

Realismo crítico e hiperrealismo neoquínico como apuestas estéticas contundentes en el campo literario*

Critical Realism and Neo-Cynical Hyper-Realism Aesthetics Bets in the Literary Field

Paola Fernández Luna**

Recibido: 7 de abril de 2008 • **Aprobado:** 7 de agosto de 2008

Resumen

Este trabajo de investigación se centra en el análisis sociocrítico de la propuesta ético-estética de un escritor del campo¹ de la novela colombiana a partir del diálogo crítico con una propuesta que de-

* Este artículo es un resultado final del trabajo monográfico desarrollado en el Instituto Caro y Cuervo, Seminario Andrés Bello.

** Candidata a Magíster en Literatura Hispanoamericana.
Correo electrónico: paola_fernandez_luna@hotmail.com

¹ El campo es el territorio social dinámicamente estructurado, compuesto por posiciones jerarquizadas cuyas reglas de juego determinan la ubicación de los agentes sociales. El campo es una red de relaciones objetivas entre posiciones definidas por la capacidad de adaptación de sus ocupantes (agentes o instituciones) a situaciones que generan múltiples formas de acceso a las diferentes formas de poder. El campo literario es un campo de fuerzas al mismo tiempo que un campo de luchas que tienden a transformar o a conservar la relación de fuerzas establecidas: cada uno de los agentes empeña la fuerza (el capital) que adquirió, por las luchas anteriores en las estrategias que dependen, en su orientación, de su posición en las relaciones de fuerza, es decir, de su capital específico. El campo es una especie de juego con sus objetivos, intereses, apuestas y reglas propias. Quienes participan en este juego deben asimilar las reglas de modo que puedan obtener los beneficios buscados.

viene del campo literario foráneo: *Basura* del escritor colombiano Héctor Abad Faciolince y *Auto de fe* del escritor austriaco Elías Canetti. El análisis parte de la apuesta que cada autor hace para entrar al campo literario por medio del tratamiento crítico de la realidad y la visión que cada uno objetiva en la obra sobre los procesos de Modernidad y de Posmodernidad; la de Canetti se propone como realista crítica y la de Abad Faciolince como hiperrealista neoquínica. Finalmente, se dilucida que la propuesta hiperrealista de Abad Faciolince en el campo de la novela colombiano es una respuesta ante el agotamiento de formas narrativas eufóricas de la realidad, como lo fuera el realismo mágico garciamarquiano.

Palabras clave

Sociocrítica, Modernidad, Posmodernidad, realismo, hiperrealismo, campo de la novela colombiana

Abstract

This research centers on a socio-critical analysis of the ethico-aesthetic proposal of a writer in the field of the Colombian novel based on a critical dialogue with a proposal that comes from a foreign literary field: *Basura* by the Colombian writer Héctor Abad Faciolince and *Auto de fe* by the Austrian writer Elías Canetti. The analysis is based on the bet that each author makes in order to enter into the literary field by means of a critical treatment of reality and the vision that each analyzes in the processes of modernity and postmodernity; the work of Canetti presents itself as critical realism and that of Abad Faciolince as neo-cynical hyper-realism. Finally, this essay elucidates that the hyper-realist proposal of Abad Faciolince in the field of the Colombian novel is an answer to the exhaustion of euphoric narrative forms of reality, as is the case in the magical realism of García Márquez.

Key words

Postmodernity, Colombian novel, hyper-realism, critical realism.

Introducción

La propuesta metodológica de Pierre Bourdieu se centró en un proyecto científico-social, ubicado en el campo francés entre 1960 y 1990. Bourdieu es uno de los teóricos que realizó aportes significativos a la investigación sociológica de la literatura y, desde luego, a la sociocrítica. El proyecto genético de la obra plantea la posibilidad de analizarla más allá de inmanentismos o desde la idea de autor como gran genio; para ello este filósofo-sociólogo propuso un análisis que da cuenta de la obra a partir de su génesis social y cultural; también consideró que ésta no debe ser analizada aisladamente, sino de forma relacional. Según Boudieu, la obra literaria se debe analizar a partir de conceptos centrales, tales como: el campo literario, el habitus y la toma de posición.

Siguiendo a Bajtin, la forma en cada obra tiene una significación estética orientada valorativamente hacia algo (Bajtin, 1986, p. 19). Entonces, la palabra lleva el matiz del devenir de la cultura: una forma de asimilación verbal de la realidad, expuesta a través del carácter dialéctico del signo ideológico que expresa la contradicción de la vida social dentro de la ideología dominante. El signo ideológico es reaccionario y trata de estabilizar el momento inmediatamente anterior en la dialéctica del proceso generativo social, por lo que pretende acentuar la verdad de ayer como si fuera la de hoy (Bajtin, 2002, p. 50). Lo que determina la naturaleza del signo ideológico que ocupa esta investigación es la crítica virulenta y, a la vez, el desenmascaramiento de la ideología dominante, que caracteriza una condición determinante en el seno de las sociedades modernas y posmodernas, sin caer en glorificaciones de progresismo y humanismo.

La dialéctica social expuesta en ambas propuestas ético-estéticas es el reconocimiento de la derrota del proyecto moderno en tanto proyecto humani-

zante; las dos propuestas preludian de manera lúcida la llegada de un nuevo momento crítico signado por el nihilismo, el sin sentido y la deshumanización que trajo consigo el desarrollo de las sociedades capitalistas, tergiversando la razón crítica en una concepción instrumental y productivista. Enunciar y actualizar la crisis de la razón, entendida como estrategia de dominación –pues detrás de las fuerzas impulsadoras del racionalismo y de las ideas de Ilustración se evidencian los intereses económicos justificados con fines intelectuales y de emancipación–, “es lo que determina la capacidad refractante y distorsionadora del signo ideológico dentro de los límites de una ideología dominante” (Bajtín, 2002, p. 50) y, es lo que fundamenta la noción de texto literario, como práctica discursiva que cuestiona y critica los valores sociales; por lo tanto, la ambigüedad del texto literario reside en el cuestionamiento de las estructuras instauradas por la ideología dominante.

Las dos tomas de posición relacionadas proponen una dialéctica social a partir de la cual cada obra revela de manera exagerada los problemas sociales de la época a la que corresponde su reflexión. Todos los elementos de la puesta en forma exponen hasta las últimas consecuencias la posición crítica frente a la crisis social, a la vez, la evaluación axiológica de cada obra permite hacer evidente el cinismo de dos épocas diferentes, pero, relacionadas, por cuanto cada una presenta crisis y problemas inseparables a la civilización moderna y posmoderna de acuerdo con cada caso.

Canetti y el realismo crítico

Canetti refiere que la escritura de *Auto de fe*² fue determinada por un acontecimiento capital en su vida: el incendio del Palacio de Justicia de Viena, el 15 de julio de 1927, por parte de una multitud indignada que protestaba por el asesinato, meses antes, de varios obreros. Entre los sucesos de aquel día, Canetti recuerda la figura de un “hombre que distanciándose muy claramente de la masa y con los brazos en alto, palmoteaba desesperado sobre su cabeza, sin dejar de gritar en tono lastimero: ¡las actas se queman! ¡todas

² Novela galardonada con el premio Nobel en 1981 y publicada en 1930.

las actas!”(Canetti, 2002, p. 41). La imagen de ese hombre fue el germen de Peter Kiem, el personaje central de *Auto de fe*.

