

La lingua transispanica del trauma
Violenza di Stato e narrazione
tra Spagna e America Latina

a cura di
Maura Rossi

cleup

Volume pubblicato con il contributo
del Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari (DiSSL)
dell'Università degli Studi di Padova

Prima edizione: giugno 2020

ISBN 978 88 5495 237 9

© 2020 CLEUP sc
“Coop. Libreria Editrice Università di Padova”
via G. Belzoni 118/3 – Padova (t. +39 049 8753496)
www.cleup.it
www.facebook.com/cleup

Tutti i diritti di traduzione, riproduzione e adattamento,
totale o parziale, con qualsiasi mezzo (comprese
le copie fotostatiche e i microfilm) sono riservati.

Grafica di copertina: Patrizia Cecilian

Lo *sgbiribizzo* di copertina è di Maria Giovanna Lanfranchi
www.mariagiovannalanfranchi.com

Indice

9 Introducción

Contar la guerra: tradición y desplazamientos

17 FERNANDO VALLS

Tres libros de cuentos sobre la guerra civil: María Luz Morales, Ramiro Pinilla y Jorge Campos

59 JOSÉ MANUEL MARTÍN MORÁN

Actualizar o modernizar un clásico. La doble adaptación de *Numancia* de Cervantes por Alberti

81 FEDERICA CAPPELLI

Una cronaca di guerra di María Teresa León: “El teniente José”

La transmisión del trauma en la hipermodernidad latinoamericana

93 ELIDE PITTARELLO

Tiempos del trauma y transmedialidad: el caso de Héctor Abad Faciolince

121 SUSANNA REGAZZONI

La búsqueda estética de una escritura comprometida: *Oración* de María Moreno

131 ANDREA OSTROV

Formas de la memoria y la violencia en *Un hilo rojo* y *Contraluz* de Sara Rosenberg

- La violencia franquista entre dos orillas**
- 155 JOSÉ DOMINGO DUEÑAS LORENTE
Las letras occidentales en el marco de la Guerra Fría
y el mccarthismo: el caso de Ramón J. Sender
- 189 MARIE-BLANCHE REQUEJO CARRIÓ
Andando por las nubes: Manuel de la Escalera (1895-1994),
un escritor en la cárcel
- Violencia estructural e Imperio: lecturas desde el Siglo de Oro**
- 209 ANNA BOGNOLO
Violencia y conversión. Infieles, amazonas y misioneros en unos
libros de caballerías
- 223 FEDERICA ZOPPI
Risa y violencia en la tradición del motivo humorístico del personaje
colgado: de los libros de caballerías al *Quijote*
- 247 ALESSANDRO MARTINENGO
Da Plutarco a Quevedo: la coerenza di Porcia
- 'Re-sentir' en el post-: democracia y representación del pasado
en España**
- 251 GIULIA POGGI
D'armi e d'amori: l'ombra della guerra (e dei regimi dittatoriali)
nei romanzi di Javier Marías
- 265 FRANCIS LOUGH
La representación del pasado en *El arte de volar* de Antonio
Altarriba y Kim
- 283 MAURA ROSSI
¿Una transición post-republicana? El cainismo de los años
1936-1975 en las ucronías de Jesús Torbado y Fernando Díaz-Plaja

Los 'géneros' de la memoria traumatizada en el Cono Sur

- 307 CARLOS DÁMASO MARTÍNEZ
Memoria y desapariciones: indeterminación entre la vida y la muerte
en el neopolicial chileno de Díaz Eterovic
- 315 MARÍA CECILIA GRAÑA
"Tengo un dolor aquí,/ del lado de la patria":
aproximación a *Estado de exilio* de Cristina Peri Rossi
- 337 GABRIELE BIZZARRI
Queering the Perfect Exile: Latin American Performativity and
Left-Wing Orthodoxy in Roberto Bolaño's Unique Takes on Chilean
Diaspora

Tiempos del trauma y transmedialidad: el caso de Héctor Abad Faciolince

1. ANTES Y DESPUÉS

Al escritor colombiano Héctor Abad Faciolince (Medellín, 1958) le tocó vivir un trauma familiar que dio comienzo a una accidentada travesía de la memoria. Recién licenciado en Lenguas y Literaturas Modernas por la universidad de Turín, en la primavera de 1987 volvía a su país con Irene, su pareja, y la hija de ambos, Daniela, que tenía un año. El 25 de agosto, en Medellín, dos sicarios de un grupo paramilitar asesinaron en la calle a su padre, el médico Héctor Abad Gómez, que había sido catedrático de la universidad de Antioquia. Tras ser jubilado antes del tiempo por su activismo sociopolítico, Héctor Abad Gómez presidía entonces el Comité para la Defensa de Derechos Humanos y había presentado su candidatura a la alcaldía de Medellín por el Partido Liberal. Poco antes de su muerte, el 13 de agosto había liderado ‘la marcha de los claveles rojos’ junto con Pedro Valencia Giraldo, Luis Felipe Vélez y Leonardo Betancur. Acudieron a la manifestación unas tres mil personas para protestar contra la plaga de la violencia. Al profesor Pedro Valencia Giraldo lo mataron al día siguiente en su casa. A Luis Felipe Vélez, presidente de la Asociación de Instructores de Antioquia, lo mataron en la puerta del sindicato la mañana del 25 de agosto. Por la tarde Héctor Abad Gómez había acudido a dar el pésame a los compañeros de la víctima. Allí mismo lo acribillaron a balazos junto con su discípulo Leonardo Betancur.

El presidente de Colombia era entonces el liberal Virgilio Barco. Puso fin al Frente Nacional y logró el proceso de paz con el grupo guerrillero M-19, pero fue incapaz de contener la violencia que devastaba el país. Por un lado su gobierno siguió abusando del estado de excepción, convertido en “instrumento de represión de las actividades ilegales del narcotráfico y la subversión” (García Villegas, 2009: 229). Por otro lado crecían los crímenes

* Università Ca' Foscari Venezia.

de los grupos paramilitares de defensa urbana, las organizaciones guerrilleras y los narcotraficantes. En los varios frentes los homicidios se contaron por centenares.

A los pocos meses del asesinato del padre, temiendo por su propia vida Héctor Abad Faciolince vuelve a Italia, donde permanece trabajando en la universidad de Verona hasta el otoño de 1991. Poco antes de volver a Colombia publica *Malos pensamientos*, su primer libro, una colección de cuentos. En sus varios roles de escritor, columnista, crítico literario, traductor, editor, etc. ha estado siempre alerta con respecto a la política nacional e internacional, aun sin ser un militante. Si bien ha abogado por el proceso de paz en Colombia según el principio de la justicia transicional (Valencia Villa, 2008: 76-82), Héctor Abad Faciolince no ha conseguido saber quiénes asesinaron a su padre. Sin verdad no hay justicia y treinta años después, dijo en una entrevista: “me parece mejor el perdón que la justicia porque da una capacidad de olvido muy grande” (Marín Yarza, 2017).

