colombiana.

Ahora bien, a pesar del papel clave de Wilson en *Basura*, Davanzati, como ya lo he enunciado antes, es su contrapeso. Cuando la voz Wilson se vuelve agotadora pasa a los textos de Bernardo. Y cuando estos se tornan ridículos, regresa a la voz del periodista. Este juego casi rítmico pretende crear un balance entre las voces disímiles de su novela. Empero, como son dimensiones tan diferentes de la narración, no logran equilibrarse. Al contrario, crean una relación desigual entre los dos niveles narrativos que los críticos de *Basura* han señalado: la enunciación y el enunciado; el plano de la voz de Wilson y el de los textos de Davanzati, respectivamente. Y esto sucede porque Wilson parece ser el autor de ambos, pues él selecciona lo que dice en la enunciación y lo que se muestra en el enunciado.

Hélène Pouliquen, en su ensayo *El campo de la novela en Colombia*, presenta su postura sobre este relato. Afirma: “es una novela del proceso de escritura en la que el acontecimiento pierde todo su protagonismo” (2011, p. 43). En cambio, el contenido, los fragmentos de escritura de Davanzati, son el centro de atención en la novela. Con esta afirmación, Pouliquen centra todo su cuidado, así como sus reflexiones, en la figura del escritor fracasado y deja de lado al narrador, cuando este es la figura del montaje de los textos de Davanzati.

El crítico Ariel González toma el camino contrario en su lectura. Comienza con el análisis de la primera línea de la novela “Esto que empiezo empezó cuando me pasé a vivir por el Parque de Laureles” (Abad, 2009, p. 13) como un juego de palabras que pone las cartas del texto sobre la mesa al mostrar el doble plano narrativo de la novela y la importancia que este tiene. Luego, González explica cómo ambos planos de la novela son axiológicamente distantes e intencionalmente asimétricos y que, aunque las miradas de los

críticos han centrado su atención en el contenido, “es posible otra interpretación” (González, 2011, p. 132) en la que se analicen ambos niveles narrativos por igual. No obstante, el análisis de González se basa en las posturas que ambos polos de la narración, es decir, ambos personajes, sugieren frente a la literatura. Posturas que, como dije antes, son las posturas de Héctor Abad frente al mundo literario.

Mi interpretación es más cercana a la lectura de González que al análisis de Pouliquen, puesto que tampoco creo que deba pormenorizarse ningún plano de la narración en el estudio de esta novela. Por el contrario, deben evidenciarse sus distancias y diferencias para examinar los diferentes contrapesos que se dan entre Davanzati y Wilson, a la vez que las estrategias narrativas usadas en la novela para intercalar sus dos voces.

Por tanto, si Wilson es la primera cara de la novela, la voz principal y el punto de ingreso, Davanzati presenta la otra cara del relato; las fugas, las pequeñas fisuras en el discurso que se escapan de la narración. Así, mientras que la voz de Wilson es totalmente compacta y cuenta una sola historia, “la trama principal”, la voz de Davanzati es múltiple y fragmentaria, juega entre diversos géneros literarios, con distintas posturas e historias. Y esto sucede porque Davanzati no es el narrador de sus historias, como sí lo es Wilson de la suya. En este sentido, Davanzati solo se equipara con Wilson, en *Basura*, al ser una segunda figura autoral.

Esto hace que la novela sea aún más asimétrica. El acceso a Davanzati, como personaje, solo es posible a través de las visiones y las apreciaciones de Wilson. Lo mismo sucede con él mismo. Se hacen interpretaciones de Davanzati desde el plano de la enunciación, desde los acontecimientos, y no desde el plano del enunciado escrito por este. Así, la desigualdad es notoria en la medida en que las descripciones y las percepciones de la novela favorecen una sola mirada.

Sin embargo, esta misma razón hace del plano del enunciado un elemento fundamental en la novela. Como lo dije anteriormente, este nivel narrativo muestra las fisuras de la enunciación. Las descripciones de Wilson, sus estrategias para mostrar y ocultar información, sus descripciones y su historia, son minadas por los textos de Davanzati. Por ejemplo, mientras Wilson no se preocupa por el anonimato que crea en su novela y, por el contrario, lo usa a su favor, Davanzati lo fisura desde sus primeros textos

en los cuales escribe “*el anónimo y el seudónimo inspiran aún más cautelas pues los lectores piensan que tras ellos puede estar escondido el amigo o el enemigo*” (Abad, 2009, p. 21). Lo anterior termina de afianzar la sensación de desconfianza que se tiene como lector frente a la narración de *Basura*, pues en lo enunciado están las fisuras que recubren la novela de duda. Mientras Wilson acapara la narración y la información, con su voz, los textos de Davanzati, esas otras voces de diferentes historias, evidencian las grietas del discurso del periodista.

Este juego de contrapesos, por otro lado, se da en *Una soledad demasiado ruidosa* con el mismo Hant’a, quien, en sus reflexiones, va y viene con diferentes perspectivas sobre los mismos puntos. Él es la grieta de su discurso, quien lo favorece y lo mina.

En mi trabajo, la espiral y el círculo se corresponden y el *progressus ad futurum* se confunde con el *regressus ad originem*; todo eso lo vivo muy intensamente y, ya que soy infelizmente feliz y culto a pesar de mí mismo, he empezado a reflexionar sobre el hecho de que el *progressus ad originem* se corresponda con el *regressus ad futurum*. (Hrabal, 2016, p. 53)

Las contradicciones que él presenta –infelizmente feliz– así como sus tensiones –ser culto a pesar de sí– son las fracturas de su propio discurso. Él logra, por sí mismo, la tensión que Wilson solo logra gracias a Davanzati.

El mismo título de la novela *Una soledad demasiado ruidosa* revela cómo funciona la mente de Hant’a y la forma en que su cabeza, llena de voces y lecturas, es su propio contrapeso: “Estoy solo para poder vivir en una soledad poblada de pensamientos, porque yo soy un poco el Don Quijote del infinito y de la eternidad, y el Infinito y la Eternidad sienten predilección por la gente como yo” (Hrabal, 2016, p. 14). Él está solo para poder vivir lleno de todo; en su mente está el infinito, cada libro que ha leído. Así, mientras Wilson y Davanzati se necesitan como Sancho y el Quijote, Hant’a es un poco Don Quijote y otro poco Sancho.

La soledad de Hant’a no es solitaria; a él lo visitan los textos que lee. En el cuarto capítulo, por ejemplo, Hant’a empieza a alucinar –producto de su ebriedad– con Jesucristo y Lao Tse, quienes le hacen compañía en su cueva. Él no está solo, es acompañado por

varios personajes que están en su cabeza. Por lo mismo, él funciona como su propio contrapeso.

Recapitulo; en sus novelas Hant'a y Wilson son las voces autodiegéticas que narran sus respectivas historias entre los basureros. Wilson, por un lado, juega como una voz autorral que justifica las decisiones de la novela. Hant'a, por otro lado, presenta su flujo de consciencia del cual él no es el autor. Por otra parte, en *Basura*, Davanzati y sus textos juegan a hacer el contrapeso de Wilson, creando otro nivel narrativo. En cambio, en *Una soledad demasiado ruidosa*, Hant'a es su propio contrapeso. De esta forma, con todos estos juegos de voces y niveles, las novelas administran la información y sus relatos.

.3.2 APARIENCIA

“Era un tipo más bien bajo de estatura, encorvado, muy discreto, pero con un chispazo de halcón en los ojos azules (...) A primera vista era un anciano común y corriente; sin embargo, al mismo tiempo, uno intuía en él algún secreto”. (Abad, 2009, p. 14)

Enuncia Wilson al describir a Davanzati.

“De andar lento (pero luego me di cuenta de que este paso sosegado lo empleaba para disimular una leve cojera), parecía estar más cerca de los setenta que de los sesenta, de pelo abundante y canoso, de unas canas más blancas que el papel, con unas manos sin mancha y unos brazos casi atléticos, mucho más juveniles que el resto de su aspecto”. (Abad, 2009, p. 14 – 15)

En esta descripción, se presenta al escritor fracasado como un hombre simple y pulcro. Su pelo totalmente blanco, así como sus manos sin manchas, resaltan su limpieza. Y su vejez, aunque contrastada por sus brazos juveniles y la mirada de halcón de sus ojos, se acentúa con el paso lento, la leve cojera y la pequeña joroba que lo hace parecer un poco más bajo. Es, en pocas palabras, un hombre viejo quien, pese de todo, se cuida.

Asimismo, este pasaje revela la curiosidad que siente Wilson por su vecino. El secreto que se intuye, como él mismo afirma, más que darle un toque de misterio a Davanzati, da cuenta de la mirada llena recelo con la que el periodista observa a su vecino.

Idea que se refuerza cuando dice: “Y nada como que alguien quiera guardar un secreto para que uno, de inmediato, quiera a su vez averiguarlo” (Abad, 2009, p. 14). Pues, aunque el periodista escribe que todas las personas son chismosas, realmente lo dice de sí mismo.

Empero, del aspecto de Wilson se conoce muy poco, pues él, por mantener su anonimato, nunca se describe. Sin embargo, en un pequeño alegato al mundo, Davanzati se refiere al periodista como “*el imbécil del vecino de abajo que vaya a saber por qué siempre asoma la nariz y las gafas de miope y las manos de tísico cuando yo salgo*” (Abad, 2009, p. 112). Esta descripción hace visible la molestia que siente el escritor por la vigilancia constante de su vecino. Davanzati acentúa la figura de entrometido de Wilson al poner énfasis en la descripción de su nariz y sus gafas como los únicos rasgos de su rostro. Y lo presenta como un enfermo al señalar tanto su miopía como sus manos enfermas; en nada parecidas a la mirada de halcón y las manos sin mancha que él posee.

En este punto, las manos son clave pues revelan la relación que los personajes mantienen con la basura. Mientras Davanzati tiene sus manos pulcras y es quien bota la basura, Wilson, quien la recoge, tiene manos enfermas. Como si recoger la basura lo estuviera deformando. Aunque el mismo periodista dice, hablando de sus excavaciones en la basura, “por mucho que escarbé hundiendo mis manos enguantadas hasta el fondo del contenedor, no encontré nada” (Abad, 2009, p. 25, subrayado mío). Por lo cual, además de ser manos enfermas están enguantadas, lo que muestra su asco frente a la basura.

Curiosamente, la imagen de las manos es abordada por Davanzati en un cuento titulado “Balada del viejo pendejo”. En este, un hombre viejo va al manicurista para maquillar sus “*uñas agrietadas por el tiempo*” (Abad, 2009, p. 39) y rejuvenecer su imagen a partir de las manos. Este cuento suscita, en la novela, un aire de duda frente a las manos que aparecen.