Canetti afirma que *Auto de fe* tiene que ser riguroso y despiadado consigo mismo y con el lector; por lo tanto, para no dejarse llevar muy lejos de la narración leía continuamente *Rojo y Negro* de Stendhal y, así entre las influencias heterogéneas que le impulsaron en los meses de escritura para continuar, Canetti menciona de manera particular a Kafka: “acababa de concluir el octavo capítulo de *Auto de fe*, que hoy se titula la muerte, cuando cayó en mis manos *La Metamorfosis* de Kafka. ¡Nada más feliz hubiera podido ocurrirme en aquel momento!”(Canetti, 2002, p. 30).

Auto de fe es fundamentalmente una propuesta estética que representa el asalto en contra de la razón y el intelecto puro, a través de un personaje que, recluido del mundo e incomunicado, parcializa su visión de mundo hasta el punto de reducir la realidad a la univocidad del conocimiento lingüístico. En este sentido, la crítica que hace Canetti a la realidad de la secuencia destructiva desarrollada ante los ojos de la humanidad y a la cual nadie ha sido capaz de sustraerse, es expuesta en su novela a través de una elección hiperbólica de la realidad objetivada, en un intento por interpretar la crisis de la Sociedad Moderna, desde una postura axiológica crítica; él mismo afirma: en el caos intelectual que siguió a la Primera Guerra Mundial no hubo tal vez nada más necesario que la conjunción entre la moral y la literatura (Canetti, 2002, p. 45).

En consecuencia, Canetti reconoce que para establecer la conjunción coherente entre moral y literatura, la realidad ya no podía ser enunciada como hasta entonces:

Un día se me ocurrió que el mundo ya no podía ser recreado como en las novelas de antes, es decir, desde la perspectiva única del escritor; el mundo se hallaba desintegrado, y sólo si uno se atrevía a mostrarlo en su disolución era posible ofrecer de él alguna imagen verosímil [...], había que inventar, con una consecuencia extrema, individuos, igualmente hiperbólicos –como los que en definitiva,

integraban el mundo–, y yuxtaponerlos en medio de su disparidad (Canetti, 2002, p. 34).

Esta referencia que hace Elías Canetti con respecto a la necesidad por objetivar la realidad, a partir de la exageración como única arma para hacerse entender, expresa su toma de posición³ por medio de los diferentes elementos de la puesta en forma⁴ de la obra. *Auto de fe* está escrita en un estilo preciso que se caracteriza por su claridad y por la exactitud; elemento que responde a la racionalidad discursiva del autor y a su axiología moderna concreta en el estilo y el modo de narrar, entre otros aspectos.

El predominio de la hipotaxis⁵ y del lenguaje claro posibilitan que Canetti objetive la realidad por medio de una crítica contundente sobre la época de la que emerge su producción estética; época signada por la angustia y el terror por el periodo imperialista que está a punto de convertirse en infierno para el hombre moderno. En este paisaje lúgubre, la deshumanización y la desesperanza amenazan con aniquilar la razón; por lo tanto, el lenguaje al que apela Canetti es uno capaz de desenmascarar los problemas fundamentales de la época.

³ La propuesta estética desde Bourdieu es entendida dentro de su campo literario en un periodo determinado; para ello analiza el tipo de relato, la presencia del narrador (y por medio del personaje y la descripción de su posición) y su sistema axiológico para a través de él configurar el perfil o la posición particular, es decir: *la toma de posición* del autor a partir del tratamiento ético-estético de la realidad; las jugadas de los agentes llevan el impulso de la *illusio* dando como resultado una forma particular de toma de posición.

⁴ La *puesta en forma*, es decir, en la organización de los elementos (acontecimiento, modo de narrar, tratamiento del lenguaje, narrador, cronotopo, sistema de personajes y la axiología del personaje central, entre otros), orientados axiológicamente en la obra que responden, desde luego, al sistema axiológico del autor.

⁵ Esta categoría alude a la relación de subordinación explicitada por medio de un signo funcional. La hipotaxis se opone a la parataxis, es decir, a la coordinación. Estilísticamente la parataxis señala un discurso meditado y racional, incluso cierto nivel culto en quien lo emplea, frente a la parataxis, propia de la expresión de emociones y, sobre todo, si es copulativa, de un lenguaje popular.

Se observa que el realismo crítico⁶ es la elección narrativa exagerada y crítica a través de la cual Canetti enfrenta los problemas e inconsistencias de la época, tal como la razón puesta al servicio de la productividad instrumental y al desarrollo de la ciencia y la técnica. El espectáculo de la Modernidad y las pretensiones de racionalidad para construir un mundo más humanizado, se convierte en un proyecto ligado a la ideología del progreso en términos capitalistas; por tal motivo, el realismo como propuesta estética es superado por la necesidad de enunciar la ausencia de sentido y el desamparo al que ha quedado expuesto el hombre moderno. Sólo la reflexión contundente del realismo crítico, permite enunciar la nueva visión de mundo que impera en las sociedades industrializadas.

El nacimiento del realismo crítico se da en el punto más alto del periodo imperialista, como toma de posición crítica. Por medio de la rebeldía ante el espectáculo trágico de la civilización moderna, es engendrado por las formas del imperialismo, la toma de posición de Canetti es un distanciamiento categórico del naturalismo en que se había convertido el realismo, lo hace a través de la forma hiperbólica de enunciar la crisis del individuo y de la sociedad moderna. Entonces, el realismo crítico de Canetti expresa con claridad la negación a participar en la gran tragedia humana en que terminó convertido el proyecto ilustrado. Aquí los detalles y la configuración de los personajes, las atmósferas y el tiempo son la expresión agónica del gran mito moderno, entendido como “un proyecto económico, político, ideológico, artístico, filosófico científico y técnico de la burguesía en el proceso de construcción y consolidación de la sociedad capitalista y la demolición del orden feudal” (Cruz Kronfly, 2007, p. 179). El proyecto moderno se disolvió

⁶ Lukacs, en el estudio realizado en 1955 concerniente al realismo crítico, preluvió de manera lúcida los problemas decisivos de la época que continúan inseparables a la civilización moderna. La técnica y el desarrollo máximo de la economía y el periodo imperialista produjeron una nueva forma de realismo. Pues lo que se acostumbraba llamar realismo según Lukács enmascararía los problemas circunscritos a la Modernidad; este realismo se plegaba de modo inmediato a la realidad sin ningún matiz crítico, lo que desencadenó un naturalismo que impide ver lo importante al reducir los detalles a mero oficio de fotografía o reproducción mimética de la realidad. Sin embargo, con el advenimiento de la rebelión humanista contra el imperialismo emergieron diferentes tendencias estilísticas, entre éstas, el realismo crítico, que es considerado la continuación de esa rebelión. Esta tendencia ha intervenido en las tendencias de la actualidad, tal es el caso del hiperrealismo. Con base en esto se puede afirmar que el hiperrealismo es heredero de la tradición realista crítica.

entre incandescencias funcionales cuya racionalidad quedó sometida a las lógicas productivo-instrumentales de los fundamentos de la ilustración.