Hasta ahora es una aspiración incumplida. El trauma, afirma Cathy Caruth, produce una herida que reclama la atención de testigos y a la vez se les dirige con dificultad, debido a una insuficiente comprensión del acontecimiento mismo:

What the parable of the wound and the voice thus tells us, and what is at the heart of Freud's writing on trauma, both in what it says and in the stories it unwittingly tells, is that trauma seems to be much more than a pathology, or the simple illness of a wounded psyche: it is always the story of a wound that cries out, that addresses us in the attempt to tell us of a reality or truth that is not otherwise available. This truth, in its delayed appearance and its belated address, cannot be linked only to what is known, but also to what remains unknown in our very actions and our language. (Caruth, 1996: 4)

El trauma rebasa el alcance de la experiencia habitual, necesita un tiempo de asimilación que no es ni calculable ni lineal. Por su aparición diferida y su abordaje tardío, la verdad del trauma ahonda sus raíces tanto en lo que uno sabe como en lo que uno ignora o reprime. Entonces, ¿cómo se configura el relato del trauma en semejantes condiciones? Siendo el referente incuestionable, ¿por qué dar cuenta de un trauma es un compromiso tan precario e intermitente? ¿Y por qué la historia de un trauma suele presentar rasgos relevantes para una estética de la escritura? A eso se refiere Caruth cuando afirma que semejante cuestión “can never be asked in a straightforward

way, but must, indeed, also be spoken in a language that is always somehow literary: a language that defies, even as it claims, our understanding” (Caruth, 1996: 5).

Sin duda alguna, para honrar la memoria del padre, en *El olvido que seremos* Héctor Abad Faciolince despliega los recursos de la literatura en su acepción más alta, es decir artística. Tarda casi veinte años antes de escribir este libro que publica primero en Bogotá (Abad Faciolince, 2006), el año siguiente en Barcelona (Abad Faciolince, 2007), diez años después en Madrid (Abad Faciolince, 2017). Mientras tanto el libro ha sido traducido a varios idiomas. En una entrevista de noviembre de 2019, dijo el autor:

Pasaron casi 20 años entre el asesinato y la publicación. En ese tiempo yo pasé por estados psicológicos muy distintos.

En un primer estado intenté olvidar a esta tragedia. Me fui de Colombia, quise dejar de ser colombiano.

Ahí no me planteaba escribir nada, solamente cambiar de vida.

Después hubo un periodo en el que intenté contar esta historia con la herramienta de la ficción. A veces introducía a un personaje que de alguna manera se parecía a mi padre.

Pero, siempre esos capítulos de novela eran como fracasos, nunca quedaba satisfecho.

Fue hasta que me di cuenta que tal vez la única manera de salir de este antiguo fantasma de mi vida era contar la historia sin ficción, tal como fue, en el espíritu y lección literaria de Primo Levi en su libro testimonial *Si esto es un hombre*. Escribí *El olvido que seremos* y fue una especie de tranquilizador, de liberación. Fue como sacar algo de adentro que era muy importante. A veces como un tumor, a veces como un hijo, cualquiera de las dos cosas. (Marín Yarza, 2017)

El trauma es una experiencia que desarticula el yo e imposibilita el dominio de sus efectos a la hora de representarlos por escrito (LaCapra, 2005: 63). La atribución de *El olvido que seremos* a un género literario varía según los contextos editoriales y la recepción de cada país. El autor no estrecha ningún pacto de lectura, verídico o ficcional (Escobar Mesa, 2011: 178-179). Lo cierto es que fue un éxito internacional, en particular entre los escritores. Me limito a algunos de habla española: hicieron reseñas admiradas Juan Villoro, Juan Cruz, Manuel Rivas, Adolfo Castañón, Rosa Montero, Javier Cercas y Fernando Savater entre otros (Escobar Mesa, 2011: 167-168). Hasta en una época de hibridaciones rompedoras como la actual, con respecto a los hechos testimoniados la calidad literaria de esta narración desorienta.

2. CRUCE DE FRONTERAS

Años más tarde, en 2010, Mario Vargas Llosa escribió un largo artículo en *El País*, subrayando la carencia de marcos conceptuales adecuados para definir el contenido del libro:

Es muy difícil tratar de sintetizar qué es *El olvido que seremos* sin traicionarlo, porque, como todas las obras maestras, es muchas cosas a la vez. Decir que se trata de una memoria desgarrada sobre la familia y el padre del autor –que fue asesinado por un sicario– es cierto, pero mezquino e infinitesimal, porque el libro es, también, una sobrecogedora inmersión en el infierno de la violencia política colombiana, en la vida y el alma de la ciudad de Medellín, en los ritos, pequeñeces, intimidaciones y grandezas de una familia, un testimonio delicado y sutil del amor filial, una historia verdadera que es asimismo una soberbia ficción por la manera como está escrita y construida, y uno de los más elocuentes alegatos que se hayan escrito en nuestro tiempo y en todos los tiempos contra el terror como instrumento de la acción política. (Vargas Llosa, 2010)

Por el contrario, pocas dudas alberga el editor inglés que publica el libro traducido. Con espíritu pragmático cambia el título original por *Oblivion: a memoir* e incluye al final una foto del cadáver en la acera, oculto tras una sábana (Abad Faciolince, 2010). Los periodistas habían acudido numerosos al lugar del crimen y esta instantánea chocante produce efectos diversos según quién la mire y dónde y cuándo. Esa foto perturba, sacude al espectador con el *punctum* que lastima (Barthes, 1980: 58-59). Le sucede, por ejemplo, al historiador y periodista Giles Tremlett que inaugura su reseña elogiosa del libro describiendo primero la foto. La reproduce también el periódico, *The Guardian*:

On the final page of Héctor Abad's *Oblivion* is a single photograph. It is in grainy black and white, taken on a street in the Colombian city of Medellín in August 1987. Abad himself sits cross-legged in the road, strangely still and pensive. Beside him are his distraught mother and sister. A few inches away lies the bullet-riddled, bloodied corpse of his 65-year-old father. (Tremlett, 2010)

La foto original aparece aquí recortada, omite el lugar del *punctum*, ya que no enseña el cadáver ensangrentado de Héctor Abad Gómez al que Tremlett se refiere. Ninguna edición en español lleva esa foto, cuya función prioritaria

es certificar la referencia, testimoniar a través del tiempo y el espacio que “lo que veo ha sido” (Barthes, 1980: 128).

Este ingreso de *El olvido que seremos* en una relación intermedial plantea un confronto dialéctico entre la verdad de la palabra y la verdad de la imagen. Por mínimo que sea –se trata de una sola foto– con este montaje se abren brechas en el testimonio del libro, ya que semióticamente los elementos referenciales no coinciden y los temporales tampoco. Con respecto a lo real fijado por la cámara de un fotógrafo, la escritura del hijo de la víctima es una palabra retrospectiva. La foto es un documento visible y coevo, *El olvido que seremos* es un testimonio narrado a distancia de muchos años que representa aquella escena de esta manera:

Corremos y ahí está, boca arriba, en un charco de sangre, debajo de una sábana que se mancha cada vez más de un rojo oscuro, espeso. Sé que le cojo la mano y que le doy un beso en la mejilla y que esa mejilla todavía está caliente. [...] Entre mi hermana, mi cuñado, mi mamá y yo rodeamos el cadáver. Mi mamá le quita la argolla y yo saco los papeles de los bolsillos. Más tarde veré lo que son: uno es la lista de los amenazados de muerte, una fotocopia, y el otro, el epitafio de Borges copiado de su puño y letra, salpicado de sangre: “Ya somos el olvido que seremos”. (Abad Faciolince, 2017: 286)

El autor relata hechos y sentimientos en presente de indicativo, el tiempo verbal que remite a la enunciación subjetiva del locutor (Benveniste, 1997: 182-184). Con este recurso la escritura expresa la cercanía emotiva a aquel pasado que no pasa. Pero la presencia de la foto produce un doble movimiento. Por un lado transforma los textos que hablan de ella, por otro su alcance semiótico cambia a consecuencia de esos textos. Sobre esta implicación mutua escribe Louis Marin:

‘Traversée’ peut, je crois, se dire dans le deux sens, selon le deux directions, l’image traverse le textes et les changes ; traversés par elle, les textes la transforment. Change, transformation, méta-morphose et peut-être mieux encore détournement : pouvoirs de l’image saisis par transit, et dans le *transitus*, par quelques textes: à travers eux, interroger l’être de l’image et son efficace. (Marin, 1993: 9-10)

Nada queda lo que era antes de entablar esta relación intermedial, ya que nadie ve ni lee solo con los ojos. Tras cada mirada y cada lectura hay una

experiencia individual, tanto manifiesta como latente (Gambazzi, 1999) y el trabajo conmemorativo puede desviarse hacia metas impredecibles.