Por su parte, Hant’a, el trabajador de la basura, afirma que él siempre ha trabajado sin guantes para tener un contacto directo con el papel que se arroja al basurero y, además, que se lava sus manos muy poco por temor a que estas empiecen a resquebrajarse. Así, imagino sus manos gruesas, endurecidas por la mugre y llenas de grietas, ampollas y cortes. Muy distintas a las manos de Wilson, así como a las de Davanzati.

Sin embargo, a Hant'a no le molesta el aspecto de sus manos; por el contrario, lo dignifica. Él se identifica con los ratones que corren por su cueva, criaturas nobles que buscan refugio, se alimentan de los libros viejos y odian el baño, al igual que él. Y aun cuando se va deformando y endureciendo, prefiere parecer más a un ratón que a un humano. Pues, como él repite “el cielo no es humano” como tampoco lo es él. Por tanto, en la suciedad y la deformidad de sus manos, él se acerca al cielo.

El aspecto del trabajador checo, por más desagradable que parezca, nunca da asco, puesto que lo recubre cierto aire de grandeza. Solo en la comparación con otros trabajadores o personajes Hant'a se vuelve monstruoso y pierde su dignidad. En un episodio de la novela, por ejemplo, Hant'a visita una nueva prensadora de papel en Bubny, en la cual los prensadores eran jóvenes limpios y uniformados que arrojaban velozmente cualquier papel a una prensa gigante, cuatro veces más grande que la de él. Allí, el viejo prensador se siente humillado. Los muchachos de las brigadas de trabajo comunista trabajan maquinalmente, mucho más deprisa que él, sin pensar, y, por si fuera poco, no beben cerveza durante su trabajo, sino leche. Lo cual, para él, es como tragarse “un alambre de púas” (Hrabal, 2016, p. 76).

No obstante, lo que termina por desgarrar la dignidad del viejo prensador es ver a todos los chicos de la prensadora usando guantes. Enuncia Hant'a: “lo que hacía más profunda mi humillación eran los guantes (...) aquí nadie deseaba tener esa extraordinaria experiencia que es palpar libros y papel viejo” (Hrabal, 2016, p. 69). Para él, su trabajo era digno y su experiencia, extraordinaria. Pero con los guantes, la experiencia se pierde y con ella, su grandeza. Los libros dejan de ser portadores de voces para ser objetos asquerosos.

De esta forma, están las manos sucias y llenas de experiencias de Hant'a, las manos enfermas y enguantadas de Wilson, y las manos sin mancha de Davanzati. Treinta dedos que se relacionan de manera distinta con la basura; diez limpios que arrugan papel y lo botan por un *chute*; diez enfermos y cubiertos con guantes que recogen con asco los papeles que arrojan los dedos sin mancha; y diez desnudos, que lo arriesgan todo, por rescatar unos cuantos libros del basurero.

Curiosamente, las únicas manos enfermas son las de Wilson. Pues, aunque cubiertas de suciedad, las manos de Hant'a son saludables. Él mismo comenta que no se baña por

salud pues de bañarse entero, se enfermaría; su cuerpo no podría enfrentarse a la suciedad de su cueva y sus manos se resquebrajarían (Hrabal, 2016, p. 31). Así, Hant'a se cuida a sí mismo, bañando muy poco pequeñas partes de su cuerpo. Al contrario de Wilson o de los jóvenes brigadistas, que usan guantes.

Ahora bien, en esta relación del aspecto de los personajes con la basura interpreto cómo Wilson y Davanzati son dos polos de la relación, mientras que Hant'a juega a moverse de un extremo a otro. Por un lado, el obrero checo es viejo, bajo y encorvado como Davanzati. Es más, debido a su obsesión por salvar libros, el prensador se encoge. Mientras empieza a llenar su casa de diversas obras y crece su biblioteca, él se achica más. Poco a poco, Hant'a pierde el espacio de su casa, reduciendo el ancho de los pasillos con cientos de columnas de libros y relleno cada cuarto con todo tipo de textos. Lentamente, su hogar se transforma en una incómoda biblioteca secreta por la cual es muy difícil transitar. Al final, por tantos libros apilados en su casa, el prensador termina durmiendo recogido sobre sí, en posición fetal, lo que afecta su espalda, lo deforma y le hace perder paulatinamente nueve centímetros de estatura (Hrabal, 2016, p. 25). Hant'a lleva al extremo la joroba, que también tiene Davanzati, acentuando, aún más, su vejez.

No obstante, el aspecto de Hant'a muta en diversas ocasiones. Esto genera dudas sobre su cercanía con el novelista fracasado. Como ya lo he enunciado con anterioridad, en el transcurso de la novela, el prensador checo es visitado por un profesor de filosofía quien le compra viejos artículos de teatro rescatados del basurero. Y, en estos encuentros, Hant'a se hace pasar por dos trabajadores, uno joven y otro viejo, para duplicar sus ganancias, pues el profesor les paga a ambos por igual.

En este juego del doble, que el profesor descubre al final de la novela, se revela cómo Hant'a mantiene diferentes apariencias en relación con la basura. Pues, escondido entre los montones de papel viejo, él es tanto joven como anciano. Luego, Hant'a mismo hará hincapié en la ambigüedad de su aspecto, en la escena en que se mira en un espejo al anochecer: "Me percibo más joven y de mejor ver, me agrada observarme en el espejo cuando oscurece, palparme la cara, entonces la encuentro lisa, sin arrugas en las comisuras de los labios ni en la frente" (Hrabal, 2016, p. 62). Si bien se sabe viejo, su mirada muda y se encuentra joven. Tanto cambia que las arrugas no solo desaparecen ante sus ojos,

también se hacen imperceptibles al tacto. Entonces, el viejo basuriego, aunque arrugado y mugriento, con poca luz y entre desechos, se percibe liso y aseado.

Mucho antes, en una descripción propia, Hant'a se compara con el retrato de un viejo artista hecho por Rembrandt van Rijn, en el cual se representa un pintor acabado por el alcohol y el tiempo: "También mi rostro ha ido adquiriendo ese aspecto de hojalde enmohecido, de pared húmeda y mellada" (Hrabal, 2016, p. 19) dice al respecto. La comparación muestra cierta dignidad de sus arrugas, pues él es como el artista que está en el "umbral de la eternidad".

Ahora bien, esta última comparación (primera en el libro) es importante por el lugar en que se encuentra el retrato: entre las montañas de papel que él escarba, entre la basura. Cabe poner énfasis en que él no solo se compara con un gran retrato, sino que, además, se encuentra y se refleja en la basura. Así, su aspecto siempre está en relación con su trabajo. Ahora, el espejo en que se contempla no está en su cueva sino en su hogar; el lugar de reposo en el cual se alisa su piel hojaldrada.

Entonces, pese a las arrugas, la piel mellada o su aspecto de hojalde, Hant'a es un reflejo digno de la basura que le cae, obras clásicas entre papel viejo. Davanzati, por su parte, es la imagen de un basuriego cuyo trabajo es desechar, consumir. Sus manos limpias, así como su aspecto pulcro, dan cuenta de un consumo en el que, antes de acercar su imagen a la basura, lo aleja. Además, con la aparición de la manicura en uno de sus cuentos genera un aire de duda frente a su imagen. Y Wilson, el hombre de las manos enfermas y enguantas, es la contracara del basuriego. Aquel enfermo, que trabaja enguantado por el asco y su prevención frente al basurero, que parece tan peligroso como inmundo.

.3.3 OFICIOS

De los tres personajes que presentan las novelas solo uno es basuriego de oficio. En cambio, los otros dos, el periodista y el escritor retirado, no trabajan con la basura. Son lo que podría llamar basuriegos no profesionales. Es decir, conscientes de su relación con la basura, pero distantes de la misma pues, mientras que la vida de Hant'a depende de este oficio, las vidas de ellos no.

Esta diferencia en el oficio explicaría la dignidad que el personaje checo encuentra en los basureros. Opuesta a la perspectiva de Wilson, quien los enfrenta con asco. Pues, mientras el primero ve en los desechos una profesión en la que pone todo su esfuerzo, el segundo se relaciona con la basura desde la indiferencia que le imprimiría un burgués agotado de su vida estéril a sus actividades en el espacio de su ocio.

Esto, además, porque cada personaje entiende la basura desde su quehacer y viceversa. Así, Davanzati piensa los desechos desde su lugar como escritor fracasado, sin dignidad. Wilson, desde el periodismo, en el cual es mediocre, o, como lo interpreta Leonardo Monroy, desde una forma improvisada de lectura que busca asemejarse a la crítica literaria profesional, en la cual la basura es aquello que no se equipara con la literatura (2014, p. 64). Y Hant'a lo hace desde la recolección y el prensado de la basura misma, así como desde el arte, pues él, como he afirmado anteriormente, se compara con un artista y ve en algunas de sus balas grandes obras de arte.

Reflexiona Davanzati, en uno de los primeros fragmentos de la novela:

Escribo y sé que nunca nadie me va a leer lo que escribo, escribo porque tengo el vicio incurable de escribir; escribo como quien orina, ni por gusto ni a pesar suyo, sino porque es lo más natural, algo con lo que nació, algo que debe hacer diariamente para no morir y aunque se esté muriendo. ¿Para qué orina un moribundo? ¿Para qué escribe ya un agonizante? Y sin embargo orina. Y sin embargo escribo. (Abad, 2009, p. 22)

En este texto, se observan dos cosas. Primero, la grafomanía del viejo escritor, que describe la escritura como un vicio incurable. Segundo, la forma en que su relación con la basura ha permeado su manera de ver los escritos. Pues, de tanto arrojar sus textos, empieza a compararlos con los orines. Con lo cual, se interpreta que la poética de Davanzati apunta al desecho, pues escribir es como mear.

Adicionalmente, presenta una postura frente a la escritura que la muestra como un acto natural, igual que orinar. Así, remite al epígrafe del libro que cita a Elías Canetti:

Cómo se imagina él la felicidad: una vida entera leyendo tranquilamente y escribiendo sin enseñarle nunca a nadie una palabra de lo escrito, sin publicar

una palabra. Dejar a lápiz todo lo que ha anotado; no cambiar nada, como si lo que ha escrito no tuviera destino alguno, como el curso natural de una vida que no sirve a ningún fin que haga más angosto el mundo, pero una vida que es totalmente ella misma y que se va anotando como quien anda o respira.
(Canetti en Abad, 2009, sección de epígrafe)

Así, la actividad de anotar y escribir se presenta, por un lado, en el ámbito privado de la vida y, por el otro, como una actividad tan natural como andar o respirar. Lo cual, en Davanzati, ocurre de manera similar, aunque la comparación no es con la respiración, sino con los desechos de la orina que funcionan de manera similar, pero que remiten a campos simbólicos diferentes.