El efecto directo y la alegoría son elementos a través de los cuales Canetti se distancia de lo inmediato y del tono descriptivo de las narraciones realistas. Aquí los detalles son fundamentalmente expresivos hasta el punto de desenmascarar la realidad que tras su apariencia eufórica esconde la falsa moral de la conciencia moderna. Estos elementos proporcionan a la obra

estética contundencia, cuyo sistema de interpretación refracta⁷ la realidad social infernal, pues se evidencia que además de la angustia y el horror de la tragedia que acaece al triunfo de la razón crítica, también emergió el triunfo de una razón cínica e instrumental que enraizó sentimientos de tristeza, desesperanza y escepticismo en el hombre.

Canetti configura lúcidamente la crítica a una realidad social irracional que estaba entre los presupuestos de la condición moderna, pero que, a pesar del humanismo propugnado por ella, permanecían replegados en el hombre. Las lógicas irracionales aún estaban allí donde las lógicas de la razón se habían impuesto. Por lo tanto, *Auto de fe* es la metáfora del poder destructivo de la condición humana, capaz de llegar a barbaries como la de Auwschwitz en nombre de una pretendida dignificación de la humanidad, que la Modernidad trajo consigo gracias a los deseos de poder y de dominación.

⁷ Teniendo en cuenta que la elaboración ética-estética del mundo que expresa la obra no puede ser entendida como simple reflejo, se propone la utilización del término refracción en cuanto al tratamiento de la realidad, a partir de un sistema evaluativo axiológico que permita no sólo su lectura interpretativa, sino también un planteamiento estético de ésta.

Dos tomas de posición críticas frente al programa de la Modernidad

Al analizar el *habitus*⁸ y la *illusio*⁹ de Canetti y Abad Faciolince, aspectos que surgen de la particularidad con que el escritor se relaciona y, a la vez, objetiva su realidad inmediata, se puede afirmar que tanto el uno como el otro asumen su crítica como respuesta a un conjunto de hechos que han determinado la tragedia de la historia¹⁰. Por lo tanto, las dos posiciones analizadas preludian la llegada de una nueva etapa crítica circunscrita al nihilismo y a la deshumanización que advierten sobre los límites de la razón, entendida en su concepción instrumental y productivista.

Es preciso anotar la relación existente entre las dos tomas de posición a partir de sus propuestas estéticas y axiológicas: la de Elías Canetti es una crítica radical al proyecto moderno a través de un personaje cuya axiología racionalista dilucida la pérdida de fe en el proyecto ilustrado; mientras que la

⁸ Según Bourdieu, el *habitus* es la relación entre lo individual, lo personal, lo subjetivo y lo social o lo colectivo. El *habitus* "es una subjetividad socializada", es decir, es una relación de conocimiento o de construcción cognoscitiva de carácter no consciente y, por lo tanto, es una estructura interna en constante proceso de innovación. El *habitus* es, entonces, el nodo relacional entre individuo y sociedad, porque es el producto de la trayectoria social del agente y de una posición ocupada por él dentro del campo literario. Por lo tanto, la noción de *habitus* permite entender y explicar las disposiciones, es decir, los gustos, las preferencias, y las prácticas de los agentes, en relación con el mundo social del que es producto, es decir, del campo. El *habitus* está condicionado por el campo en la medida en que el campo estructura el *habitus*; es el producto de la necesidad de incorporación de un campo o de un conjunto de campos concordantes, "también es una relación de conocimiento o construcción cognoscitiva: el *habitus* contribuye a constituir el campo como mundo significante".

⁹ Desde Bourdieu se puede entender que cada campo define y activa una forma específica de interés, la *illusio*, es el orden de la creencia, se diferencia de acuerdo con la posición ocupada en el campo y según su trayectoria que conduce a cada participante a esta posición. La *illusio* es variable, pues depende en parte de las posiciones ocupadas en el campo y la toma de posición del agente.

¹⁰ Si se recuerdan los acontecimientos históricos ocurridos entre 1930 y 1949, se puede ver cómo durante la Segunda Guerra Mundial se crearon campos de concentración a donde fueron llevados millones de prisioneros de guerra de los países ocupados (judíos, prisioneros soviéticos, entre otros). En 1942, la Oficina Central de Economía y Administración asumió el control operacional de los campos de concentración y los prisioneros fueron obligados a realizar trabajos forzosos para fomentar la producción industrial. Auschwitz, campo de concentración donde murieron más de cuatro millones de personas, es aún (junto con hechos de esta misma índole, como el ataque de Estados Unidos a Iraq, durante el gobierno de Bush a comienzos de 2003) símbolos trágicos de la victoria capitalista de la tecnociencia.

toma de posición de Abad Faciolince es crítica, pero desde una perspectiva actualizadora, es decir, cuestiona los límites de la razón y el grado de individuación al que llegó el hombre moderno y, a la vez, señala la necesidad de la sociedad por alcanzar finalmente eso que Kant llamaba la *mayoría de edad*, la cual está orientada desde una responsabilidad ética y axiológica por asumirla desde la lucidez de la razón reflexiva.

Auto de fe refracta el fracaso del proyecto moderno a través de la construcción del héroe problemático; éste representa el deslumbramiento frente al proyecto humano ilustrado, desplomado en el vacío de su propia inteligencia al crear en torno suyo una vida solitaria y árida en su aspiración obsesiva por alcanzar la totalidad del conocimiento. Por lo tanto, la axiología racionalista del personaje es producto tanto del hombre como de la sociedad modernos centrados en una visión formal del proyecto ilustrado. La autodestrucción de Peter Kien, durante el momento del auto de fe, es la alegoría del delirio del hombre moderno que se atrinchera en el dominio de la razón para defenderse del caos de la vida. Finalmente, el personaje se destruye a sí mismo como defensa de su propia existencia y como respuesta radical ante el mundo.

Auto de fe es una respuesta al estado de escepticismo de la cultura frente al proyecto moderno. Por su parte, *Basura* es la constatación de que el proyecto moderno ha fracasado; por medio de Davanzatti se expresa la crítica de los valores incumplidos e imposibles de cumplir en el entorno posmoderno. Sin embargo, en el desenlace queda explícita la responsabilidad del impulso ilustrado y la fe en la razón crítica, cuyo esplendor logrará emancipar a las sociedades que tras la pérdida de sentido buscan entrar en el entorno posmoderno. La razón resulta aún vigente y, sobre todo, necesaria para encarar el relativismo extremo que caracteriza las sociedades actuales.

Sin duda, el pensamiento moderno ilustrado es el camino para acceder a la libertad a partir del uso pleno de la razón crítica y reflexiva. Por lo tanto, es preciso analizar el origen de la perversión de dicho proyecto, el cual es evidente en las dos propuestas estéticas analizadas: la radicalidad del hombre moderno por alcanzar la ilustración y por lograr el dominio sobre la natura-

leza, hasta tal punto que los dos personajes (Kiem y Davanzatti), engendran un pensamiento violento en contra de ellos mismos.