Lo experimenta el propio autor al poco de publicar *El olvido que seremos*, donde atribuye a Borges el poema encontrado en el bolsillo del padre. Sin embargo, hubo lectores que contestaron esta atribución, pues el poema no figura en la obra publicada de Borges. Empieza así para Héctor Abad Faciolince una empresa filológica a todas luces aventurera, pues investiga la procedencia del poema contándola luego en forma de reportaje, con el estilo fáctico que el género periodístico requiere. Es una manera tangencial de seguir recordando. Averiguar la verdad acerca del poema suple en parte la imposibilidad de acceder a la verdad acerca del padre, mantiene viva la memoria del trauma, una deuda amorosa que no hay que cancelar. Observa Dominick LaCapra a este propósito: “El lazo que nos une a los muertos, especialmente a los muertos queridos, puede conferirle valor al trauma y hacer que el volver a vivirlo sea una conmemoración dolorosa pero necesaria a la cual nos consagramos o, al menos, quedamos apegados. Esta situación puede generar un deseo más o menos inconsciente de no desprenderse del trauma” (LaCapra, 2005: 46-47).

En agosto de 2009 Héctor Abad Faciolince publica el resultado de su larga y compleja investigación en la revista *Letras Libres*, en sendas ediciones de México y España. El texto, titulado “Un poema en un bolsillo”, inaugura el dossier *Borges inédito* (Pittarello, 2020)¹. Escribe el autor en el incipit:

Como yo no recuerdo bien lo que pasó al caer la tarde del 25 de agosto de 1987, como el recuerdo es confuso y está salpicado de gritos y lágrimas, voy a copiar un apunte de mi diario, escrito cuando aquello estaba todavía fresco en la memoria. Es un apunte muy breve:

Lo encontramos en un charco de sangre. Lo besé y aún estaba caliente. Pero quieto, quieto. La rabia casi no me dejaba salir las lágrimas. La tristeza no me permitía sentir toda la rabia. Mi mamá le quitó la argolla de matrimonio. Yo busqué en los bolsillos y encontré un poema.

¹ El trabajo está en prensa. Fue presentado en el congreso internacional *Memories in motion: transnational and migratory perspectives in memory processes*, 4-5 June, 2018, Romanska och klassiska institutionen, University of Stockholm. Acorde con el tema del congreso, aquí el planteamiento es diferente aunque no varían los datos bibliográficos fundamentales y coincide, sin profundizarlo, el enfoque hermenéutico verbo-visual.

Hasta ahí el diario, en la entrada del 4 de octubre del año 87. Después hay algunas citas dispersas de versos del poema, pero en mi cuaderno no transcribo el poema completo. El poema completo lo publiqué después, el 29 de noviembre de 1987, en el *Magazín Dominical* de *El Espectador*. Ahí digo, por primera vez, que el poema es de Borges. (Abad Faciolince, 2009a: 10)

Comparada con la representación que de esta secuencia ofrece *El olvido que seremos*, la variante del reportaje recupera un fragmento del diario de 1987 y registra dos gestos acoplados en el lugar del asesinato. A la víctima que acaban de matar, la esposa le quita la alianza y el hijo le quita el poema. Es un asunto que atañe al núcleo familiar, pero afrontado públicamente ante la gente que acude horrorizada. De manera sincrónica la cónyuge y el hijo salvan el objeto que materializa respectivamente el vínculo simbólico con el ser querido cuando el vínculo carnal acaba de romperse, excepción hecha de la sangre que aún sigue manando del cadáver. Empapada, la sábana que lo cubre realiza –en lugar de ocultarlo– el detalle sacrílego, la sangre vertida que está a la vista. Se actualiza así el sentido milenario del rito sacrificial que empalma el duelo privado con las instancias de la biopolítica (Esposito, 2004), habiendo sido Héctor Abad Gómez catedrático de Medicina Preventiva y Salud Pública y presidente del Comité para la Defensa de los Derechos Humanos. En el momento de la muerte violenta todos sus roles se juntan sin solución de continuidad.

Para el hijo que carga con el legado de una memoria individual trabada a su pesar con la memoria colectiva, esta escena trágica acaba imponiéndose como la imagen más resistente, análoga a la que Aby Warburg concibió como una *Pathosformel* (fórmula de pathos) o un *Leitfossil*. Análogo al *Leitmotiv*, el *Leitfossil* reaparece “de una manera errática pero obstinada, de tal forma que en cada retorno se le reconoce, aunque sea transformado” (Didi-Huberman, 2009: 302). Son incontables las veces que Héctor Abad Faciolince ha recordado, hablando o escribiendo, la figura del padre asesinado. Al fondo o en primer plano, esta fórmula de pathos permanece y actúa. Cimienta también la búsqueda de la autenticidad del poema, revelando un apego positivo al trauma, pues hay una voluntad de elaborar el duelo a través de la acción eficaz.

Héctor Abad Faciolince rastrea la mayor información posible por América del Sur, EE. UU. y Europa. No siempre consigue lo esperado, a veces los descubrimientos sirven para falsear la verdad (Violi, 2014: 90-100). Es lo

que le pasa al autor con el poeta colombiano Harold Alvarado Tenorio, quien inventa varias historias alrededor del poema y finalmente se atribuye la autoría a sí mismo. Por suerte hay también personas que no hacen trampas, como la epidemióloga Bea Pina en Finlandia, la novelista y guionista de cine argentina Sara Rosenberg en Madrid, el poeta Gabriel Jiménez Emán en Venezuela y, en EE.UU., el profesor Daniel Balderston de la University of Iowa y el profesor Julio Ortega de la Brown University. Un caso particular es el de María Kodama. Sirviéndose de un editor como portavoz, la viuda de Borges declara tajantemente que el poema es apócrifo.

Desanimado, Héctor Abad Faciolince está punto de abandonar la búsqueda cuando en Medellín aparece una página recortada de la revista *Semana*, fechada 26 de mayo de 1987. La trae la señora Tita Botero tras hallarla en un libro de Borges de su marido. Este azar da nuevo aliento a la esperanza que estaba a punto de agotarse. Testimonia aquella página que un grupo de estudiantes de Mendoza (Argentina) había publicado trescientos ejemplares de un librito que contenía cinco poemas inéditos de Borges. La revista reproducía dos de aquellos textos, uno de ellos es el que llevaba en el bolsillo Héctor Abad Gómez, quien estaba suscrito a la revista. Posiblemente él viera allí el poema al que le imprimiría la marca inconfundible de su letra autógrafa, transcribiéndolo.