Por ello, resulta tan irrisorio como exasperante cuando Wilson se pregunta por las constantes reflexiones sobre meados que escribe su vecino: “Yo tengo para mí que él debía de tener un problema de próstata, pues no por nada alguien escribe tan obsesivamente de algo tan pedestre y corriente” (Abad, 2009, p. 58). Wilson no puede establecer la conexión entre orines y escritura que tan claramente ha hecho Davanzati. Pues, de hacer esta conexión, él no tendría por qué quejarse, en cambio, entendería cómo la novela *Rebus*, que versa sobre el problema de la escritura, abre con una escena que muestra a un escritor, Serafín, peleando consigo mismo por no poder mear.

Empero, el apunte de Wilson comprueba la apuesta de Monroy al decir que el narrador de *Basura* intenta simular la figura de crítico literario, sin lograrlo, para configurar una caricatura de los críticos. La ceguera con que su vecino lo describe, así como los guantes que él mismo se pone para sacar los textos de Davanzati, es consecuente con su forma de leer. Wilson es incapaz de conectar ideas entre textos y, desde los primeros análisis textuales, rompe el pacto ficcional en donde se zanja la distancia entre el escritor y sus textos como artificios ficcionales. De allí, que intente reconstruir la vida de su vecino desde los fragmentos que encuentra y explique la obsesión textual por los meados desde un problema de la próstata y no como una reflexión escritural. Además, termina su crítica explicando por qué los orines no hacen gran literatura, pues Proust no hubiera escrito sobre la orina de nadie. Lo anterior no solo es mentira sino que muestra cómo su visión de la literatura no puede convivir con la basura, cuando la propuesta de Davanzati parece reconciliar la literatura con los orines.

En sintonía con Monroy, creo que hay que entender a Wilson como una caricatura de crítico, pues desde allí puede concretarse la apuesta de este por el anonimato, así como su relación con la basura. Wilson entiende la basura de la misma manera en que interpreta los escritos de su vecino. Y como él concibe la basura como un espacio en el cual no podrían estar Proust o Goethe, al encontrar los fragmentos de su vecino en la caneca, los separa de la literatura de los grandes clásicos europeos que ha leído. Así, para Wilson, el basurero con cuchillas, ramos de flores marchitas y periódicos sería inconcebible el de Hant'a, en donde se encuentran Kant, Lao Tse, Rimbaud, y muchos otros clásicos.

Entonces, Davanzati entiende la basura desde el lugar del productor; quien hace basura y tira a los basureros aquello que digiere, igual que orina después de ingerir líquidos. Wilson, por su parte, piensa la basura desde el lugar del recolector; quien saca de los basureros aquello que cree tiene algún valor; por eso enuncia, cuando comienza a justificar su tarea: “Tal vez en un principio llegué a pensar que de ese robo de desechos yo podía sacar alguna ventaja” (Abad, 2009, p. 20). Sin embargo, al no encontrar nada valioso, ve la basura como un contrario de la literatura.

Por su parte, Hant'a transita entre estos dos polos que representan los personajes de *Basura*. En *Una soledad demasiado ruidosa*, él cumple la labor tanto de productor como de escarbador. A diferencia de Wilson y Davanzati, explora, de forma distinta, los roles de productor de basura y reciclador de la misma.

De manera cercana a Wilson, el prensador checo se relaciona con la basura desde el rol de reciclador que, entre las montañas de papel viejo, saca restos literarios. Sin embargo, Hant'a no piensa los textos que allí encuentra desde un valor mercantil, sino desde el valor cultural por el cual los libros son tesoros invaluables. Él no busca provecho económico de los libros que rescata, aunque a veces lo reciba. Por el contrario, rescata los libros porque con ellos se despierta la vida. Así, no solo encuentra grandes clásicos literarios en la basura, los comprende desde allí. Por lo cual, los basureros no son un lugar opuesto a la literatura, sino uno de los posibles destinos de cualquier texto.

Sin embargo, él, como Wilson, también saca del basurero las joyas que encuentra las cuales van engrosando su biblioteca. Aunque el checo sabe que no puede detener el flujo de libros que pasa por su lado y, por lo mismo, no rescata todo lo que encuentra. Deja

en la prensa cientos de clásicos que, luego de ser embalados con cientos de kilos de papel viejo, son llevados a una planta procesadora donde se convierten en papel nuevo. Por consiguiente, se reafirma la idea de que, mientras para Wilson la basura no puede ser el lugar en que cae la literatura, para Hant'a la basura hace parte de la vida de los libros.

Ahora, desde el lado del productor de basura –la perspectiva de Davanzati–, el prensador piensa su trabajo con ojos de artista. Hant'a, como el escritor, ocupan la misma figura. No obstante, mientras el escritor colombiano ve su oficio como natural e inevitable, el artista basuriego checo entiende su creación como un obstáculo para su trabajo. Al respecto, enuncia el checo: “Mi misa, mi ritual consiste en meter alguno (se refiere a los libros que rescata) en cada paquete que preparo, y es que tengo la necesidad de embellecer cada paquete, de darle mi carácter, mi firma” (Hrabal, 2016, p. 11, paréntesis mío). Así describe su calvario pues pensar cada bala prolonga su jornada laboral. *En Una soledad demasiado ruidosa*, se dignifica el trabajo a través del aire ritual que le imprime Hant'a, así como con la belleza que deja en sus creaciones.

Al final del primer capítulo, el prensador piensa:

quedan cinco años para que me jubile, mi máquina se jubilará conmigo, no la abandonaré, estoy ahorrando (...) para llevármela a casa (...) Entonces, allí en el jardín cada día haré una bala, una sola, pero ¡qué bala!, una bala elevada al cuadrado, una bala como una escultura, una obra de arte. (Hrabal, 2016, p. 13)

En su plan de jubilación, el prensador se ve como un artista. Se proyecta haciendo cada bala con los libros que ha rescatado durante toda su carrera. De esta forma, los libros que rescata, en la mente del artista, correrán la misma suerte de aquellos que ya ha prensado. Él no extrae los libros de la basura, como pasa con Wilson, porque estos no pertenezcan allí; lo hace porque quiere hacer balas aún más bellas. Aunque, rescatándolos o no, terminarán prensados.

No obstante, desde antes de proyectarse como jubilado, Hant'a ya es artista porque se piensa como tal; uno que hace obras para la basura, mientras trabaja porque sus embalajes van a parar a la procesadora de papel. Sin embargo, él no quiere que sus obras terminen allí. Él las hace con basura y, mientras trabaja, allí van a parar. Pero a diferencia de Davanzati, él no las hace para la basura, sino para sí mismo. Y, en un futuro tal como los

planea, para los espectadores que verán una exposición de balas en su jardín y se sentirán prensados como los libros (Hrabal, 2016, p.14).

Así el contacto que tiene el prensador checo con la literatura y el arte es la base que dignifica el oficio. Pues, la dignidad laboral por la que velaban las autoridades comunistas para sus obreros, no se procura para Hant'a y sí para otros. En la novela, se relata cómo un amigo del protagonista había dejado de beber y padece un fuerte síndrome de abstinencia en su trabajo, como su jefe lo cree ebrio es despedido. Entonces, para probar su inocencia, este trabajador se dirige a los policías quienes “no solo le dieron un certificado de sobriedad sino que llamaron a su jefe echándole una bronca de miedo por destruir la moral de un obrero” (Hrabal, 2016, p. 98). Si bien la cita muestra cómo las autoridades velaban por los obreros, la novela, en muchas secciones, presenta al jefe de Hant'a maltratándolo. Por consiguiente, el único consuelo de dignidad de Hant'a está en la belleza que él encuentra en los desechos.

No obstante, para Wilson la tarea de recoger los restos de escritos de Davanzati es lo opuesto a un ejercicio dignificante. Él lo describe como un oficio en las sombras, como su “infame oficio” (Abad, 2009, p. 31). Esta expresión solo se usa dos veces en la novela, siendo la primera mención dos páginas antes cuando se refiere al vínculo de Davanzati con el narcotráfico y su trabajo como mula. Así, los oficios infames son el narcotráfico y la recolección de basura, que quedan en el mismo nivel. Esta equiparación marginaliza aún más el trabajo de Hant'a, al relacionarlo con actividades criminales. Si la humillación de Hant'a pudiera maximizarse después de su encuentro con los chicos que usan guantes, terminaría por destrozarle el oír que su oficio está en el mismo nivel del tráfico de drogas y las actividades criminales que conlleva.

Para recapitular, la basura y los oficios de cada personaje se relacionan y explican entre ellos. La forma en que estos entienden la basura está directamente relacionada con la forma en que trabajan y se vincula con sus labores. Davanzati ve en la basura el lugar del vicio de la escritura. Wilson la entiende como un lugar opuesto a la gran literatura. Y Hant'a, por su parte, la asume como un mar de posibilidades, en donde hasta el más bello libro encuentra dignidad.

Lo anterior permite entrever la poética de la novela que ambas obras plantean. Pues, como dije anteriormente, las visiones de los personajes y los tipos sociales pueden dar luz sobre los géneros literarios. Y, en ambos casos, la forma en que los personajes son basuriegos hablan de la forma de hacer y entender las novelas. En el caso de Davanzati, la escritura sería un acto natural como mear. En el caso de Wilson, la novela es un lugar que parece intentar apartarse de la basura y solo se hace con aquello que se rescata. Y, en el caso de Hant'a, la novela es un texto cuyo destino puede ser la basura, aunque es indestructible, como se verá posteriormente.

.3.4 INTERACCIONES (ARROJAR Y RESCATAR)

Como basuriegos, Hant'a, Wilson y Davanzati solo tiene dos opciones frente a la basura: o la arrojan o la recuperan. En este aspecto, así como en la novela en general y en los puntos que he analizado, los personajes de *Basura* representan los dos polos opuestos de esas interacciones, mientras que Hant'a se mueve por ambas posibilidades y las explora de diferentes maneras.

Davanzati representa a los basuriegos que arrojan basura siendo conscientes de que sus desechos son un fracaso, son su última posibilidad. Como lo expliqué en la sección anterior, él usa la basura para controlar su vicio de la escritura y continuar con su vida, mientras hace patente su fracaso como escritor. Así, para él, arrojar sus textos a la basura es deshacerse de ellos sin que suceda algo después.

Hant'a, en este mismo respecto, piensa que arrojar los textos a la basura es una especie de sepultura que no equivale la desaparición. “Un verdadero libro siempre indica algún camino nuevo que conduce más allá de sí mismo” (Hrabal, 2016, p. 8), piensa el prensador. Por tanto, para este, la muerte de los libros sella sus lecturas, pues desde allí los comprende y conduce a la literatura hacia nuevos caminos.