*Basura*¹¹ enuncia la crisis de fe en el proyecto moderno y, a su vez, la crítica radical al entorno posmoderno. Si bien, el proyecto moderno es llevado hasta sus últimas consecuencias resulta ser una perversión, el relativismo extremo del entorno posmoderno no es la salida a la crisis de la razón ilustrada. Personajes como las hermanas Montoya y el médico permiten elucidar que prácticas como los neo misticismos y el hedonismo son una “amenaza de una recaída en la irracionalidad y en una especie de neomedievalismo, tan característica y propia de la mentalidad contemporánea por algunos denominada posmoderna” (p. 172). Tales prácticas llevan, ineluctablemente, a la derrota de la razón lúcida y al retroceso del individuo hacia una minoría de edad en cuyo “marasmo” no es posible gestar ningún proyecto de orden progresista.

Si el proyecto de la modernidad en Colombia se ha postergado, esto no quiere decir que en la posmodernidad su realización no tenga sentido. Por este motivo, Abad Faciolince, a través de su toma de posición, afirma que el proyecto de la modernidad no sólo no está acabado, sino que también éste es inacabable e inagotable. El reto de la posmodernidad será, entonces, darle vigencia al proyecto moderno ilustrado, que sigue siendo indispensable para la humanidad. La posmodernidad no se puede confundir con el relativismo extremo o el sin sentido; si se entiende desde esta perspectiva, la posmodernidad no sería más que una justificación ideológica para garantizar la permanencia del *statu quo* social, al fomentar una actitud acrítica y escéptica frente al cambio social.

Por medio de la evaluación del mundo presente en *Basura*, Abad Faciolince define la posmodernidad como el momento en el cual finalmente será posible saldar la deuda que se tiene con la modernidad, es decir, la realización plena del pensamiento moderno, sin la imposición de un código o de la razón que

¹¹ Novela galardonada con el primer premio Casa de América de narrativa Americana Innovadora, publicada en ediciones Lengua de trapo en el año 2000.

rija el comportamiento humano, sino desde un proyecto fundamentado en la necesidad de pensar la posmodernidad en términos de una racionalidad no productivista ni mercantilista y, a la vez, una conciencia que no dé por terminado el proyecto moral y comprometido de la ilustración, pues el pensamiento ilustrado ha perseguido desde siempre el objetivo de liberar a los hombres del pensamiento mítico a través de la capacidad emancipadora de la razón.

Por otro lado, en Canetti los eventos que enmarcan su experiencia vital permitirán definir la creencia o no en las grandes narraciones del proyecto humano ilustrado. Tal como se evidencia en *Auto de fe*, la pérdida de la *illusio* del autor engendrará una *toma de posición* radical que a través de un personaje, que encarna en un principio, el deslumbramiento frente a la razón y el descreimiento en el proyecto ilustrado; Canetti configura una alegoría del hombre moderno al quedarse ciego y trastornado por la determinante visión del mundo reducida a la racionalidad.

En consecuencia, Canetti a través de un estilo hiperbólico y alegórico enuncia la crítica contundente a ese sistema de representaciones hipócrita que permanece intacto en beneficio de la ideología dominante. Así como el periodo de las dos guerras mundiales, la tragedia irremisible que desencadenó el progreso, las reacciones y las revoluciones en el mundo no puede ser una evocación descriptiva de la realidad ni tampoco puede ser mediada por una mirada eufórica que impediría ser consciente de que el “gran proyecto moderno” no trajo ni el bienestar ni la felicidad prometida, pues éste también fue el vehículo a través del cual la barbarie y la dominación se legitimaron como fuerzas progresistas de la ilustración.

Todos estos eventos mencionados hacen emerger la toma de posición crítica objetiva de Canetti sobre la época que atraviesa su obra; en esta época la realidad social provocaba angustia y terror, sin embargo, no había alcanzado su pináculo en términos de deshumanización y de destrucción, puesto que, históricamente, el desarrollo de la tragedia descrita proféticamente por Canetti alcanzó su punto máximo luego de la publicación de *Auto de fe*. De este modo, el periodo imperialista fue el infierno presentido por Canetti y

que, en efecto, fue configurado en *Auto de fe* por medio de la autodestrucción de Kiem y el naufragio del hombre moderno trastornado por la gran enfermedad de la razón convertida en autolesiva y autodestructiva; reducida a simples lógicas productivas e instrumentales cuyo fin es la consolidación de un instrumento de poder.

De tal suerte que lo que hasta ese momento se acostumbraba a llamar realismo, según Lukacs (Lukacs, 1963, p. 110), dejó de lado sustancialmente los problemas de la época; los enmascaró de tal modo, que tanto la técnica como la burocracia, inseparables de la civilización moderna, fueron velados por el realismo. Por tal razón, el realismo crítico, como toma de posición asumida por Canetti, resultó una ruptura radical con esas formas de enunciación meramente descriptivas, por lo que se convirtió en una propuesta contundente frente al mundo trágico que requiere demostración objetiva sobre el grado de degradación y cosificación que ha alcanzado la humanidad.

Este realismo crítico, como toma de posición, ha evolucionado en hiperrealismo neoquínico¹²; desde esta perspectiva, se encuentra una relación de posiciones axiológicas entre Canetti y Abad Faciolince, por cuanto los dos elaboran una crítica contundente a través del sistema de evaluación que

¹² Frente a la carencia de ilusiones del cinismo moderno, apareció una nueva crítica fundamentada en el intento por salvar la ilustración. A partir de su revisión crítica, la ilustración reflexiva pretende poner al descubierto la "falsa conciencia" y el modo como ésta se plegó al proceso de ilustración. Sloterdijk acuña el término neoquinismo, para describir el impulso axiológico insolente y rebelde que pone en descubierto la verdad desnuda que, bajo la legitimación del poder, convirtió la ideología dominante en algo habitual. El proyecto axiológico del impulso quínico expresa la conciencia subversiva de la realidad. Diógenes (el filósofo vagabundo) encarnó, en su origen griego, la filosofía de la insolencia; él fue el último sofista y el primero en la tradición de la resistencia satírica; fue quien creó una ilustración entendida como principio de insolencia. Revelar la mentira que se oculta tras el velo de la autoridad es el objetivo que persigue el quinismo; por medio de la libertad que le confiere una actitud desvergonzada y agresiva para decir la verdad. El cínico, a pesar de conocer la verdad, continúa obrando de la misma manera; ahora bien, para el quínico la verdad se revela en la plaza pública; la manifestación de la verdad a través de "argumentos desnudos" desde la oposición, es la libertad de la moral derivada del quinismo. Para ello, el dialogismo entre pensamiento y cuerpo permite expresar el materialismo dialéctico; así, el lenguaje de los filósofos es refutado con el lenguaje del payaso. "El quínico, en tanto materialista dialéctico, tiene que salir a la palestra de la opinión pública porque ésta es el único espacio en el que la victoria sobre la arrogancia idealista puede tener lugar de una manera congruente". "el arte de mear contra el idealismo" es la respuesta del dialogismo entre argumentación de ideas y argumentación material, en la cual el cuerpo es rehabilitado.