Con esta nueva pista Héctor Abad Faciolince prosigue su investigación desde Alemania, adonde había ido con una beca. Una estudiante de periodismo de Medellín, Luza Ruiz, le envía una vieja cinta que Héctor Abad Gómez había grabado durante un programa de radio de la Universidad de Antioquia. Al recibir aquel documento sonoro sacado del olvido, el hijo testimonia su sobresalto en estos términos: “Hacía casi veinte años que yo no oía la voz de mi padre. De un momento a otro, una lluviosa tarde de primavera en Berlín, recibí como del más allá, como de la ultratumba, la voz de mi padre recitando ese soneto que pocas semanas después copiaría a mano y se echaría en el bolsillo” (Abad Faciolince, 2009a: 13).

El escritor persevera en su práctica detectivesca. Viaja a Mendoza, a París, a Buenos Aires. Se entrevista con Jaime Correas, Coco Romairone, Jean-Dominique Rey, el matrimonio Franca Beer y Guillermo Roux. Tras reunir ulteriores testimonios y documentos, Héctor Abad Faciolince concluye que el poema es de Borges y que esta peripecia merece ser contada. Cierra el informe con el broche de oro de la imagen fundacional y sobreviviente, el *Leitfossil* reconocible, apenas adornado con finuras literarias a raíz de la porción de

verdad sacada a la luz: “aquella tarde su pecho iba acorazado solamente por un frágil papel, un poema, que no impidió su muerte. Pero es hermoso que unas letras manchadas por los últimos hilos de su vida hayan rescatado, sin pretenderlo, para el mundo, un olvidado soneto de Borges contra el olvido” (Abad Faciolince, 2009a: 18). Junto con el libro *El olvido que seremos*, este otro escrito acerca del origen del poema se inscribe en una axiología de la reparación, si bien las instancias del trauma siguen latiendo.

3. ILUSTRACIONES

A finales del mismo año 2009, Héctor Abad Faciolince retoma el texto de “Un poema en el bolsillo” y lo publica sin apenas variantes en el volumen *Traiciones de la memoria* (Abad Faciolince, 2009b: 15-185), junto con otros dos relatos. El alcance semiótico de esta versión de “Un poema en el bolsillo” cambia notablemente. Ahora el autor rompe la fluidez discursiva del reportaje publicado en *Letras Libres* con la reproducción de una enorme cantidad de documentos visibles, procedentes de su archivo personal: manuscritos, periódicos, revistas, libros, fotos, cartas, dibujos, etc. Con respecto al texto verbal, las imágenes desempeñan aquí un papel dominante por medio de un sofisticado montaje intermedial a gran escala. Entre una y otra forma de comunicación se extiende el espacio blanco de la página. En el libro ilustrado este suele gozar de una estrategia icónica propia. El espacio blanco es la metafórica frontera donde “se anudan entre las palabras y las formas todas las relaciones de designación, de nombramiento, de descripción, de clasificación” (Foucault, 1997: 40-41). Con tamaños y recortes muy cuidados estéticamente, en la nueva versión ilustrada de “Un poema en el bolsillo” el espacio blanco constituye en sí mismo una imagen que alberga otras imágenes: metaimágenes en su mayoría, según las clasificaciones de W.J.T. Mitchell. Debido a la polisemia del lexema imagen en la lengua española (y en otras lenguas neolatinas), en este caso es útil distinguir la ‘imagen material’ (que expresa el lexema inglés *picture* o imagen visible) de la imagen puramente mental (que corresponde al lexema inglés *image*). Acerca de las metaimágenes, siempre concretas, aclara W.J.T. Mitchell que “no son rarezas. Aparecen cada vez que aparece una imagen dentro de otra imagen, cada vez que una imagen material presenta una escena de descripción o de aparición de una imagen, como cuando una pintura aparece en una pared en una película, o

un televisor se presenta como un elemento del decorado en un programa de televisión” (Mitchell, 2019: 28).

Es indispensable pues fijarse en la naturaleza de los media, hacer hincapié en el hecho de que las metaimágenes del libro de Héctor Abad Faciolince reproducen sobre todo textos impresos, como por ejemplo la plana de un periódico o las páginas de alguna revista y de libros diversos, entre ellos el escrito por el propio autor, *El olvido que seremos*. El trauma no se había contado allí de una vez y para siempre. Ese es el precipitado lingüístico de una memoria *in progress*, abierta, que en la versión ilustrada de “Un poema en el bolsillo” está sometida a los efectos del montaje, es decir a “una *exposición de anacronías* porque precisamente procede como una *explosión de cronologías*. El montaje corta las cosas habitualmente reunidas y conecta las cosas habitualmente separadas. Crea por lo tanto una sacudida y un movimiento” (Didi-Huberman, 2013: 123). La consecuencia más llamativa afecta al orden del relato que queda hecho trizas por una pluralidad de tiempos heterogéneos que inducen “un nuevo estilo de saber” (Didi-Huberman, 2011: 73). En el texto verbal de “Un poema en el bolsillo” surgen cronotopos insospechados, puesto que cada ilustración es portadora de su propia memoria. Con sus hendiduras y desvíos inactuales, cada imagen recuperada arranca sus propios espectros. Es fundamental el fantasma que surge de la metaimagen inaugural, la que plantea una vuelta al origen del trauma y un comienzo alternativo con respecto al incipit del reportaje difundido a través de la imprenta. Se trata de dos páginas manuscritas del diario personal del autor. Contienen la revelación del diálogo doliente que el hijo traba con la figura del padre muerto.

La escritura pierde aquí la convenida invisibilidad del médium pragmático. En su versión manuscrita deja al descubierto la unicidad del sujeto que escribe. La letra autógrafa identifica, el trazo de la pluma de Héctor Abad Faciolince es único como sus huellas dactilares. Martín Heidegger, tan atento a las interferencias de la técnica en la configuración de la existencia humana, pensaba que la máquina de escribir “arranca la escritura del dominio esencial de la mano, es decir, del dominio de la palabra. [...] Además, la máquina de escribir ofrece la ‘ventaja’ de ocultar el manuscrito y, con ello, el carácter” (Heidegger, 2005: 105). En la escritura a mano, añade el filósofo, se da “una conexión original esencial, a la cual pertenece la mano que indica-escribiendo” (Heidegger, 2005: 110). En este caso, las páginas manuscritas del diario muestran cómo Héctor Abad Faciolince afronta el trauma cuando este es reciente y mientras en el país arrecia la violencia. Tras guardarlas durante más

de veinte años, el autor publica esas páginas en esta versión de “Un poema en el bolsillo” como páginas fotografiadas, reproducidas en el momento puntual de su redacción. Al no pasarlas a la letra impresa, es decir prescindiendo de la homologación mecánica del médium que oculta la unicidad autógrafa, el autor pone a disposición del lector/espectador una huella originaria de la memoria del trauma. La diferencia con las versiones publicadas muchos años después es llamativa. El homenaje íntimo al padre surgió en primera instancia como una promesa circunscrita a la consanguineidad de la progenie. El 4 de octubre de 1987, la idealización cívica de la víctima engarza con los lazos biológicos y afectivos de la familia:

[...] Haré todo lo posible por ser ‘alguien’ y así, desde allí, poder defenderte, revivirte, representarte. Tu legado trataré de dejarlo a mis hijos y nuestra estirpe tendrá siempre a alguien que se acerque a tu bondad y a veces, en tus nietos, bisnietos, tataranietos tendrás alguna permanencia, así ellos ya no sepan que tú, que yo, fuimos sobre la tierra. Pero al defender ideales que pueden hacer que los seres humanos sean más felices, estarán repitiendo gestos tuyos. Papá, te amo profundamente. Perdona el tono patético, pero mientras yo esté vivo no dejaré que te mueras. Y ahora un beso. (Abad Faciolince, 2009b: 18)

En el espacio blanco de la página –la frontera figurada que media entre las palabras y las imágenes del libro ilustrado– con otra foto de su letra manuscrita el autor comenta, al margen, el sintagma “fuimos sobre la tierra”. El añadido explicita así el enlace intertextual con un verso del poema de Borges, a fin de que no pase desapercibido su mensaje: “Alusión al poema en mi diario: ‘que no sabrá que fui sobre la tierra’” (Abad Faciolince, 2009b: 19). Es la primera pieza de una vasta constelación icónica enteramente relacionada con el poema. El despliegue de la relación metonímica con la figura del progenitor es puesto a salvo en el libro *Traiciones de la memoria* hasta concluir con un diagrama y un mapa.