Sin embargo, la novela no se cierra a esta única posibilidad en que el ejercicio de arrojar un libro a la basura y prensarlo equivale a una exploración del más allá. En *Una soledad demasiado ruidosa*, el prensado puede cobrar nuevos sentidos dependiendo de qué se preñe. Por lo cual, mucho más adelante en la narración, Hant'a recuerda como, en un

acto de venganza, prensó cientos de libros nazis, pues estos lo habían alejado del amor de su vida; una bella gitana con quien compartía el hogar.

Por otro lado, frente a la posibilidad de rescate, Wilson y Hant'a muestran diferentes aspectos de esa actividad. Wilson constantemente declara que realiza su rescate literario por una curiosidad, un tanto impertinente, frente a la vida de su vecino y su literatura. Sin embargo, en las reflexiones sobre los fragmentos de su vecino y la escritura de su propia novela se revela una segunda razón del rescate literario que obedece, esta vez, a un deseo por terminar su propio libro y suplir así su esterilidad como escritor (Abad, 2009, p. 20). Empero, ambas formas de rescate responden a un espíritu de escarbador de la basura que busca en ella una mercancía de la cual pueda sacarse provecho.

En el caso de Hant'a, el rescate tiene varias motivaciones. Empero, ninguna es para su propio beneficio. Él rescata los artículos de teatro, así como ciertos libros sobre aviación, para esos lectores que sabe disfrutarán y sacarán provecho de su lectura, como el profesor de filosofía. Los demás textos los rescata por su amor al arte y su ideal de la belleza, así como por su consciencia de combate frente al régimen comunista. Lo cual se revela cuando él critica la forma maquina de trabajar de los muchachos de la brigada comunista, quienes no se detenían a reflexionar sobre todas las manos por las que había pasado un libro antes de llegar allí. Al respecto dice Hant'a:

Ahora seguían trabajando con toda la calma del mundo (...) sin darse cuenta del valor de cada libro, sin pensar que alguien lo habrá escrito, corregido, leído, ilustrado, impreso, compaginado y publicado, y que después otra persona lo habrá censurado y prohibido, y aun otra persona habrá ordenado su aniquilación, lo habrá cargado a un camión y traído hasta aquí. (Hrabal, 2016, p. 73)

En estas palabras, puede observarse, primero, cómo Hant'a reconoce el ciclo de producción de un libro y el valor que le otorga a todo el trabajo humano detrás de él. Además, es posible entrever su consciencia sobre la razón por la cual los libros terminan en las prensadoras; sus acciones son una forma de resistencia.

En este aspecto, la novela de Héctor Abad inmoviliza a sus personajes. Davanzati es quien arroja y Wilson quien recupera, como un simple juego de pelota con un perro. En

cambio, la libertad que Hrabal le da a su personaje le permite moverse de diferentes maneras por la obra y explorar sus posibilidades: prensador, recolector, artista, censor, salvador, vengador, rebelde y asesino.

Por esa misma inmovilidad, es que Wilson o Davanzati no pueden explorar sus acciones, mientras Hant'a parece moverse por ellas. Cuando el periodista y el escritor fracasado parecen mostrar una sola forma de arrojar o rescatar basura, el prensador da cuenta de las diferentes maneras de interactuar con la misma.

.3.5 LECTURA

Luego de haber visto cómo se dan las relaciones de estos tres personajes con la basura desde su aspecto, sus oficios y sus interacciones, puede interpretarse cómo esas relaciones permean su entendimiento sobre la literatura. Si algo tienen en común los tres basurriegos de las novelas es que son lectores. Sin embargo, sus modos de leer distan los unos de los otros en tanto que son coherentes con sus maneras de comprender la basura.

Davanzati, por ejemplo, arroja los libros que termina de leer por el *chute*, al igual que lo hace con sus textos. Por tanto, entiende la literatura de la misma manera en que entiende el alimento. Lo consume, aprovecha sus nutrientes, es decir, escribe, y luego se deshace de sus despojos. Desde esta perspectiva, la literatura es tan inevitable y necesaria como desechable. Así, él es un lector consumidor que se transforma en un basurriego productor de basura.

Hant'a también arroja lo que lee al basurero. Sin embargo, para él los textos no son como la orina. Por el contrario, y como lo he recalado en ocasiones anteriores, arrojar sus lecturas equivale a un rito funerario digno para los libros. “Con cada bala doy sepultura a una preciosa reliquia” (Hrabal, 2016, p. 12), piensa Hant'a. De esta forma, arroja los libros a un camino más allá de sí mismos. No los desecha; los empuja a explorar nuevos senderos.

Hant'a es lo que se podría denominar un lector prensa. Él lee como hace balas de papel. También se alimenta de la literatura, pero, lo hace con gusto, como nutriendo el alma.

Cuando leo, de hecho no leo, sino que tomo una frase bella en el pico y la chupo como un caramelo, la sorbo como una copita de licor, la saboreo hasta que, como el alcohol, se disuelve en mí, la saboreo durante tanto tiempo que acaba no sólo penetrando mi cerebro y mi corazón, sino que circula por mis venas hasta las raíces mismas de los vasos sanguíneos. (Hrabal, 2016, p. 7)

Entonces, puede relacionarse la forma de lectura de Davanzati y Hant'a como dos formas de consumo. Sin embargo, una es por utilidad y la otra, por placer. En la lectura del escritor colombiano, todo aquello que se lee termina fuera de sí, en los orines que produce. Mientras que, en la lectura del prensador checo la literatura penetra el cuerpo y el alma del lector. Así, al final, el prensador puede decir que dentro de sí tiene la sensación física de ser “un paquete de libros prensados” (Hrabal, 2016, p. 13).

Por otra parte, en la cita puede verse la relación que tiene el alcohol con la lectura, pues la literatura se disuelve en el cuerpo, como sucede con las bebidas alcohólicas que entran en el torrente sanguíneo. Esta aclaración es clave puesto que la cerveza juega un rol fundamental en la obra. Esta bebida le permite que la literatura se prenda en él como lector. “No bebo para emborracharme —aclara Hant'a—, los borrachos me horrorizan, sino para poder reflexionar mejor, para penetrar hasta el corazón mismo de los textos (...) bebo para que el texto me despierte, para que la lectura me produzca escalofríos” (Hrabal, 2016, p. 9). Así, la digestión, como en la lectura de Davanzati, juega un rol fundamental. Pero aquí, no es para orinar, sino para penetrar el corazón de los textos y que estos penetren el corazón del lector. Así, Hant'a es un lector prensa mientras Davanzati un lector consumidor.

Asimismo, Hant'a empieza a entender la literatura desde la basura. Ser un lector prensa le permite pensar nuevas formas de leer. Dice, mientras piensa sobre las guerras de las ratas en las alcantarillas:

entonces comprendí la exactitud de las palabras de Rimbaud a propósito de que la lucha del espíritu es tan terrible como cualquier guerra, comprendí las consecuencias de la dura frase de Cristo: “No he venido a traer la paz sino la espada”. (Hrabal, 2016, p. 29)

Hant'a entiende la literatura desde la basura y las cloacas. Para él, su lugar de trabajo es el lugar en el que se despliegan los significados de la literatura. Y así, tanto la vida como los textos cobran sentido.

Por otra parte, como lector prensa cuyo estimulante es el alcohol, la lectura empieza a ocupar nuevos espacios que se mezclan con alucinaciones producidas por su ebriedad. En el cuarto capítulo, por ejemplo, después de su cuarta jarra de cerveza lo visitan a la cueva las figuras de Jesús y Lao Tse. Y allí, viendo a las dos figuras juntas en medio de su borrachera las comprende.

Ser un lector prensa, en ese sentido, significa que los personajes que se leen, al igual que las narraciones literarias o los textos filosóficos, se adentran tanto en el alma que empiezan a aparecer y cobrar sentido. Por tanto, sin esa lectura tan profunda, tan disuelta en el alma y, al tiempo, tan ebria, la literatura no podría cobrar vida de la manera en que lo hace a los ojos de Hant'a.

Wilson, por su parte, se denomina a sí mismo un lector basurero, lo cual parecería acercarse bastante a la denominación de lector prensa, puesta tanto la prensa como el basurero son los lugares en que caen los textos que van a la basura. Sin embargo, la lectura de Wilson no es cercana, en lo absoluto, a la lectura de Hant'a.

Al referirse a sí mismo como lector basurero y afirmar “este basurero que soy yo” (Abad, 2009, p. 94), Wilson termina de entender los fragmentos de Davanzati como “una literatura que no merecía otro nombre que basura, su basura, mi querida basura” (Abad, 2009, p. 96). En este sentido, Wilson nunca saca del basurero ningún texto, solo lo cambia de caneca. Así, Davanzati ya no mea en el orinal, pero sí en el narrador de *Basura*.

Así, mientras los libros de Quevedo, Tolstoi, Balzac y demás autores que Davanzati desecha, como lector consumidor, se ubican en la biblioteca de Wilson, los fragmentos del escritor terminan en el basurero, representado en el personaje de Wilson, pues este se comprende a sí como una caneca.

En esta medida, en tanto que Hant'a y Davanzati se alimentan de la literatura que leen, Wilson clasifica sus lecturas en aquello que le interesa y vale la pena poner en su biblioteca y aquello que para él es basura. Con esto, interpreto cómo desde las relaciones

que los personajes tienen con la basura se crean nuevas formas de leer y entender la literatura. Cabe aclarar que el lector prensa, Hant'a, no es igual al lector consumidor, Davanzati, pues en analogía con la alimentación, el primero come por gusto –como un sibarita que paladea– y el segundo, por necesidad –pura fisiología–.

.4 CONCLUSIONES

Milan Kundera escribe en *Los testamentos traicionados* que la novela es un “territorio en el que se suspende el juicio moral” (2004, p. 15). Esto no significa escribir cosas inmorales o amorales. En cambio, ubica los juicios morales en el campo de la duda para llevarlos más allá de la novela. Si un lector emite sus juicios morales sobre un personaje, juzga a uno por su cobardía u a otro por su lascivia, es libre de hacerlo. Pero esto no condena a la novela, pues a ella no le incumben tales juicios.

“La creación del campo imaginario” continúa diciendo “en el que suspende el juicio moral fue una hazaña de enorme alcance: solo en él pueden alcanzar su plenitud los personajes novelescos, o sea individuos concebidos no en función de una verdad preexistente” (Kundera, 2004, p. 16). En este aspecto radica el principal problema de *Basura* mientras *Una soledad demasiado ruidosa* se alza triunfal.

En *Basura*, los personajes son inmóviles y representan verdades preexistentes. Mientras que Hant'a, en la novela de Hrabal, tiene la posibilidad de explorar esas verdades anteriores a él. Davanzati es un estereotipo del artista fracasado que se vuelve ermitaño en una torre de marfil –como los artistas de las novelas *De sobremesa* y *Sin remedio* en Colombia¹² sin dejar de producir. Frente a la basura solo tiene una posibilidad: arrojar sus textos. No hay pregunta alguna, cambio o exploración. Y, termina por mostrar el basurero como la única alternativa de cara al fracaso.