propone cada obra frente a la realidad y a su situación histórica. Tanto Canetti como Abad Faciolince establecen propuestas, las cuales están inscritas en una tendencia axiológica, que propende a una literatura crítica, que está orientada hacia el cuestionamiento categórico de la falsa conciencia ilustrada. Sin embargo, cada propuesta es particular en relación con la toma de posición de cada autor; como se ha demostrado, la de Canetti es más radical y escéptica en comparación con la de Abad Faciolince. La primera es una toma de posición a partir del descreimiento en el proyecto moderno ilustrado; la segunda es una crítica a la radicalización de éste, pero queda abierta la posibilidad de reorientar el proyecto moderno a partir de una moral posmoderna, lejos de fines capitalistas e instrumentales (Horheimer & Adorno, 1994, p. 11)

En este sentido, es preciso afirmar que la propuesta estética de Canetti, como toma de posición realista crítica, se constituye a partir de la advertencia de un acto de fe, a modo de conclusión reflexiva frente a los peligros de la razón y cómo ésta se vuelve contra sí misma hasta autodestruirse. Este diálogo lo actualiza Abad Faciolince a partir de la crítica social que elabora en *Basura* relacionada con uno de los programas de la modernidad temprana y media: la fe en el proyecto moderno que permita emancipar a la sociedad dentro de un proyecto más digno y justo.

Por lo anterior, la toma de posición hiperrealista neoquímica permite hacer evidente la crítica directa frente a las falacias de la ideología dominante tanto de la modernidad como de la posmodernidad. Esto se debe a que, por una parte, la Modernidad –particularmente en Latinoamérica– fue entendida como una modernización técnica útil para los centros hegemónicos primer mundistas, además totalitarismo del catolicismo que negó la salida de “la minoría de edad”. Por tal motivo, el carácter rezagado de la Modernidad reside en la secularización parcial que vino desde España y que ha traído consecuencias en lo que se refiere al desarrollo de las sociedades Latinoamericanas. Por otra parte, se abandona el relativismo absoluto posmoderno y se asume con honestidad el alto costo de la exigencia moral que impulsa al individuo al desenmascaramiento de la falsedad ilustrada, pues ésta propende a la dominación de las clases sociales, a través del saber, tanto

en el nivel económico como en el político, anestesiando la posibilidad del hombre por hacer uso público de la razón con miras en la construcción de seres morales y autónomos.

La posición de Abad Faciolince corresponde a una crítica radical a la falsa Modernidad; este aspecto funciona como punto convergente entre su propuesta y la de Canetti; porque, ambas propenden a una escritura crítica que lejos de artificios literarios intentan mostrar la verdad oculta de una realidad agonizante, por medio de la elección hiperbólica de su escritura. Tal relación aleja a Abad de un provincialismo literario, pues el mismo Abad afirma al respecto:

Una cultura realmente viva y fructífera rechaza el nacionalismo, el regionalismo, la parroquia [...]. Una cultura encerrada en sí misma lleva a la degeneración [...]. Hay que aprender de lo extraño [...]. Andar perorando por ahí (aunque fuera verdad) que nosotros somos emprendedores, honrados, que tenemos inteligencia y talento, lo que revela es inseguridad, duda de que tal vez no (Abad Faciolince, 2002, p. 156).

En consecuencia, la propuesta de Abad Faciolince en el campo de la literatura colombiana no pretende la exaltación de la región, sino problematizarla más allá del contexto regional o nacional. Aquí la tendencia conservadora es entendida fundamentalmente como una forma de resistencia crítica frente a los procesos de globalización en el entorno posmoderno; a la vez, la negación categórica a pertenecer a modas literarias que supeditan la producción estética bajo lógicas de consumo para quienes “el espíritu letrado e ilustrado dejó de ser un valor” (Cruz Kronfly, p. 61); y para quienes su grado de autonomía en el campo depende del poder y de los beneficios del mecenazgo y el capital económico, lo que genera el principio de heteronomía y desde luego una toma de posición poco contundente y poco crítica.

En este sentido, Abad Faciolince entiende la importancia del diálogo entre lo propio y lo ajeno como proceso de transculturación necesaria para impedir

el estancamiento de la *Illusio* y la autoconservación de lo local, entendido como lo meramente regional; pero el hecho de nutrir su *habitus* a partir de sus lecturas le permite objetivar el problema de la Modernidad y Posmodernidad más allá de una mirada local, elaborándolo a nivel universal. De este modo, la coherencia axiológica de Abad Faciolince se entiende en un sentido amplio y universal; cuyo principio es el diálogo crítico a partir de una tendencia conservadora de lo propio (Abad Faciolince) frente a una propuesta universal y canónica que es el hipotexto¹³ (*Auto de fe*) de la novela *Basura*, cuya propuesta estética es una de las voces contundentes de resistencia crítica que se instala en el campo de la novela colombiana.

Por medio del diálogo crítico con Canetti, Abad Faciolince expresa una axiología de resistencia que se relaciona con su lectura, interpretación y actualización de la problemática que es tema y preocupación en la propuesta estética de los dos escritores, pero de maneras particulares. A través de la evaluación del mundo que desvela sintéticamente Abad Faciolince se puede afirmar que logra tal lucidez gracias al diálogo reflexivo con *Auto de fe*, pues –como se ha precisado– *Basura* es una respuesta crítica al estado de escepticismo y nihilismo al que han llegado las sociedades. A la vez, por medio de la evaluación final deja la posibilidad de apertura de la cápsula, esto es la responsabilidad moral del sujeto moderno para operar un cambio en el entorno del sin sentido, en el entorno posmoderno. Tal como lo afirma Rama: “Quienes abandonan sus regiones en la juventud y se integran a centros urbanos o capitalinos, no pierden la marca profunda con los que los ha moldeado su cultura regional” (Rama, 1985, p. 95).

Por lo tanto, se entiende que la apuesta de Abad Faciolince en el campo es construir una tradición literaria, pero que esté enriquecida con aportes que devienen a partir de la asimilación de lo extranjero. En consecuencia se puede aducir enfáticamente, que más allá de modas “de las que nada se

¹³ El hipotexto lo define Genette como una forma de transtextualidad, esto es, una relación de un texto B (hipertexto) a un texto anterior A (hipotexto). Es la relación en la que se injerta de una manera que no es la del comentario, para decirlo de otro modo, es una forma de texto de segundo grado o texto derivado de otro texto preexistente. El hipertexto evoca explícitamente al hipotexto sin necesidad de hablar de él o citarlo y, tampoco puede existir sin la relación con el texto A.

asimila [...] porque la nueva moda desaloja a la anterior sin crítica" (Gutiérrez Girardot, 2001, p. 113), Abad Faciolince discute de manera crítica con la literatura foránea desde una perspectiva actualizadora cuyo diálogo permite el conocimiento no sólo de Colombia y América Latina, sino también de una problemática que se desborda más allá de la realidad local y que se convierte en una atomización universal de destrucción en las sociedades modernas y posmodernas.

Los rasgos que tienen en común las dos propuestas estéticas expresan la creciente deshumanización de las sociedades actuales, cuya esperanza agónica continúa a la espera de la *mayoría de edad* kantiana. En este momento es importante mencionar la actualidad de Canetti y su reflexión profunda que, desde 1930, prelude el embate humanista al que han llegado las sociedades; esta crisis continúa siendo vigente y enunciada a través de la elaboración estética de Abad Faciolince, por lo tanto, es perceptible la discusión crítica del autor con otras tomas de posición que permiten elaborar una contundente dentro del campo de la literatura colombiana.