El diagrama es un dispositivo que esquematiza visualmente el conjunto de la información adquirida, pero Héctor Abad Faciolince soslaya en parte la abstracción del médium eligiendo componentes concretos y montándolos a mano (Abad Faciolince, 2009b: 182-83). Su diagrama en color ocupa dos páginas y es el resultado de una habilidad artesanal. El soporte elegido es una tabla de madera natural donde destacan unos papelitos blancos, recortados y clavados con chinchetas. Son los recortes que articulan los trayectos de la investigación. Cada papelito lleva el nombre mecanografiado de las personas

consultadas. Las relaciones respectivas se evidencian a través de unas líneas negras, trazadas con un bolígrafo o un lapicero. El proceso cognoscitivo y su solución están a la vista junto con la impronta personal del autor. Con un estilo entre jocoso y sentimental, sella el desafío que tanto esfuerzo le ha exigido. Él ha construido el diagrama y él ha convertido su foto en una de las dos metaimágenes que concluyen esta versión de “Un poema en el bolsillo”. Es un recordatorio, un antídoto de *Traiciones de la memoria*, el libro que contiene el reportaje, cuyo título pone sobre aviso (Genette, 1987).

Lo mismo puede decirse a propósito de la última metaimagen, otro ejercicio de abstracción oportunamente retocado, un ejemplo de cartografía artesanal llevada a cabo en la superficie de un mapa antiguo (Abad Faciolince, 2009: 184-85). La doble página que acoge un planisferio terrestre, en distintos tonos de beis desvaído, constituye el fondo del mapa de esta exploración particular alrededor del poema, el resumen icónico de una travesía sembrada de hallazgos y azares. Con sus inexactos confines de océanos y continentes, el anacrónico planisferio conjura el tiempo de las exploraciones de las tierras incógnitas, la ampliación inesperada del mundo, el vuelco de muchos saberes. Los papelitos blancos, recortados y pegados sobre el planisferio, insertan la actualidad de la travesía de Héctor Abad Faciolince en un mundo globalizado, le infunden un aura de excepcionalidad. Mecnografiados como los papelitos del diagrama y unidos también por líneas negras y rojas trazadas a mano, la mayoría de estos recortes remiten no solo a una geografía conocida, sino al contexto urbano de la pesquisa llevada a cabo entre Europa y las dos Américas. Manteniendo Medellín como punto de partida y lugar del regreso, a la luz del relato cobran sentido las rutas de la información que ha discurrido por Turín, Berlín, Madrid, Nueva York, Bogotá, Santiago del Chile, Buenos Aires, París, etc.

Las palabras conclusivas de “Un poema en el bolsillo” publicado en *Letras Libres* se repiten idénticas en la versión de *Traiciones de la memoria*: “aquella tarde su pecho iba acorazado solamente por un frágil papel, un poema, que no impidió su muerte. Pero es hermoso que unas letras manchadas por los últimos hilos de su vida hayan rescatado, sin pretenderlo, para el mundo, un olvidado soneto de Borges contra el olvido” (Abad Faciolince, 2009b: 180). Cabe recordar el clásico ensayo de Frank Kermode sobre la importancia del final del relato en la cultura occidental, según el paradigma de un tiempo rectilíneo abocado al apocalipsis o revelación última (Kermode, 1983). Sin embargo, gracias a las ilustraciones y a su dislocación estratégica, la reconstrucción cronológica del informe de Héctor Abad Faciolince pierde

su antiguo privilegio, el de la solución verbal definitiva. Precedidos por un retrato de Borges que dibuja en 2008 Guillermo Roux (Abad Faciolince, 2009b: 181), el diagrama y el mapa reemplazan el final del discurso y concluyen icónicamente “Un poema en el bolsillo”. Abren por lo tanto el final con un haz de temporalidades evidentes y latentes. Ningún saber escrito es irrevocable cuando interviene una imagen.

4. DE PADRE A HIJA

Con el paso de la intermedialidad a la transmedialidad los tiempos del trauma se vuelven incontables, así como las posibilidades de propagación transcultural, dado que la memoria viaja más rápidamente hacia un público más numeroso y heterogéneo (Erl, 2011: 11). Partiendo de *El olvido que seremos* Daniela Abad, hija del escritor, dirige junto con Miguel Salazar el largometraje *Carta a una sombra*, estrenado en 2015 en el Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias. Recibe allí los primeros galardones de una larga serie internacional. En el documental integran partes del relato del libro otros documentos sacados del archivo familiar (cartas, fotos, casetes, etc.) y de archivos públicos (periódicos, vídeos, grabaciones radiofónicas, etc.), llevando el sufrimiento de una familia a la esfera política por el mero hecho de desarmar la conspiración del silencio institucional. Es una nueva forma de reparación ante la negligencia del Estado. La nieta de la víctima, Daniela Abad, al rodar *Carta a una sombra* se involucra en un aprendizaje de postmemoria familiar (Hirsch, 2008: 113-15) y le otorga roles inéditos a su padre.

Héctor Abad Faciolince no es solo el autor de *El olvido que seremos* que inspira el documental; colabora en la escritura del guión; encarna, leyendo en voz alta, fragmentos de su propio libro; protagoniza frente a la cámara numerosas secuencias. Al participar personalmente en la realización filmica de *Carta a una sombra*, el escritor descubre por un lado cosas que no recordaba, por otro ritualiza con otro médium y otra eficacia la memoria del trauma, que alcanza dimensiones inéditas. Como botón de muestra comento la imagen superviviente por excelencia, la que asoma mientras el escritor cruza en coche un apacible paisaje natural, tras concluir la visita a la finca originaria de los Abad.