Wilson, por su parte, refuerza la idea de la basura como mala e indeseable. La trata con asco, la esconde y censura partes de su recolección. No acepta en ella a los grandes clásicos, en la basura solo están los objetos sin valor. Y, al final, una última voz en la

¹² Leonardo Monroy señala este aspecto de la figura del artista ermitaño frente a la novela de artista en Colombia.

novela (es testimonio de una amiga de Davanzati) lo disfraza como un héroe y muestra sus acciones como si hubieran salvado a Davanzati del olvido, cuando sigue planteando las mismas visiones literarias que cualquier crítico abigarrado.

En cambio, Hant'a ve la basura desde sus posibilidades, tiene la misma visión que el chico limeño que vuela por diferentes azoteas recogiendo los tesoros que sus vecinos desechan. No revive los discursos de siempre sobre la basura; en cambio, crea con una parte de ella, deja que otra parte siga su flujo para ser reciclada y otra parte la rescata resistiendo los abusos del régimen comunista. Todo esto porque es visto por la oficialidad como un personaje marginal cercano al loco, lo cual le da a Hant'a la libertad de leer y pensar a su antojo.

Sin embargo, móviles o inmóviles, estos personajes son una bisagra para analizar el problema de la basura. Los tres dan cuenta de diferentes posturas sobre los desechos y la forma en que estos permean la práctica de la lectura, así como la literatura misma. Asimismo, evidencian la manera en que sus diferentes oficios permean su relación con la basura y viceversa, marcando el inicio de una tipología de los basurios que, en la literatura, habrá que explorarse. Además, muestran las tensiones internas de la basura y como, desde aquí, se dan nuevas poéticas de la novela, y los textos en general, en esta (nuestra) época.

TERCER CAPÍTULO: EN LOS BASUREROS

.1 LOS OBJETOS QUE CAEN A LA BASURA

Al hacerme la pregunta sobre los objetos que caen a la basura me parece que debió haber sido el primer capítulo, pues, en una primera instancia, era el espacio para mostrar los diferentes objetos que se encuentran dentro de los basureros. Sin embargo, antes de llegar a las canecas que están en las novelas debía recorrer los contextos de estos libros y las miradas de sus personajes, pues en esos contextos y esas miradas convirtieron en basura los objetos que allí se encuentran.

Tenía que conocer la diferencia entre los basureros de *Basura* y *Una soledad demasiado ruidosa* para que las canecas de estos libros no fueran simples contenedores llenos de objetos sin significado que flotan en la nada. Saber que el basurero de la primera novela contiene los desechos de un edificio de cuatro pisos en un barrio acomodado de Medellín a finales de la década de los noventa, mientras que el basurero de la segunda recibe el “papel viejo” de toda Praga en la década de los setenta. Además, tenía que conocer la postura de los autores frente a la basura, para entender como Hrabal y sus personajes ven en los desechos una posibilidad creadora, entre tanto que Abad y los suyos ven los despojos como sinónimos de suciedad y enfermedad. Con esto en mente pude interpretar la basura de estas novelas.

Ahora bien, en el basurero que escarba el narrador de *Basura*, la mayoría de los desechos descritos son restos de comida: “las cascaras de plátano, los sobrados de arroz, los mordiscos de arepa, las cortezas de queso y las latas abiertas de conserva” (Abad, 2009, p. 18), “salsas mugrosas, oscuros huevos podridos, caldo de frisoles, alguna bazofia inmundada de origen desconocido” (Abad, 2009, p. 31) “—una botella de vino cada dos días, una de ron o de brandy a la semana—, pan francés, costras de queso, restos de grasa de jamón serrano, una hoja marchita de lechuga” (Abad, 2009, p. 47). Desechos que hacen referencia a la digestión y el consumo de alimentos dentro de una cotidianidad hogareña aburguesada en la que se arroja al basurero aquello que ya no se puede comer. Así, las canecas de esta novela se configuran como un espacio en que se dejan podrir los sobrados.

Además, resultado de la mezcla de cientos de alimentos putrefactos, en estos basureros se crea un amasijo de bazofia tan rancio que hace “que también se pudriera la literatura” (Abad, 2009, p. 36). Por lo cual, los basureros no solo son el espacio de la putrefacción, además, son un espacio no apto para la literatura. En cambio, son el lugar de aquello que sobra, en lo digestivo y lo textual; el terreno que se forma después de saciar el apetito, una muestra del desperdicio generado en la cotidianidad. Un lugar del que ya no se puede comer, ni crear, pues todo está caduco. Un terreno en el que la putrefacción se extiende y la descomposición prolifera.

Por otra parte, con estas descripciones pareciera que la novela borra del panorama de los basureros los objetos que se transforman en basura. No hay pilas descargadas, recibos de comida, lápices mordisqueados, empaques de algún producto de aseo o, por lo menos, una esponjilla usada con la que se lavó la loza en la que se ha comido todo eso que se ha descrito. A duras penas se nombra el periódico que el narrador tira por accidente al basurero antes de encontrar los textos de su vecino, el vidrio con que se corta el pulgar poco antes de acabar la narración, o los despojos amorosos que el Doctor Molina arroja todos los fines de semana al basurero, que consisten en condones o tubos de diferentes cremas, siempre acompañados por restos de comida rápida “hamburguesas mordidas, triángulos de pizza, sobras de arroz o vegetales chinos, presas enteras o huesos mundos de pollo frito o asado” (Abad, 2009, p. 46). Así, el contenedor de la basura del edificio parece más la caneca de una plazoleta de comida de algún centro comercial, que la basura de una residencia real. Pues, en las descripciones, presenciamos una avalancha de comida que borra los demás objetos que allí podrían estar.

Lastimosamente, Wilson no ve nada más que putrefacción en los restos que encuentra en el basurero, no en vano su miopía, su incapacidad de ver. Aun cuando confiesa que durante sus primeras búsquedas sintió interés por todos los desechos que se juntaban en el *chute* del edificio y que, por lo mismo, indagó en la basura de cada uno de sus vecinos, se aburre rápidamente por la monotonía y la esterilidad que allí encuentra. Lo máximo que llega a comentar de la basura es que para él esta constituye un pedazo de vida descartado que sus vecinos arrojaron al basurero y son un pequeño reflejo de su vida, sin explorar nada más allá. Pareciera que la basura no da cuenta de un estado de ánimo o un cambio en los hábitos. Y, así como sus personajes, la basura no cambia en toda la novela,

en este caso, al narrador de *Basura* le falta profundidad. No es como los compañeros de Hant'a que, mientras trabajan en las cloacas, escriben un libro sobre las alcantarillas de Praga y sus desechos y logran entender, observando el flujo de excrementos que fluyen hacia las depuradoras de Podbaba, cómo cada día laboral tiene una idiosincrasia distinta en la ciudad que habitan (Hrabal, 2016, p.28).

Sin embargo, gracias a que la basura de *Basura* nunca cambia, y solo hay restos de alimentos en la caneca, los textos de Davanzati y los libros que este arroja al basurero se convierten en objetos que irrumpen la uniformidad de los desechos. Así, entre la comida y los despojos amorosos, las hojas de papel resaltan como en ese bello haiku de Masaoka Shiki en donde un gato callejero defeca en un jardín invernal y deja la imagen de un pequeño trozo de mierda que sobresale en medio de la nieve¹³.

Los textos irrumpen entre los desechos y por ello empiezan a interesarle a Wilson, quien decide retirarlos de la basura, pues para él, en un primer momento, ese no es su lugar. Al comienzo, los manuscritos no son como el resto de los despojos de comida que se encuentran. Aunque a veces se manchan o se arrugan, al comienzo de la novela son descritos como papeles “de escritura clara, con ortografía impecable, sin un solo tachón” (Abad, 2009, p.19). Son todo lo contrario al resto de la basura; escritos limpios, claros y ordenados: “No eran papeles amarillentos, no eran borradores viejos sacados de un cajón a ver qué se hace. Todo venía en el papel bond blanco y nuevo que le había visto cargar” (Abad, 2009, p. 72). Los manuscritos de Davanzati son desechos poco comunes. Se oponen a la vejez y la putrefacción de la basura. Son escritos nunca antes vistos, nuevos a los ojos de cualquier lector.

Lo mismo pasa con los libros que el escritor arroja al basurero. Si bien tienen algún subrayado, parecen nuevos; están empacados en bolsas plásticas y listos para una nueva lectura. Empero, Wilson los separa de los manuscritos de Davanzati y mientras estos se quedan en los cajones, los libros pasan a engrosar su biblioteca. Así, el narrador impone una distancia entre los libros y los manuscritos, distancia que la basura no tenía.

¹³ “Jardín en invierno
Defeca
Un gato sin dueño (Shiki, 1995, p 35).

En varios apartes de *Basura*, los textos de Davanzati buscan relacionarse y explicarse a través de las lecturas que los acompañan. El mismo narrador dice: “tal vez la mejor biografía de un escritor, y la mejor explicación de sus escritos sean sus lecturas” (Abad, 2009, p. 32). Sin embargo, antes de relacionarlos, Wilson los separa, estableciendo la diferencia entre un libro, un manuscrito y un resto de alimento.

No obstante, mientras avanza la narración, los fragmentos de escritura empiezan a ser basurizados por el mismo Wilson, quien, poco a poco los descalifica y aleja, comparándolos con lo que él considera gran literatura. Si bien, al comienzo de *Basura* los libros y manuscritos son sacados de los contenedores de la pensión, guardados en un archivo, leídos, comentados y puestos en una nueva novela, en cierto punto, Wilson deja de diferenciar los textos de su vecino de la avalancha de comida podrida que nos muestra.

Así, la mirada de este narrador y su entendimiento de los textos que encuentra en la basura se basa en la comida pútrida que ve allí y, tristemente, los textos no logran cambiar esta posición. Por lo cual, aun cuando los textos de Davanzati cuestionan y se diferencian de los desechos, Wilson los entiende de la misma manera. Por eso termina afirmando sobre su vecino y los desechos que este genera:

Lo iba tirando todo, la digestión de su estómago (bueno, esa se iba por la cañería, yo hallaba sólo indicios en las cáscaras y botellas y sobras de comida) y la digestión de su cerebro que eran sus escritos, sus traducciones, sus ocurrencias, sus lecturas. (Abad, 2009, p. 37)

Lo anterior muestra cómo para el narrador de *Basura* los escritos de Davanzati, que al comienzo eran opuestos a los desechos del basurero, dejan de diferenciarse de los restos de arepas mordidas o las cáscaras de huevo y botellas de brandy que él encuentra de los contenedores de su edificio. La cita es pertinente, por cuanto pone en evidencia que para Wilson todo es parte de un proceso de digestión. Entonces, todo es mierda o meados, o huellas de esto. Wilson termina por compartir la visión de Davanzati sobre aquello que encuentra y los textos terminan siendo para él, como para el autor, mierda, vómito o meados; la excreción diaria y natural del escritor.