El hiperrealismo neoquínico como respuesta crítica ante el envejecimiento del realismo mágico

La posición de Abad Faciolince en el campo de la novela colombiana renuncia a la adopción de modas literarias cuyo fin es garantizar un lugar dentro de las posiciones que ocupan los agentes. Si la globalización amenaza las culturas periféricas (los países del Tercer Mundo) a través de lo que Rama denomina: procesos de aculturación, es decir, adopción confortable de lo ajeno que permite un mayor grado de manipulación por parte de los centros de dominación, entonces, la forma de resistir ante estas dinámicas posmodernas de alienación consiste en una posición que propenda a la conservación de algunos valores tradicionales, ya no exclusivos de la región, sino válidos para un proyecto nacional y universal que aún es vigente, en el caso de Abad, propios del programa de la Modernidad –la cual no se ha desarrollado en Colombia como una mentalidad particular secularizada.

La posmodernidad no puede ser asumida como la posibilidad de soltarlo todo, pues la lucidez permite entender en la situación actual su falsedad y despropósito: la globalización es el "eufemismo con el que se han sustituido términos más viejos y gastados, como 'imperialismo' o 'neocolonialismo', pero que efectivamente indica formas nuevas de esas antiguas operaciones" (Grüner, 2002, p. 257). Por lo tanto, el hiperrealismo neoquínico es una posición actualizada en el campo literario colombiano, la cual está relacionada estrechamente con el realismo crítico del que es heredero, por cuanto éste desembocó en una de sus múltiples variaciones dentro del proceso de transformación histórico-literaria.

Baudrillard propuso que hay un arte hiperrealista (arte de la simulación o el simulacro) arte mimético, el cual es una suerte de imperativo del campo heterónimo colombiano. Ahora bien, este arte hiperrealista crítico se ubica entre el siglo XIX y principios del XX como un momento de simulación moderna, "original", y que actualmente ha desaparecido para dar lugar a una simulación posmoderna que "no es más que una prótesis estética" (Baudrillard, s.f., p. 50), cuyo interés es principalmente la perfección de la imagen para hacerla más visible. Para nosotros, el hiperrealismo crítico aún es vigente como "un arte del ojo en cuanto llevado a la desesperación de la mirada [...], y la mirada muestra" (Foster, 2001, p. 148). Siguiendo a Lukacs con el realismo crítico y a Baudrillard con la concepción de simulación original, esta tendencia del hiperrealismo es rastreable desde el siglo XIX y se presenta como posición actualizada en el campo literario colombiano; además, está estrechamente relacionada con la axiología neoquínica, a través de las novelas analizadas tanto de Elías Canetti como de Héctor Abad Faciolince.

Por lo anterior, se puede entender por qué la propuesta estética de Abad Faciolince es denominada como hiperrealismo neoquínico, el cual se ha definido como: *narrar la experiencia de la posmodernidad, evidenciando la desesperanza como posición crítica*. Enunciar el cinismo del proyecto de la Modernidad se convierte en el proyecto estético de Abad Faciolince, a través del cual ubica su posición de resistencia frente al afán de contemporaneidad de muchos autores actuales.

El hiperrealismo neoguánico es la constatación de que la realidad, tal como se ha presentado, requiere de un fenómeno rupturista que renueve las formas ficcionales agotadas¹⁴. La emergencia del realismo mágico como tendencia estética que superó el realismo naturalismo, envejecido de los años veinte y treinta, es la respuesta a la mecanización de los procedimientos y a su desgaste; por lo tanto, la descripción documental de los valores telúricos de América se ha convertido en:

[...] monótono folklorismo pintoresco sobre el llano, la pampa, la selva; los conflictos del hombre en la lucha contra la naturaleza o las fuerzas de la opresión social perdían el impacto inicial debido a un simbolismo estereotipado; las buenas intenciones de denuncia de las estructuras económicas y sociales arcaicas se habían endurecido en el tono panfletario de la gastada antinomia “explotadores vs explotados”(Chiampi, 1983, p. 22).

La composición discursiva quedó reducida a la descripción elemental y maniqueísta de la complejidad social latinoamericana y colombiana a través de un estilo exuberante, generando una fuerte previsibilidad de los contenidos.

En consecuencia, ante el estancamiento de las formas narrativas realistas emerge una manifestación estética que fue adoptada como realismo mágico, la cual expresa “una nueva actitud del narrador ante lo real” (Chiampi, 1983, p. 23) y que es identificada con la magia. Esta nueva estética propugnaba por la búsqueda de otras formas de la realidad, pero sin escapar de lo visible y lo palpable. Sin embargo, dicha apuesta en el campo también alcanzó un momento de agotamiento como lo fue el realismo de los años veinte, que

¹⁴ Los fenómenos de renovación narrativa han emergido como respuesta a las dinámicas del campo y a la necesidad de hacer una nueva apuesta a partir de la *toma de posición* de cada autor. Entre los años cuarenta y cincuenta se generó el afán de encasillar las tendencias, que bajo la denominación que significara “la crisis del realismo”, desde formas de enunciación que significara la emergencia de una nueva narrativa. Por lo tanto, el *realismo mágico* vino a ser una propuesta en el campo que ostentaba la crítica interpretativa, cuya complejidad temática de una nueva novela (realista pero de un modo distinto) expresaba la necesidad de explicar la transición de la estética realista naturalista a la nueva visión mágica de la realidad.

produjo el “vaciamiento conceptual” del realismo mágico como una aplicación a la producción literaria de Hispanoamérica.

Este envejecimiento de lo mágico subyace del significante, exuberante, que ostenta hechos y personajes a partir de la forma “América como maravilla”; tal imagen y concepción maravillosa de la realidad resulta ser una poética fundadora, “capaz de llenar el vacío inicial y de iniciar la construcción de un ente diferenciado de Europa” (Chiampi, 1983, p. 127). Este rasgo fundamental de la literatura latinoamericana es la atribución de una concepción eufórica de la realidad de América, por cuanto la construcción de ésta fue a través del ojo colonizador que más que descubrimiento fue de invención, así que nombrar la realidad como mágica o maravillosa vino a ser la solución a la tarea de sistematizar un mundo recién ingresado a la Historia (Chiampi, 1983, p. 127); esto permite afirmar que la concepción de América como maravilla es la mirada como primer atributo capaz de llenar el carente sentido original y fundacional de un universo diferente al de Europa; pero, atribuida por el condicionamiento visionario que predominó en la ocupación del Nuevo Mundo por los europeos¹⁵.