La cámara encuadra a Héctor Abad Faciolince de perfil. Su expresión es serena. De pronto rompe a hablar con un tono sosegado: “Una vieja teoría

que yo tengo es que los poemas son una forma de rezo o, mejor dicho, que el rezo es una forma de poesía y que por eso a la gente le gusta tanto rezar y realmente encuentran en el rezo mucha calma” (Abad; Salazar, 2015). Acto seguido este silogismo introduce un *flashback*, la memoria del padre recién asesinado y tendido en la acera, la escena inmortalizada por la foto que incluye la traducción inglesa de *El olvido que seremos*. Al recordar aquel momento del trauma, el autor enriquece con otros detalles la representación escrita con anterioridad en distintas publicaciones. Algo transformada, la escena retorna manteniendo los gestos acoplados de la esposa y del hijo de la víctima. Esta la transcripción del recuerdo fílmico que tiene la marca de la oralidad espontánea:

Cuando nosotros, mi mamá y yo, encontramos a mi papá en un charco de sangre, cuando lo encontramos mi mamá le quitó el anillo de matrimonio, la argolla, y se la puso, se la guardó. Y yo también, pues, busqué en los bolsillos, saqué la billetera de mi papá y los papeles que él tenía. Y los papeles que él tenía en el bolsillo del saco, pues, eran la lista de los amenazados de muerte por los paramilitares, donde estaba su nombre y, al lado de esa lista, casi envolviendo esa lista, ese soneto, ese poema de Borges. (Abad; Salazar, 2015)

El médium fílmico conlleva una comunicación compleja que ningún texto escrito, ni siquiera un texto ilustrado, puede alcanzar. Aquí el nombre de Borges es el pivote que conecta la anécdota infausta del poema con el texto del poema/rezo que el propio escritor empieza a recitar. La voz que interpreta el poema afecta al cuerpo, testimonia la unicidad del viviente que la emite. La sorpresa que depara el documental *Carta a una sombra* es la superposición repentina de las voces del hijo vivo y del padre muerto, el uno y el otro recitando los versos del poema. Nada anuncia el ingreso en off de aquella antigua grabación de Héctor Abad Gómez, excepto el timbre diverso, más vigoroso de su voz con respecto al timbre de la voz de Héctor Abad Faciolince. Aún más que la huella manuscrita de la letra, la huella somática de la voz remite a la unicidad del viviente, quita de en medio las técnicas de la *phoné* transcrita y la relativa metafísica del sujeto idealizado (Cavarero, 2005: 38-39). Por unos instantes el tiempo se arremolina, el médium fílmico posibilita el reencuentro anhelado con el fantasma querido. Sin ser anunciado, como si hubiera vuelto del más allá el padre le toma el relevo vocal al hijo. Es él quien termina de recitar/rezar el poema asociado a su muerte violenta. En su sobriedad estética, esta secuencia es una de las cumbres emotivas del documental.

Sin comentarios, con un cambio de plano metonímico aparece el escritor camino del cementerio, donde se para a limpiar la tumba del padre y a poner unas flores. Es un acto ritual, enfocado en la losa funeraria que lleva grabado el poema. También esta es una metaimagen, que ya había sido anticipada en la cuarta foto de la versión ilustrada de “Un poema en el bolsillo”, donde se la define: “una prueba tallada en piedra” (Faciolince, 2009b: 26). Es esta la imagen ineluctable, la que no solo asocia la visión a la pérdida (Didi-Huberman, 2014: 17), sino la que también confirma la fidelidad al trauma (LaCapra, 2005: 46). Aquel papel arrugado y manchado de sangre donde el padre había transcrito el poema se perdió. Lo reemplaza, sólido y labrado, el mármol de la tumba. Aun inscrita solemnemente, la memoria no se sosiega.

Desde octubre de 2019 queda desplazada a otro médium. En un audiolibro que dura 9 horas y 6 minutos, el autor en persona encarna *El olvido que seremos* leyéndolo todo de viva voz, imprimiéndole la huella identitaria de su *phoné* única, inconfundible (Abad Faciolince, 2019). Esta también significa más allá del enunciado verbal, aunque de manera diferente con respecto al libro ilustrado y al documental. Con la lectura grabada el escritor hace oír lo que había publicado en forma de libro desde hacía 13 años, ofrece una interpretación sonora –con dicción, timbre, ritmo propios– que posibilita una recepción impredecible. La escucha es “presencia del sentido en cuanto resonancia, impulso sonoro, llamado, pregón, ruego...” (Nancy, 2007: 77). Lo audible entra en tensión con lo inteligible. El discurso se convierte en un fenómeno que reverbera sensaciones, latencias.

5. DIARIOS PERSONALES, UNA CONFESIÓN EN DIFERIDO

En marzo de 2020 Héctor Abad Faciolince publica una parte de sus diarios, que titula *Lo que fue presente* citando un verso de Quevedo. La referencia barroca anuncia de entrada el paradigma epistémico de la desilusión, con un horizonte de espera borroso. En esta escritura el autor anota sobre todo las oportunidades fallidas en distintos ámbitos del día a día y no porque le hayan faltado momentos de plenitud. Por su propia admisión, no suele recordarlos en los diarios, al menos en estos que abarcan poco más de dos décadas, de 1985 a 2006. Escribe en el “Prólogo”: “Rara vez en ellos relato lo amable, lo alegre, lo feliz: se alimentan casi siempre, de mi insatisfacción, de mis penas y de mi vergüenza. En este sentido los cuadernos eran una especie de purgatorio

de las cosas que me angustiaban” (Abad Faciolince, 2020: 12). De hecho, el autor propende tanto a culpabilizarse que, no obstante el género literario difiera, *Lo que fue presente* tiene un planteamiento afín a la confesión. La memoria intermedial del trauma se enriquece ahora con un libro que enfoca la intimidad del autor. La confesión atañe al “sujeto en cuanto tal” y es “un acto en el que el sujeto se revela a sí mismo, por horror de su ser a medias y en confusión”, afirma María Zambrano (1995: 29). De hecho en *Lo que fue presente* se suceden especialmente las crisis de identidad y las vivencias erráticas, tanto concretas como simbólicas.

Con respecto a las obras comentadas hasta aquí, se confirma el hecho de que el título de un libro, además de designar un contenido, establece una conversación entre el autor y su público (Genette, 1987: 73). En este caso es una conversación que se reanuda imponiendo unos cuantos reajustes de lo que ya se sabía, sobre todo en lo que afecta a la sinceridad individual. El lector/espectador de las obras que atañen a la memoria del trauma de Héctor Abad Faciolince ha acumulado una notable información sobre el tema y es comprensible que abrigue ciertas expectativas ante la aparición de este libro. Ese lector/espectador comparte el punto de vista de la posteridad y está enterado, entre otras cosas, de que la justicia transicional no ha conseguido averiguar quiénes fueron los sicarios de Héctor Abad Gómez. Es un crimen de lesa humanidad que no prescribe. Sin embargo, a falta de la reparación pública que aportaría la verdad políticamente compartida, treinta años después de la muerte de su padre Héctor Abad Faciolince declara haber perdonado a los asesinos. Uno de los móviles de este acto unilateral es la esperanza de que el perdón le traiga también algo de olvido. En una entrevista concedida en octubre de 2017, cuando se proyecta en Madrid el documental *Carta a una sombra* a la vez que se reedita *El olvido que seremos*, afirma el autor: “La memoria es importante pero el exceso de memoria es una cosa muy tóxica” (Marín Yarza, 2017).