En cambio, en *Una soledad demasiado ruidosa*, los libros, antes que ser cercanos a la mierda o a los desechos que allí se encuentran, son tesoros. Piensa Hant'a en los papeles que llegan a su trabajo y enuncia:

Llevo treinta y cinco años, a la luz de las bombillas eléctricas y oyendo el pisoteo en el patio por encima de mi cabeza, el ruido de los cuernos de la abundancia que vierten sus tesoros desde el cielo, el contenido de sacos y cajas de madera y de cartón, vaciado a través de un agujero en medio del patio que da a mi subsuelo, papel viejo, flores marchitas de floristerías, papel de empaquetar de los grandes almacenes, programas viejos y billetes y envoltorios de helado, grandes hojas manchadas de pintura, montones de papel chorreando sangre de carnicerías, recortes de película de laboratorios fotográficos, el contenido de las papeleras de los despachos, mezclados con cintas usadas en máquinas de escribir, ramos de flores que celebraron el cumpleaños o la onomástica, a veces una bala de periódico con un adoquín en el interior que alguien habrá metido allí para que el papel pesara más, o cuchillos y tijeras, martillos y alicates, tajaderas de carnicero y tazas con manchas negras de café seco, mustios ramos de novia y coronas fúnebres de plástico de colorines. (Hrabal, 2016, p. 10)

Aquí, como en la novela colombiana, aparecen indicios de digestión, solo que surgen entre muchas otras cosas. Está el papel de la carnicería y las envolturas de helado junto al papel de algún despacho de Praga y las flores de cumpleaños. Así, el torrente que describe el prensador empieza a juntar cientos de objetos y trabajos. En esta novela, la basura ya no da cuenta de la cotidianidad de un edificio de cuatro pisos, sino de los cientos de labores que hay en una ciudad. Aparecen los sobrantes de película de algún laboratorio fotográfico junto con las hojas manchadas de pintura que pueden haber venido de una escuela o de algún taller de un artista checo, emerge el papel de envolver de los grandes almacenes, los periódicos y los restos de flores de las floristerías de la ciudad. Aquí, el taller de pintura y la carnicería se juntan, así como sucede con las noticias y los helados. En la descripción, se despliegan cientos de objetos que crean un caos –como el de los *collages* que tanto le gustaban a Hrabal– y le brindan al lector un panorama mucho más amplio de lo que puede ser la basura.

Sin embargo, pese a la diversidad de los objetos, todos parecen tener un común denominador: su material. Todos los desechos son, como dice el prensador en la primera línea de la novela, “papel viejo” (como en *Basura* todo es comida y digestión). Ahora, en un primer momento, podría pensarse que los objetos que irrumpen en el basurero son esos otros con los cuales los recicladores hacen que su papel pese mucho más –las tijeras, los alicates, los martillos, los cuchillos y hasta los adoquines que se ocultan entre el papel– para elevar su precio.

No obstante, en un segundo momento, el prensador checo presenta otros objetos que irrumpen con el orden de la basura y resaltan aun más que las tijeras o los martillos entre el papel:

al igual que en las aguas sucias y turbias de un río en el desagüe de una fábrica, resplandece de vez en cuando un magnifico pez, en el río de papel viejo también brilla a veces el lomo de un libro precioso. (Hrabal, 2016, p.10)

Aquí el cuerno de la abundancia, que vaciaba sus tesoros ante los ojos maravillados de Hant’a, ha cambiado por un torrente de agua sucia. Los tesoros ahora son despojos que una fábrica vierte al torrente de un río. La basura que en un comienzo era maravillosa ha pasado a ser solo papel viejo, y así los libros empiezan a resaltar en este torrente, como peces preciosos.

Hant’a queda fascinado por los libros:

Deslumbrado, miro un rato hacia otra parte antes de cogerlo, lo seco con el delantal, lo abro y huelo el texto, y sólo después fijo los ojos en la primera frase y la leo como si fuera una predicción homérica; entonces guardo el libro entre otros bellos hallazgos en una caja tapizada de estampas. (Hrabal, 2016, pp. 10-11)

Al contrario de Wilson, el prensador no los trata con asco. Los toca, los seca y los huele, a pesar de que estos hayan estado con los demás desechos, llenos de restos de comida, hojas de flores secas y hasta sangre del matadero. Tan bellos son los libros que Hant’a debe apartar la vista; en ellos ve un oráculo para su vida. Son los más bellos tesoros.

En este punto, puedo decir que, para Hant'a, los libros son tesoros entre tesoros, mientras que para Wilson los textos de Davanzati son mierda entre mierda. Esto porque Hant'a ve los bellos peces que son los libros saliendo de los cuernos de la abundancia; y Wilson, los meados entre los restos digestivos. Entonces, ¿por qué será que Hant'a sella su lectura con la sepultura de sus tesoros mientras Wilson rescata aquello que le resulta similar a la mierda?

.2 LOS LIBROS Y LOS MANUSCRITOS

En ambas novelas, la basura se relaciona con la muerte. En *Una soledad demasiado ruidosa*, Hant'a afirma que su trabajo como prensador en el fondo “se reduce a una matanza de inocentes” (Hrabal, 2016, p. 56), refiriéndose a los ratones y los libros que aplasta. Pues para él, prensar libros y ratones equivale a matar cientos de inocentes. Más cuando, como había dicho antes, él se ve como otro ratón, sintiendo más cercana todas esas muertes.

Asimismo, Hant'a compara el ataúd de su tío con un maravilloso paquete de papel prensado, presentando cómo la sepultura de libros es, para él, tanto literal como simbólica. Y, al mismo tiempo, le da un nuevo significado simbólico a la muerte del tío, pues pone las balas de papel y los ataúdes en un mismo nivel. Además, Hant'a compara su trabajo con el que se realiza en los crematorios donde creman el cuerpo de su madre. En una de sus reminiscencias, el prensador narra cómo baja hasta donde están los trabajadores de la funeraria y les dice que él hace el mismo trabajo, “sólo que en vez de cadáveres humanos liquidaba cadáveres de libros” (Hrabal, 2016, p. 17).

Del mismo modo, la novela presenta la imagen de la basura y el trabajo de Hant'a en el borde de la vida y la muerte, así como él se describe al comienzo, pues dice de sí que es una “jarra de agua viva y agua muerta” (Hrabal, 2016, p.7). El prensador se ve como verdugo y sepulturero. Y, en ambos casos, él está enterrando cadáveres que luego desaparecerán. Esto debido a que él no es el último intermediario dentro del ciclo de la basura, pues como ya expliqué, luego de ser prensados, los papeles con los que trabaja Hant'a van a una planta de residuos donde son disueltos para luego crear nuevo papel. Por lo cual, después de pasar por el prensador, todo rastro material de los textos desaparece.

Por su parte, en *Basura* los desechos se relacionan con la muerte. En el primer texto que se nos muestra de Davanzati este dice:

Las palabras de un muerto adquieren un peso que nunca tiene lo que dicen los vivos. En primer lugar, ya no las juzga ni la amistad ni la envidia, lo cual las aleja de los vicios nefastos y opuestos que tiene la lectura (...). Las palabras de un muerto son lo que son (...). El problema es que nadie puede escribir después de muerto; de ahí que la solución sea vivir como si se estuviera muerto y seguir escribiendo, pero nunca publicar nada. Más aún: sin siquiera tener la menor intención de publicar nada. (Abad, 2009, p. 21)

Así, puede verse cómo la basurización de los textos es una consecuencia de la decisión de Davanzati por alejarse de la crítica sin publicar. Él espera que las palabras sean leídas como las de un muerto o, de lo contrario, que no sean leídas para nada, dándoles la muerte. Con esto, el escritor fracasado se convierte en el sepulturero de sus textos, pues los arroja al basurero, esperando que nadie los lea. En esta misma medida, Wilson parecería ser el salvador que rescata los textos de Davanzati de la muerte, al sacarlos del ciclo de trabajo de la basura, ya que luego no habrá un Hant'a que los salve. Pero no es tal salvador porque no les da el peso que tienen las palabras de un muerto y terminan dentro de un cajón al que ya nadie podrá acceder.

En la novela de Héctor Abad, la segunda relación entre la basura y la muerte se ve en las palabras de Anapaola, la voz de una conocida de Davanzati que entra al final de la novela. Ella le dice al narrador sin nombre: “has hecho bien en rescatar la basura de Davanzati (...) has hecho bien en resucitar ese muerto, en sacar algo de lo que iba para la nada” (Abad, 2009, p. 213). Aquí la novela tiene dos movimientos. Por un lado, empieza a cerrar la narración con un final moralizante que mina el tono, por lo demás aburrido, de la novela. Por el otro, heroifica al narrador de la novela, quien, hasta hace unas cuantas páginas, solo había sido un mal crítico y un terrible entrometido que además ha ingresado en la casa de Davanzati en su afán por encontrar más textos que leer y más pistas para entender su vida.

Desde este punto de la novela, Wilson empieza a entender su trabajo no como un oficio infame sino como un acto de quien “rescata de las aguas a un niño abandonado por

un padre irresponsable” (Abad, 2009, p. 203). Pues, aunque él ya se había referido a su recuento como un rescate, él mismo lo cree y deja de ver su actividad como un robo mugroso.

Retomo la pregunta que dejé abierta unas páginas antes, ¿por qué será que Hant’a sella su lectura con la sepultura de sus tesoros mientras Wilson rescata aquello que le resulta similar a la mierda? Pues bien, parte de esta respuesta está en la relación de los textos y la muerte.

Como afirma el artículo periodístico sobre literatura checa que escribió Herbert Mitgang para el New York Times, uno de los temas de *Una soledad demasiado ruidosa* es la “indestructibilidad de los libros” (1991, párr. 23). Pues, aunque los textos sean censurados, prensados y eliminados, estos resisten a la desaparición. Ya que la muerte material de un libro no equivale a su muerte espiritual. Hoy, aunque todos los rastros materiales de Shakespeare desaparecieran, este no podría eliminarse de la historia, pues, al establecerse como un clásico y haber sido leído a nivel mundial, hace parte de un panorama cultural del cual no desaparece. Es decir, que aun cuando todos los libros y las obras del dramaturgo inglés se desvanecieran de la faz de la tierra, este seguiría en el espíritu de sus lectores, además de estar presente en las obras literarias que logró influenciar hasta nuestros días¹⁴.