Tal atribución eufórica es explicada por Irlemar Chiampi como características fundamentales del *ideologema*¹⁶ “maravilla”, que inaugura el discurso

¹⁵ Los orígenes cronísticos que configuraron la imagen de América comenzó a ser construida antes que comprobada, de modo que los primeros narradores recurrían a las citas de autores griegos y latinos, a la comparación con las cosas conocidas e imaginadas y, principalmente, a la alusión de relatos bíblicos, a las leyendas medievales (sobre todo las novelas de caballería) y a los mitos clásicos. En el lenguaje cronístico, el símil, la metáfora, la hipérbole y hasta las reticencias cumplían la función retórica de describir frutas o animales de los trópicos, como el mamey, la guanábana, la piña, la llama, el lagarto o las arañas. Chiampi explica que estos episodios cómicos de aquellas narraciones derivan de la insipiente de la botánica y la zoología. Además, las cinco grandes leyendas americanas –las amazonas, los caníbales de un solo ojo, la fuente de la eterna juventud, El Dorado, los indios gigantes y la proliferación de otras de menor receptibilidad– no sirvieron para cumplir el proyecto informativo sino publicitario, al traer grandes contingentes de pobladores, curiosos o ambiciosos, pero siempre seducidos por lo maravilloso.

¹⁶ América como maravilla es uno de los ideogramas que Irlemar Chiampi propone lúcida-mente para comprender el discurso ideológico sobre América; su análisis permite distinguir en los niveles del discurso narrativo lo maravilloso, lo fantástico y el realismo maravilloso, para demostrar que la literatura hispanoamericana no prescinde de lo ideológico, sino, por el contrario, estos rasgos son una implicación a una ideología de América a partir de la identidad americana. El enfoque presenta el análisis de otros ideogramas tales como: civilización versus barbarie, América como maravilla, europeísmo versus indigenismo, entre otros.

americanista, cuyo significado explicita que la literatura hispanoamericana no prescinde del discurso ideológico que configura a América a partir de la mirada exotista y maravillosa presente desde los primeros textos de los descubridores hasta las producciones estéticas y ensayísticas de los contemporáneos.

Como consecuencia de lo anterior, se propone que el realismo mágico no sólo fue un movimiento o el *Boom* de un momento determinado, sino que también fue una modalización discursiva (determinada por algunos rasgos) que configura la mirada de una cultura, de una sociedad y de un lenguaje hispanoamericanos. Visto de esta manera, la tipología discursiva que construye el universo cultural de lo hispanoamericano permite vislumbrar que por medio del distanciamiento de lo real maravilloso y del realismo mágico, las producciones literarias han logrado revelarse y, a la vez, resistirse a la legitimación del colonialismo cultural al que ha estado sometida Hispanoamérica.

La concepción de América como un universo mágico es la idealización de un mundo radicalmente opuesto al moderno que ya estaba constituido en Europa. Es pertinente recordar que uno de los rasgos esenciales de la Modernidad estuvo marcado por el descubrimiento de América en 1492, que trajo como consecuencia la expansión de la civilización europea. Entonces, la imagen de lo americano es identificada como el paraíso o la arcadia, proyección fantasiosa del mundo moderno.

El realismo mágico es la indagación sobre la identidad de América y, a la vez, es el acercamiento al conocimiento de la realidad histórica; este interés por el ser americano desembocó en un discurso que permitiera interpretar la realidad más allá de formas realistas-naturalistas agotadas, lo que engendró una forma de enunciación atribuida a la mirada eufórica y mágica, que permitió alcanzar una imagen relativamente unificada de la realidad americana. Ante esta asimilación mágica de la realidad, el hiperrealismo neoquínico es la respuesta contundente en el campo de la novela colombiana para constatar que el realismo mágico está agotado; si bien, éste fue determinante en un momento histórico y cuya propuesta permitió la eclosión del *Boom*

latinoamericano, también es necesario entender la realidad a partir de otras perspectivas que más allá de un lenguaje artificioso y de una narración mágica –caracterizada por la mitificación de las condiciones sociales del espacio latinoamericano y la mirada eufórica–, logre la claridad para nombrar aquello que ante el velo de los ojos se ha vuelto invisible, pero que está ahí presente en la cotidianidad y que cuenta que sea es necesario nombrar.

En este sentido, se puede identificar la posición de Abad Faciolince en el campo literario colombiano como hiperrealista neoquímica, en oposición y respuesta crítica al realismo mágico; esto se encuentra de explícita en la objetivación del personaje¹⁷ en el campo de la novela colombiana, cuya afirmación constata la necesidad de abandonar el folclorismo y la hermosura de historias alucinantes cuyo resultado nefasto es la complaciente permanencia en el subdesarrollo:

Decía que era necesario deshacerse de la magia, despojar al país del espejismo de las supuestas maravillas inventadas por él. Decía que [...] cuando contaba experiencias de su vida hacía lo posible por contarlas como no lo hubiera hecho el escritor costeño (Abad Faciolince, 2000, p. 58).

El texto de *Rebus* es un importante inicio del diálogo que establece Abad Faciolince con la obra del Nobel, quien no es una sombra que oscurece su producción, sino el reconocimiento de que la fórmula garciamarquiana ya está envejecida y que tal realismo mágico fue importante en una época, pero en el intento por una evolución de la literatura es necesario mirar otros

¹⁷ En la descripción de los acontecimientos, el narrador ubica la primera publicación de la obra de Davanzati en un marco temporal que corresponde a finales de la década del sesenta. Para esta época el canon de la novela colombiana marginaba todo aquello que no fuera realismo mágico; en definitiva, el carácter genérico de una obra se regía por esta tendencia del Boom, si se quería reconocimiento, dicha propuesta estaría dominada por los patrones de producción de los años sesenta en los que se circunscribe la novelística que marcó un hito en la historia de la literatura colombiana (Gabriel García Márquez). Por lo tanto, el campo literario que se objetiva en las obras de Davanzati está determinado por la presencia de Gabriel García Márquez; otras propuestas sacrificaban su rasgo de autenticidad con el propósito de entrar al campo, así fuera como agentes heterónomos que trataban de imitar la narrativa del Nobel

horizontes. Por lo tanto, esta relectura se orienta a la reflexión sobre la necesidad de buscar nuevas formas de narrar y nuevas formas de producción literaria que se instalen en el límite entre la negación radical de la tradición o el afán por inventar nuevas técnicas; esto es lo que hacen los escritores contemporáneos que participan en una pugna contra la omnipresencia de García Márquez, la cual lo ha convertido en un mito y, a la vez, afirmando la imposibilidad de ruptura.

Esta relación intertextual es una respuesta con la que se posicionan los agentes en el campo, en la cual se reconoce una herencia literaria que es necesario renovar: “ponemos nuestros huevitos, pero desde *Cien años de soledad* y los demás malabarismos impecables del patriarca, ninguno de los huevos nos ha salido de oro” (Abad Faciolince, 2001, p. 31, 2001). Esta herencia debe ser superada por otra forma de configurar la realidad alejada de la magia y las contradicciones sobre América; del mismo modo, la posición de Abad Faciolince en el campo de la novela colombiana connota la responsabilidad intelectual de superar las formas alienantes de colonialismo evidentes en el modo de resolver la identidad americana en muchas de las formas poéticas y novelescas actuales.