¿Dónde está el equilibrio, pues? En la dinámica de esta memoria, ¿cómo enmarcar la actualización testimonial de *Lo que fue presente*? Las anotaciones empiezan antes del nacimiento de Daniela Abad, que era un bebé cuando mataron al abuelo y que de adulta asumiría el legado de la postmemoria usando el médium del documental. Los diarios se interrumpen en el umbral de la publicación de *El olvido que seremos*, es decir cuando el autor siente haber honrado a su padre escribiendo por fin este libro. El cierre de *Lo que fue presente*, escrito el 8 de septiembre en Berlín, parece confirmarlo: “Siento una

especie de felicidad tranquila. No es júbilo. Es serenidad por haber hecho lo que tenía que hacer” (Abad Faciolince, 2020: 610). Sin embargo, ni la sucesiva, doble publicación de “Un poema en el bolsillo” en 2009, ni la participación activa en el rodaje de *Carta a una sombra* en 2015, ni los artículos de prensa que mencionan aquella muerte violenta a lo largo de varios años y por razones socio-políticas o culturales, han conseguido zanjar la deuda contraída. Si bien aligerada, sigue interpelando al autor según el tiempo sintomático de las supervivencias, que es roto y espectral. La imagen imborrable del padre retorna con variaciones y metamorfosis, perturbando los testimonios ya dados, puesto que el tiempo de la supervivencia produce “efracción (surgimiento del Ahora) y retorno (surgimiento del Antaño) mezclados. O, dicho de otro modo, será la concomitancia inesperada de un *contratiempo* y de una *repetición*” (Didi-Huberman, 2009: 120, cursiva del autor).

La publicación de *Lo que fue presente* abre pues muchas fisuras en la articulación del pasado dado a conocer a través de las formas transmediales que hemos comentado. Aun siendo un libro impreso, un diario no es una obra, sino una escritura *in progress* que guarda cierto parentesco con el archivo privado. De fragmento en fragmento, registrando las huellas de lo cotidiano según ritmos llenos de implicaciones que solo el autor puede desentrañar, un diario avanza hacia un final desconocido (Lejeune, 2011: 30). Hasta con respecto a una narración basada en lo real como *El olvido que seremos*, un diario es un tipo de texto que apenas podría utilizarse para plantear con método alguna forma de crítica genética. En *El olvido que seremos* la función del narrador no se distingue de la identidad del autor empírico. La hibridación es inevitable incluso al narrar una historia falta de ficción como esta, tanto si el autor acude a la enajenación como al ensimismamiento. Son los conceptos que usa dialécticamente Héctor Abad Faciolince cuando reflexiona sobre la interferencia de lo ficticio y lo biográfico en la construcción del sujeto que narra.

Mucho se ha escrito acerca de la figura del autor, pero un escritor no tiene por qué estar al tanto de las sutilezas teóricas del mundo académico. Por ejemplo, las que surgieron en Francia a finales de los 60 del pasado siglo (Barthes, 1987: 65-71; Foucault, 2001: 817-849) o las que se cruzan sobre la autoficción en tiempos de postmodernismo (Alberca, 2007; Casas; Doubrovsky; Darrieussecq *et alii*, 2012). En septiembre de 2010, al recibir en Lisboa el premio de literatura Casa de América Latina por *El olvido que seremos*, Héctor Abad Faciolince habla sobre el préstamo de rasgos reversibles

entre autores y personajes, con ejemplos sacados de Borges, Pessoa, Álvaro de Campos, Javier Cercas, etc. Al final revela haber ensayado un procedimiento análogo en su propio libro:

Así como mi cara, sin yo querer, se ha ido convirtiendo en la cara de mi padre, así mismo, pero con la voluntad, yo quise que mi memoria y mi mente fueran por un periodo la mente de mi padre. Quise enajenarme en él, lo cual no fue tan difícil porque lo conocía íntimamente. El caso es que cuando vi que su memoria se estaba poco a poco desvaneciendo en mi mente, cuando vi que su recuerdo ya estaba casi borrado de la mente de aquellos que lo conocieron, pensé que yo tenía la obligación, por mi oficio, de pasarlo otra vez por el filtro de mi corazón, evocándolo con las palabras, con toda la intensidad de la que fuera capaz mi frágil memoria. Re-cor-dar a otro, pasar a otro por el filtro de nuestro propio corazón, es la manera más íntima de enajenarse.

La forma suprema del sacrificio humano, e incluso del sacrificio animal, es dar la vida por un semejante. Los menos buenos somos capaces de hacer esto solamente por nuestros hijos y quizá por nadie más. Los padres somos capaces, creo, de interponer nuestro cuerpo para que sirva de escudo a la espada o a las balas que pretenden herir a nuestros hijos. Esto no somos capaces de hacerlo o es improbable que lo hagamos por nuestros padres. Yo sé que yo no habría tenido la valentía de interponer mi cuerpo ante las balas que iban a matar a mi padre. Además él nunca lo hubiera querido, ni permitido, así como yo jamás quisiera que un hijo mío se sacrificara por mí.

Cuando el sacrificio nos está negado, a los escritores nos quedan las palabras. Nos queda el recurso de ensimismarnos y enajenarnos para luego traducir a las palabras precisas lo que vimos, sentimos y pensamos en nuestra imaginación. Yo intenté en este libro, al menos por un periodo, trasladarme a la mente y al cuerpo de esa persona, ser esa persona que hace el bien durante la vida y que a pesar de esto recibe las balas al final de su vida. Yo no sentí esas balas en mi cuerpo, ni me dolió, ni salió sangre, pero casi las sentí y casi me dolió y casi me salió sangre. Traduje a las palabras eso que pensé, que recordé, ensimismado y enajenado.

Este es el mérito, pero también el límite de este libro. No es un acto heroico, no fue un sacrificio, es un ejercicio de la memoria y de la imaginación. Al haber sido un ejercicio de la imaginación y de la empatía (del enajenamiento), aunque se trate de una persona real, es también una novela. (Abad Faciolince, 2011: 14-15)

Héctor Abad Faciolince es consciente de que la evocación fantasmal es insoslayable en toda tarea narrativa, acechada por omisiones y distorsiones involuntarias. Razón de más para tener en cuenta que *Lo que fue presente* no está abocado a la creación estructurada como una novela o una autobiografía o

una mezcla de ambas. La escritura del diario es anecdótica y azarosa, discurre –nunca mejor dicho– por cauces imprevisibles. El autor empírico es cierto, pero puede contarse a sí mismo de muchas maneras dado que es a la vez el sujeto que escribe y el objeto de su escritura. Su yo se refleja fingiendo sobre todo cuando no lo sospecha, no digamos cuando se hace cargo a conciencia de su desdoblamiento (Didier, 1991: 116-37). La mayoría de las veces, en los diarios de Héctor Abad Faciolince la introspección y el metadiscurso posibilitan representaciones conflictivas o incongruentes que oscilan entre la coartada y la culpabilidad. Es útil citar entonces a Philippe Lejeune, cuando a propósito del diario observa que

le problème du journal est qu'il n'est pas seulement une production de texte, mais une production de vie. Il n'est que secondairement une création, il est avant tout une *pratique*, côté écriture, et une *conduite*, côté vie. Ce qui est 'produit', d'une certaine manière, c'est la personne qui a tenu le journal, qui échappe à notre connaissance. Lire le texte d'un journal n'est pas comme lire une œuvre, c'est s'aventurer dans une énigme, où les pleins se détachent sur d'immenses vides. (Lejeune 2011: 31, cursiva del autor)

En *Lo que fue presente* el enigma capital de Héctor Abad Faciolince atañe a su vocación de novelista, al conocimiento deficitario de uno mismo en relación con los tanteos frustrados de escribir ficciones. El enigma no es sinónimo de misterio o secreto, “no puede ser aprehendido por una definición”, puesto que “desarrolla en el lenguaje una temporalidad persistente y metamórfica” (Cuesta Abad, 1999: 24-25). En este caso, los diarios del autor dan cabida al proceso lingüístico que corre parejo con las vicisitudes biográficas. El anhelo de ser novelista, la búsqueda inicialmente infructuosa de una sólida identidad literaria se enzarza con el imperativo apremiante de estar a la altura de las expectativas del padre, adorado en vida e idealizado después de muerto. Es la doble cara de un intenso amor paterno-filial que depara al mismo tiempo la dicha y la carga. El amor mutuo no puede ser simétrico, el principio de autoridad es incuestionable aun cuando no se ejerza explícitamente. Es una estructura de poder tan arraigada que ni siquiera se percibe como tal mientras median unas grandes manifestaciones de afecto. Ante el ejemplo de un *pater familias* extremadamente afectuoso también para con su mujer y sus cinco hijas, ante un hombre que se entrega al compromiso social y humanitario a riesgo de su propia vida, el único hijo varón –el depositario de la continuidad patrilínea– se forja un modelo de comportamiento inalcanzable.