De la misma manera, los libros de Kant, Lao Tse, Erasmo y Carroll, entre otros, que aparecen dentro de la basura en la novela checa no mueren. En primer lugar, están en la mente del prensador, que es otro bello paquete de ideas prensadas. Y, en segundo lugar, son libros que hacen parte de un panorama cultural dentro del cual han sido leídos miles de veces; por lo cual también están en la mente de los lectores. Por tanto, que los libros caigan en la basura, permite apreciar la belleza de los paquetes prensados de Hant’a antes que preocuparse por el destino de los libros, pues estos también se prensan en el alma de sus lectores. Así, los textos que parecen estar condenados a desaparecer por los censores que los desechan, resisten a la nada que los empuja la basura.

¹⁴ Esta reflexión sobre Shakespeare y la indestructibilidad de los libros surgió en una de las primeras reuniones de trabajo con mi director de tesis Jaime Báez.

En cambio, la novela de Héctor Abad no trata sobre la indestructibilidad de los libros, y sí sobre la fragilidad de los textos. Los escritos desechados por Davanzati no son libros que han entrado a conversar dentro de la historia de la literatura o la filosofía universal; son manuscritos que nadie, más que Davanzati y Wilson, han visto. Por lo mismo, Wilson se ve como una suerte de Max Brod criollo que salva los escritos de un Kafka mediocre (Abad, 2009, p. 37). Él no lee ni rescata textos ya publicados, no está frente a una Crítica de Kant o *El elogio a la locura* de Erasmo, solo está en frente de cuentos y cartas que, si no fueran por él, desaparecerían sin la mínima posibilidad de reaparecer. No son textos que están prensados en el alma de alguien; no hacen parte de ninguna historia. Lo cual hace que en la novela de Héctor Abad la basura sea sinónimo de muerte, y la muerte sea un final definitivo del cual no es posible resurgir. Lo cual es evidente cuando los textos de cajón de Wilson, al final, desaparecen, pues nadie los puede leer.

Empero, hay que aclarar que no es solo debido a la materialidad de los libros y los manuscritos, también se debe a las formas de lectura realizadas por los personajes, que los textos se hacen indestructibles o frágiles y perecederos. En la novela de Hrabal, los libros no solo siguen existiendo gracias a que hay cientos de copias escondidas en la casa de Hant'a, así como en otros lugares del mundo; esto es posible porque el prensador checo los ha leído de manera tan vital que puede desecharlos sin sentir la pérdida. Esto, porque seguirán prensados en su alma.

En cambio, en la novela de Héctor Abad, la desaparición de algunos manuscritos se da debido a la lejanía que tiene el narrador con los textos que rescata, pues, aunque él tiene una necesidad parecida a la de un adicto por más escritos de su vecino, estos no permanecen en su alma. Los textos no cambian su mirada, no lo mueven, no tocan su espíritu, no quedan disueltos en su corazón, como sí lo hacen en Hant'a las frases que lee. Tal vez esta sea la razón por la cual *Basura* tiene la necesidad formal de intercalar la voz de Wilson con los textos de Davanzati, de lo contrario, los fragmentos se perderían. El narrador nunca da cuenta del impacto que estos tiene en su vida. Si fuera por él, solo los criticaría para luego olvidarlos, tal como Davanzati esperaba.

Esta interpretación puede comprobarse en varios apartes de la novela, en los cuales Wilson afirma: “no puedo transcribir la totalidad de las hojas halladas” (Abad, 2009, p. 36), “en todo caso, no todo lo escrito por Davanzati merece ser rescatado. Su basura, como casi todas las basuras, tenía más de desperdicio inútil que de cualquier otra cosa” (Abad, 2009, p. 46) y

“La cabeza de Davanzati hervía con una red de alucinaciones febriles, y yo también estaba perdiendo la cabeza detrás de sus historias sin sentido. Eso sentía, eso siento todavía a veces cuando abro el cajón donde guardo sus papeles y me pongo a leerlos, a ordenarlos, a pasarlos en limpio para esto que no sé siquiera si acabará siendo libro o (cómo en él) recortes y pensamientos arrojados a la basura” (Abad, 2009, p.171)

Las anteriores citas presentan que el archivo de Davanzati es, efectivamente, más extenso que lo presentado. Hay un cajón lleno de fragmentos que no llegaron al libro que está escribiendo Wilson y por esto nunca serán conocidos. Un cajón lleno de historias inconexas que abrirían el universo literario del viejo escritor de arriba, pero que, al no encajar en los propósitos del libro de Wilson, se invisibilizan.

Al final, para quitarse el peso de encima, Wilson se excusa “si alguien se interesa de verdad por Davanzati, incluso por lo más deleznable de sus desperdicios, voy a guardarlos (todos sus fragmentos) en un cajón o en un cofre” (Abad, 2009, p. 93, paréntesis mío), trasladando la responsabilidad de reconstruir la obra de Davanzati a los lectores interesados en este a partir de la posibilidad que cualquiera pudiera consultar los fragmentos. Empero, esta estrategia es solo una trampa para tontos. Pues, como la novela es solo una ficción, ni Wilson ni los textos de su cajón existen y el narrador es incapaz de dar cuenta de lo que no muestra; jamás podrán leerse dichos textos faltantes. A menos que Héctor Abad escriba *Basura 2, los fragmentos no escogidos de Davanzati*, lo cual sería un despropósito.

Entonces, la paradoja que enuncié en el primer capítulo, en la cual la basura solo es aquello que ya no es nada, se hace realidad con los textos de Davanzati que nunca llegaron al libro que los lectores leen, pues esos textos no existen, son nada.

.3 ECHAR LA VIDA A LA BASURA

Al final de la novela de Héctor Abad, Anapaola afirma, refiriéndose al final de Davanzati: “Uno no puede tirar la vida a la basura, uno no puede tirar sus hijos, sus amigos, sus afectos a la basura, porque entonces no queda sino esa **soledad reseca**, esa honda indiferencia, esa vida árida, ese desierto” (Abad, 2009, p.212, negrilla mía). Cita que va en contravía de la novela de Hrabal, en la que en la basura es que están los afectos, las ratas, la literatura, la soledad ruidosa, la honda preocupación por el mundo, la dignidad, la vida fértil y un gran torrente de tesoros.

Sin embargo, cuando Anapaola dice esto, para luego enaltecer la labor de Wilson y su rescate, ella es quien arroja la vida de Davanzati en la basura. En sus palabras, habla sobre el crimen, la lejanía, la infidelidad y el autodesprecio del escritor como sinónimos de la basura. Sin embargo, el epígrafe de la novela¹⁵ presenta lo contrario. Para los escritores solitarios como Davanzati, la soledad y la escritura equivalen a una búsqueda de la felicidad, por lo cual, cualquiera podría contraargumentar que Davanzati no arroja su vida al basurero, sino que se encamina hacia la felicidad.

No obstante, Wilson asume la misma postura de Anapaola, terminando de sepultar la vida del escritor en el cubo de la basura que ve hasta en la memoria de Anapaola (Abad, 2009, p. 202). Al final de la novela, cuando Davanzati desaparece y su apartamento es vendido, todo lo que allí había es visto por el narrador como basura. Esto es evidente en la voz de Wilson cuando dice:

Los muebles y la ropa que había allí fueron recogidos una tarde, como basura o material reciclable, por un camión del hospital San Vicente. Vi sacar sus trajes viejos, tapetes, zapatos; vi sacar su nevera muda y el inmenso escritorio vacío de papeles; salió también aquella papelería que tantas veces Davanzati había llenado con hojas y vaciado en el *chute*. Ahí habían ido a parar sus palabras, a la basura. Un eco sucio de él y de cuanto escribió es esto que termino. (Abad, 2009, p. 215)

¹⁵ Véase sección del tercer capítulo .3 Oficios.

Así finaliza la novela. Y todos los objetos del apartamento de Davanzati, para Wilson, terminan en la basura. Siendo él quien salvo las palabras de este escritor del destino incierto de los trajes, los zapatos y la nevera.

Empero, nada termina en la basura. Todo va a parar como donaciones al hospital, entonces, ¿por qué darlo por perdido? En este caso, para afianzar la idea de que la vida de Davanzati terminó en el basurero, pues él desaparece y los objetos de su casa toman diferentes rumbos. Aunque ninguno sea la desaparición o el olvido, pues estos van a nuevas manos. Así, el problema no es que la vida termine en la basura, sino que personajes como Wilson y Anapaola la basuricen.

Por otro lado, en *Una soledad demasiado ruidosa*, tirar la vida a la basura tiene otras implicaciones. Al final de esta novela Hant'a, arroja literalmente su vida al basurero, suicidándose en la prensa mecánica con la que, por treinta y cinco años, trabajó. En las últimas páginas de la narración, Hant'a entra a la máquina como Séneca se sumergió en la tina en la que se quitó la vida. Entonces se dice a sí mismo, como cuando la reina de Prusia Carlota Sofía le dice a su camarera: "No llores, me voy allí para saciar mi curiosidad, allí podré ver las cosas que ni el mismo Leibniz me ha podido enseñar, me voy más allá de la frontera del ser y de la nada" (Hrabal, 2016, p. 100). Así, la novela cobra todo su sentido, pues muestra cómo la muerte, para Hant'a, no equivale a la desaparición, antes bien corresponde a una nueva posibilidad de exploración más allá del ser.

Hant'a, como Sócrates, elige el suicidio antes que traicionarse a sí mismo, tomando el trabajo con papel blanco en la imprenta de Melantrich. Sin su prensa la vida no tiene sentido. Entonces, empieza a rodearse de libros preciosos mientras su máquina lo aplasta. En sus manos sostiene un libro de Novalis con la frase "Cada objeto amado es el centro del paraíso terrenal" (Hrabal, 2016, p.101), así concluye su *love story*. Hant'a empieza a parecerse a Maruja y su ángel, a las balas de papel que hizo a diario por tantos años, empieza a acercarse a su gitana. Y, al final, aplastado entre el viejo papel recuerda el nombre de su amada, Ilonka, y piensa: "¡al fin he podido saberlo!" (Hrabal, 2016, p.102).

Entonces, solo queda el silencio, pues Hant'a ha partido más allá del ser y de la nada, pasando del libro a las almas de sus lectores. Así, arrojar la vida a la basura y mezclarse con todos los desechos sería emprender una nueva búsqueda más allá de la nada,

y no es desaparecer, como lo ven Wilson y Anapaola. De esta forma, ningún libro prensado por Hant'a, ni su madre ni su tío, ni él mismo desaparecen por completo, porque parten por un nuevo camino.

En este sentido, pensando en Davanzati como alguien que toma una nueva vida, podríamos decir que él, como Hant'a, arrojó la vida a la basura. Pero no para desaparecer, sino para explorar. Por tanto, ambas novelas concluyen con la basurización de la vida y el infinito por delante.