Por otro lado, el reconocimiento y la reinterpretación de la obra *Cien años de soledad* es una manera evidente de cómo el autor objetiva a través de Davanzati la lucha por entrar al campo y lograr una posición: “yo no sé cuando conocí el hielo pues yo nací en los tiempos de la nevera. Me acuerdo, sí, de una mañana en que mi padre me llevó a conocer un muerto” (Abad Faciolince, 2000, p. 58). En este sentido, se puede ver cierta recurrencia en la consideración de modelos anteriores, específicamente García Márquez. Abad Faciolince afirma que a

García Márquez no lo siento como un padre al que haya que ase-
sinar, todo lo contrario. Es alguien a quien nunca se me ha pasado
por la cabeza imitar, un escritor extraordinario. Pero la poética del
realismo mágico está agotada, es una vaca ordeñada hasta el final
(Abad Faciolince, 12 de septiembre de 2004).

En este sentido, la intertextualidad funciona como una manera de desmitificar lo real mágico por medio de una escritura que logre dar cuenta de la realidad, así sea por medio de la hiperbolización para lograr la contundencia. Es por esto que se puede afirmar que Abad Faciolince propende a un "hiperrealismo neoquínico", al elaborar literariamente la realidad, representando situaciones concretas y palpables de manera hiperbólica para hacer visible el cinismo que ocultan.

Entonces, las dos propuestas ético-estéticas, concernientes a Canetti y Abad Faciolince, que han centrado el análisis del presente capítulo han sido una respuesta contundente frente a la pérdida de la *illusio* en el proyecto moderno desde una perspectiva particular. El realismo crítico es una respuesta a una posición que enunciaba la realidad desde un realismo naturalista, el cual llega a su agotamiento al limitar la perspectiva de la realidad, por cuanto ésta ya no podía ser enunciada como simple descripción. En este sentido, el realismo crítico es la respuesta contundente que pretende desenmascarar el cinismo de la falsa conciencia moderna, cuyos valores fueron reducidos a la funcionalidad de la razón al servicio de la tecno-producción.

Por otro lado, el hiperrealismo neoquínico es una propuesta innovadora dentro del campo de la novela colombiana ante la necesidad de responder a una realidad que ya no se puede soslayar, sino que es preciso encarar a partir de una mirada hiperbólica y disfórica –si es necesario– para hacer palpable el cinismo que oculta. A la vez, el hiperrealismo constituye una respuesta al realismo mágico y su configuración de la realidad desde una mirada mágica y mítica; este aspecto orienta la percepción exotista del mundo europeo frente al americano; así, el "ideograma de América como maravilla" tiende a reducir la realidad americana a simple exuberancia, irracionalidad y magia.

Las dos propuestas son similares axiológicamente como respuesta a una realidad que no puede ser descrita desde el distanciamiento que pretende ser neutral, sino que es tan problemática que la elección de cada autor es la hiperbolización de la anécdota, a fin de hacer visible la crisis de la sociedad moderna y posmoderna. Por lograr esto, tanto la quema de los libros y la elección de la muerte de Kien como la muerte de Davanzatti no sólo es

ficción, sino también es un cuestionamiento crítico de la realidad, a través del cual los autores alertan sobre los peligros de la razón y de la sociedad capitalista, cuyas lógicas productivas amenazan con anular cualquier forma de utopía humana. El mundo narrado a través de las dos propuestas estéticas evidencia la insoportable artificialidad que aprisiona a los personajes, puesto que les quita todo heroísmo y también les concede, en algunos casos, la vana libertad de comprender su condición.

Los dos personajes –tanto Kien como Davanzatti– expresan las consecuencias de la esperanza de libertad que conduce al hombre a formas de vida desarraigadas. Tal esperanza engendra unas consecuencias visibles, puesto que creando nuevas formas de ser en el mundo, “como la abolición de los vínculos, la comunidad problemática y la apoteosis de Narciso” (Pavel, 2003, p. 337). El individuo, tal como lo muestran Kien y Davanzatti, es ahora concebido independiente de todo lo que lo rodea; esta independencia garantiza al individuo fuera del mundo, cuya autonomía les permite entender la ley universal dentro de su ser moral y racional, pero desde su interior. “Como narciso, el individuo no encuentra su verdadera felicidad más que en la contemplación de su propio rostro y en la satisfacción de sus propias compulsiones” (Pavel, 2003, p. 338).

Por tal motivo, tras la pérdida de interés en torno suyo, cada personaje se contempla, se escucha a sí mismo, sin entrar en relación con el otro, pues ese mundo desconocido no le es posible dominar. Cada expresión estética configura el mundo interior de cada personaje y anula la realidad circundante para exaltar que la doctrina iluminista, que ha reducido al hombre a una razón instrumental.

Las dos tomas de posición responden a un momento crítico de la historia, que se agudiza cada vez más y por medio de la objetivación que hace cada escritor en su propuesta ética-estética se prelude la tragedia a la que irremisiblemente ha llegado el ser humano en su búsqueda irracional del poder. Los dos autores enuncian la crisis de fe en el proyecto ilustrado a través de dos personajes que olvidan su ser tras la búsqueda y el deslumbramiento de la razón; por lo tanto, las dos tomas de posición responden a la pérdida

premonición acerca de los límites de la razón ilustrada y la forma como ésta fue instrumentalizada por las sociedades capitalistas, a fin de perpetuar las formas de dominación bajo la divisa de autonomía y libertad.

Referencias

Abad Faciolince, H. (2000). *Basura*. Madrid: Lengua de Trapo.

Abad Faciolince, H. (2001). *Un huevo de oro*. Revista Malpensante.

Abad Faciolince, H. (2002). *Palabras sueltas*. Bogotá: Seis Barral.

Bajtín, M. (1986). *Problemas estéticos literarios*. La Habana: Arte y Literatura.

Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.

Bauman. (2004). *Ética posmoderna*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Bourdieu, P. (1993). *Cosas dichas*. Barcelona: Gedisa.

Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.

Canetti, E. (2002). *Masa y poder*. Madrid: Galaxia Gutemberg.

Cruz K., F. (2007). *La derrota de la luz. Ensayos sobre Modernidad, contemporaneidad y cultura*. Cali: Editorial Universidad del Valle.

Chiampi, I. (1983). *El realismo maravilloso. Forma e ideología en la novela hispanoamericana*. Venezuela: Arte.

Entrevista al escritor colombiano Héctor Abad Faciolince. (12 de septiembre de 2004).

Goldmann, L. (1968). *La ilustración y la sociedad actual*. Caracas: Monteávila.

Gutiérrez G., R. (2001). *El intelectual y la historia. Temas y problemas de una historia social de la literatura hispanoamericana*. Caracas: La Nave Va.

Grüner, E. (2002). *El fin de las pequeñas historias: de los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*. Buenos Aires: Paidós.

Horheimer, M. & Adorno, T. (1969). *Dialéctica del Iluminismo*. Buenos Aires: Editorial Sur.

Horheimer, M. & Adorno, T. (1994). *Dialéctica de la Ilustración*. Fragmentos filosóficos. Madrid: Trotta.

Lukacs, G. (1963). *Significación actual del realismo crítico*. México: Era.

Magris, C. (1993). *El anillo de Clarece. Los electrones enloquecidos: Elias Canetti y su Auto de fe*. Barcelona: Península.

Pavel, T. (2003). *Representar la existencia. El pensamiento de la novela*. España: Gallimard.

Rama, A. (1985). *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI Editores.

Sloterdijk, P. (1983). *Crítica de la razón cinica*. Madrid: Siruela.