.4 CONCLUSIONES

“Los inquisidores del mundo queman los libros en vano, porque cuando un libro comunica algo válido, su ritmo silencioso persiste incluso mientras lo devoran las llamas, y es que un verdadero libro siempre indica algún camino nuevo que conduce más allá de sí mismo” (Hrabal, 2016, p. 8),

dice Hant'a al comenzar la novela. Hrabal da cuenta de la fuerza de los grandes textos del mundo. Sin embargo, el nuevo camino que va más allá del libro mismo al que se refiere el prensador solo puede darse mediante la lectura de un sujeto que, como él, preñe las ideas en su alma. De lo contrario, los textos se convierten en seres sumamente frágiles, incapaces de ir más allá de sí y que, frente a las llamas inquisidoras o los basureros censores, desaparecen.

Con esto, puede comprenderse cómo la basurización es una estrategia para desaparecer tanto los objetos como los textos incómodos que ponen en jaque la estabilidad social e ideológica de una comunidad; ya sea un régimen, como el que vive Hant'a, ya una historia literaria occidental que no tolera la literatura doméstica, como la que plantea Wilson.

Así *Una soledad demasiado ruidosa* da cuenta de la importancia de los lectores activos y, gracias a su prosa veloz, apasionante y poética, queda prensada en el alma de sus lectores. Mientras *Basura*, por el contrario, muestra el peligro que representan las malas lecturas en donde los textos no quedan en el alma.

Como muerte, entonces, la basura es una posibilidad para ir más allá y explorar nuevos territorios. Pero solo cuando los objetos que allí caen, en este caso los textos y las personas, son lo suficientemente fuertes como para resistir la desaparición.

CONCLUSIONES: EL OFICIO DE DESBASURIZAR

Si al comienzo de este trabajo solicité que se pensara el proceso de investigación y el escrito mismo como un basurero, al final presento el producto del reciclaje. Un pequeño montón de ideas que no han muerto, pero sí incomodaron pues habían sido arrojadas a la basura.

En este trabajo surge un nuevo término que nos ayuda a entender, por un lado, la basura y, por el otro, la literatura y el oficio de los escritores, los lectores y los críticos: la basurización. Fenómeno por el cual los objetos y los textos que no son basura *per se*, pues como ya dije la basura solo es aquella que pone en riesgo la vida, son escondidos entre los desechos porque desestabilizan un orden social. Así, al hallar un texto en la basura es posible analizarlo como un objeto que ha hecho temblar la sociedad en la que se encontraba y, por lo mismo, ha sido desterrado. La basurización da cuenta de los márgenes de la sociedad.

Asimismo, la investigación propone un nuevo tipo social que ya se ha abierto campo en la literatura: el basuriego. Un personaje que juega en los márgenes de la sociedad, revisando las canecas o, como censor, arrojando objetos a ella. Una de las nuevas bases de la poética literaria que da cuenta de la fuerza, así como de la fragilidad, de los textos, que pueden resistir sus sepulturas o perderse en el cajón de un crítico.

Los basuriegos de las novelas comparadas, como *alter egos* de sus autores, muestran la poética de las mismas. Uno de ellos ve la posibilidad artística de la basura, mientras que el otro no, perpetuando así la brecha que hay entre la gran literatura y los textos que fracasan. De igual forma, los basuriegos representan los tipos de lectores que se esperan y los espacios que estos quieren ocupar.

Por otra parte, en el ejercicio de la lectura comparada siempre me tuve presente como otro punto de contraste; yo, como crítico, frente a Wilson, Davanzati, Hant'a y el pequeño joven ribeyriano que nunca abandonó el texto, pero lo recorrió como otra azotea. Ahora creo que el ejercicio de un crítico debe tener la movilidad y la sensibilidad que tiene Hant'a frente a los textos. Pues, el crítico tiene el poder de basurizar y desbasurizar aquello

que lee, explorar un libro, condenarlo al olvido, hacerlo pasar como material riesgoso para la vida o, por el contrario, buscar las historias olvidadas y los textos arrojados al basurero, para ver cuáles incomodan a la sociedad y por qué se deshace de ellos.

Empero, el crítico no es el único que juega a basurizar o desbasurizar el mundo. El artista y el niño, en el ámbito del juego y la creación, también exploran este terreno probando con nuevos materiales y buscando nuevas formas de hacer arte. Las balas de Hant'a, los juegos del chico ribeyriano quedan como testimonios de las posibilidades.

En suma, los basureros se constituyen como nuevos lugares de investigación que pueden mostrar los contracanonos, los olvidos y las molestias de la literatura. Además de ser un espacio de creación del cual bebe el arte desde hace más de un siglo. Entonces, los basureros de las novelas cuestionan los espacios centralizados que no admiten la basura como lo son las bibliotecas. En *Basura*, la biblioteca de Wilson es un antónimo de caneca, mientras su cajón es otro tacho de basura. Y son los textos de los cajones aquellos que interpelan a los que se encuentran en los estantes, como el mundo de abajo del cuento “Por las azoteas” es cuestionado en su contraposición con el espacio aéreo, o la dictadura comunista es cuestionada desde el subsuelo de Hant'a.

Para concluir, como dice Žižek en el documental citado en el trabajo, “lo realmente difícil es encontrar poesía y espiritualidad en esta dimensión, para recrear, si no la belleza, una dimensión estética en cosas como la basura misma. Y ese es el verdadero amor al mundo”¹⁶ (Žižek en Basmajian, 2008, min: 9:20 - 9:33, traducción mía).

¹⁶ “The difficult thing is to find poetry, spirituality, in this dimension to recreate –if no beauty- then aesthetic dimension in things like this, in trash itself. That’s the true love of the world.” (Žižek en Basmajian, 2008, min: 9:20 - 9:33, traducción mía)

REFERENCIAS

- Abad, H. (2009). *Basura*. Bogotá, Colombia. Distribuidora y Editora Aguilar, Altea, Alfaguara, S.A.
- (mayo 1- junio 15, 2002). Crisis de fe. *El malpensante*, 38, pp. 57-61
- (2008). Balada del viejo pendejo. En *El amanecer de un marido* (pp. 97-107). Bogotá, Colombia. Editorial Planeta Colombiana S.A.
- (2012). *El olvido que seremos*. Bogotá, Colombia. Planeta.
- Basmajian, S y Mann, R (Productores), Taylor, A. (Director). (2008). *Slavoj Žižek - Examined Life* [Fragmento de película]. Canada. Zeitgeist Films. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=U9C6J2Bqj8Q>
- Benjamin, W. (2014). Terreno en obras. En *Calle de dirección única* (pp. 19-20) (2ª edición) (Navarro, Trad.). Madrid, España. Abada Editores, S.L.
- Brown, P. Garbage: How population, landmass, and development interact with culture in the production of waste. *Resources, Conservation and Recycling*, 98, pp. 41-54.
- Bueno, J. (2012). *La basura es una construcción mental: La producción social de la basura, contaminación social en el Garcés Navas* (Tesis de pregrado). De Repositorio Institucional - Pontificia Universidad Javeriana. Recuperado de: <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/10499>
- Castillo, H. (2002). Garbage, work and society. *Resources, Conservation and Recycling*, 39, pp. 193-210.
- Corsi, S (2008). Nápoles, la basura y la Camorra: Decadencia política en Italia. *Le Monde diplomatique en español*, 155, p. 6.
- González, A. (2011). Héctor Abad Faciolince, BASURA y la crisis de fe literaria. *Revista Graña - Cuaderno De Trabajo De Los Profesores De La Facultad De Ciencias Humanas. Universidad Autónoma De Colombia*, 8, pp. 127-140. <https://doi.org/https://doi.org/10.26564/16926250.229>

- Guillén, C. (2005). Los temas: tematología. En *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada (Ayer y hoy)* (pp. 230-281). Barcelona, España. Tusquets Editores, S.A.
- Hrabal, B. (2016). *Una soledad demasiado ruidosa* (3ª edición) (Zgustova, Trad.). Barcelona, España. Galaxia Gutenberg, S.L.
- Hermida de Blas, A. (2017). Algunos reflejos literarios y periodísticos de la Primavera de Praga en España (1968-1978). *Revista De Filología Románica*, 33, pp. 125-132. doi:10.5209/RFRM.55841
- Kayser, W. (1961). El asunto. En *Interpretación y análisis de la obra literaria* (pp. 70-75) (4ª edición) (García y Mouton, trads). Madrid, España. Editorial Gredos, S.A.
- Kundera, M. (2004). *Los testamentos traicionados* (1ª edición Fábula) (de Moura, trad.). Buenos Aires, Argentina. Tusquets Editores, S.A.
- (2005). *El telón: Ensayo en siete partes* (de Moura, trad.). Barcelona, España. Tusquets Editores, S.A.
- (2008). *La insoportable levedad del ser* (2ª edición) (Valenzuela, trad.). Barcelona, España. Tusquets Editores, S.A.
- Machala, L. (2015). Prolegomena to Czech Post-November Literature. *Russian Literature*, 77, pp. 55-96. <https://doi.org/10.1016/j.ruslit.2015.01.005>
- Mitgang, H. (1991). The Czech Literati: Too Old to Be New, But New Nevertheless. The New York Times. Recuperado de: <https://www.nytimes.com/1991/01/07/books/the-czech-literati-too-old-to-be-new-but-new-nevertheless.html>
- Monroy Zuluaga, L. (2014). Entre el artista y el crítico: Basura de Héctor Abad Faciolince. *LA PALABRA*, 25, pp. 57-68. <https://doi.org/10.19053/01218530.2870>
- Mutis, A. (2011). 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), pp. 813-828. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2011.6855>

- Osorio, E. (17 de junio 2009). Garrote, pronombre relativo ‘que’, basuriego. *La Patria*. Recuperado de: <https://www.fundeu.es/noticia/garrote-pronombre-relativo-que-basuriego-5302/>
- Ospina, G. (2007). “Por las azoteas”: El código represivo en contraposición a lo aéreo. *Infancias Imágenes*, 6 (1), pp. 40-45.
- Pouliquen, H. (2011). Construcción del campo. En *El campo de la novela en Colombia: Una introducción* (pp. 35-62). Bogotá, Colombia. Instituto Caro y Cuervo.
- Ribeyro, J. (2005). Por las azoteas. En *La palabra del mudo: Antología* (pp. 88-96). Lima, Perú. Ediciones Peisa S.A.C.
- Wood, J. (2001). Bohumil Hrabal. *London Review of Books*, 23 (1), pp. 14-16. Recuperado de: <https://www.lrb.co.uk/v23/n01/james-wood/bohumil-hrabal>
- Zgustova, M. (2014). *Los frutos amargos del jardín de las delicias: Vida y obra de Bohumil Hrabal*. Barcelona, España. Galaxia Gutenberg, S.L.

Este trabajo se imprimió
el día 18 de octubre de 2018,
en la biblioteca de Teología
de la Pontificia Universidad Javeriana.
Agradezco a doña Gloria Castaño,
quien siempre me ayudó en la impresión
de mis trabajos.