Puede entreverse un fragmento de esta actitud desgarrada en la página de diario que el autor reprodujo como imagen inaugural en su versión ilustrada de “Un poema en el bolsillo”, allí donde formula su promesa solemne con este incipit mencionado con anterioridad: “Haré todo lo posible por ser ‘alguien’ y así, desde allí, poder defenderte, revivirte, representarte” (Abad Faciolince, 2009b: 18). La publicación de *Lo que fue presente* pone al descubierto la magnitud insostenible de aquella responsabilidad. Son numerosas las entradas que configuran el hundimiento del autor, aplastado por la comparación desigual con el padre. Censurándose a sí mismo, Héctor Abad Faciolince manifiesta su malestar desde el principio hasta el final del libro. Por ejemplo, veamos lo que anota el 15 de febrero de 1988 en Turín, adonde hacía menos de un mes que había llegado tras haberse fugado de Colombia y haber pasado pocas semanas en Madrid: “Fracasos, fracasos, fracasos. Parece que no soy capaz de ser, si es que pretendo ser algo. No soy nada: un escritor que no escribe nada, salvo un diario. Un amante que no es capaz de amar. Un padre que no ejerce. Un marido lejano. Una mierda de ser humano incapaz de decidirse por algo. Un tipo derrotado por todo. Un hueco, el eco de un hueco seco” (Abad Faciolince, 2020: 78).

Esta actitud apenas cambia hasta el final de *Lo que fue presente*. Y eso no obstante el escritor hubiera ido publicando con satisfacción obras literarias diversas. Inaugura el diario de 2006 —el año en que publicaría *El olvido que seremos*— con un inclemente vituperio de sí mismo:

Yo no fui, como Borges, un puro intelectual. No fui capaz de serlo. Se me ha ido la vida intentando ser demasiadas cosas: deportista mediocre (trote al medio día); político incierto de dudosas convicciones; editor de revistas y libros; diseñador de colecciones caducas (me inventé en Eafit la colección Rescates y otra de las obras completas de Fernando González); comentarista de prensa; aprendiz de librero; traductor de lenguas hermanas; lector de biología; amante ocasional, marido y seductor de segunda categoría; padre; hermano; biógrafo; hijo; chofer de carros; ajedrecista de fin de semana; tenista ocasional; cocinero; asesor de gobernante; crítico de arte; ventrílocuo de economistas y corredores de bolsa; vendedor de apartamentos y administrador de edificios; decorador de pisos; jinete; hortelano y ganadero; moralista. Estoy más cansado que moribundo y hago este balance de empresas fallidas e inconclusas por escrito, porque quise además ser escritor. (Abad Faciolince, 2020: 595)

La redacción de *El olvido que seremos* estaba casi terminada, pero el título en que había pensado el autor era aún provisional frente a sugerencias ajenas como *El país del olvido*, *El lugar de los olvidos*, *Lo contrario de la muerte* (Abad Faciolince, 2020: 603). Publicada ahora, la escritura coeva de *Lo que fue presente* constituye una temporalidad ulterior en la memoria del trauma. Con respecto a las convenciones metodológicas de las disciplinas historiográficas, la práctica de la memoria vuelve a actualizarse “en cada repetición y en cada variante” (Sarlo, 2005: 29). En el caso de Héctor Abad Faciolince, la publicación de estos diarios confirma el carácter fragmentario y aleatorio de toda retrospectiva, aparte la fiabilidad de quien narra. Conociendo el clamoroso éxito internacional que cosecharía con *El olvido que seremos*, no dejan de sorprender los fallos que el autor se achaca a sí mismo como hijo incapaz de recordar al padre de la manera debida. Instalado en la finca de sus ancestros –los Abad– donde cimienta su ascendencia patrilínea, anota lo siguiente:

Me vine para la Inés a tratar de terminar el libro de mi papá. Ha sido un día inútil, vacío, perdido. Ahora oigo el réquiem de Brahms y escribo rodeado de mil insectos que se acercan a morir a la lámpara que puse en el kiosco. Cucarrones, chapolas, mosquitos, cucarachas, bichos raros. El peor bicho raro soy yo. No soy capaz de escribir el libro, de terminarlo. Todo lo que llevo lo considero un fracaso, un libro sin pies ni cabeza.

Quisiera dejar de escribir, quisiera suicidarme, tirarme al río Cauca. Obviamente, no soy capaz. Soy el papá de Daniela y Simón, soy un padre amoroso y responsable. Ellos me mantienen con vida y ni siquiera lo saben. Yo, en cambio, en casi veinte años, no he sido capaz de mantener con vida a la persona que más me quiso. Soy un fracaso, solo por esto. Tengo una rara sensación de derrumbe, de corazón que se encoge, de mente que pierde sus facultades. Aquí veo toda la dimensión de mi frivolidad de estos meses, de estos años. La imagen de la impotencia, el fantasma de querer abandonarlo todo, empezando por el oficio que, en teoría, le da sentido a mi vida. (Abad Faciolince, 2020: 598)

En la página impar del libro, una imagen duplica este mismo párrafo. Es la reproducción del manuscrito del diario, fechado “Domingo 2 de abril, 2006”. Cabe decir a estas alturas que también *Lo que fue presente* es una edición ilustrada, aunque mucho más sobria si se la compara con la edición de “Un poema en el bolsillo”, publicada en *Traiciones de la memoria*. En los diarios la intermedialidad verbo-visual atañe en su mayoría a la reproducción de la

letra autógrafa del autor. Al cumplir los sesenta años, Héctor Abad Faciolince elige recortar y poner ante los ojos del lector/espectador algunos momentos cruciales de su pasado, cuando su pensamiento se concretaba en la página manuscrita a raíz de vivencias recientes. Como ya hemos comentado, según Heidegger es esta una simultaneidad originaria e identitaria que se pierde cuando interviene la imprenta. Trasformados en libro, los diarios pierden una parte consistente de las huellas auténticas y circunstanciadas del autor, como por ejemplo la elección del cuaderno, la letra, la tinta, los adornos eventuales, etc. En este sentido todo diario publicado sufre una reducción que degrada y empobrece las páginas del original (Lejeune, 2011: 31). La inserción de algunas muestras de aquellas páginas en calidad de metaimágenes conjura retazos de un tiempo anacrónico, recordatorios desperdigados de *Lo que fue presente* mientras eran experiencias actuales. Son páginas fotografiadas por el hijo del autor, Simón, como el resto de las imágenes reproducidas en el volumen, a saber: tres retratos –un dibujo y dos pinturas– de Héctor Abad Faciolince con función de mimesis somática, la hoja mecanografiada de una conmemoración del padre, una nota con el autógrafo de Gabriel García Márquez. Si el lector/espectador se fija en la sucesión de estas ilustraciones, dispone de una ruta icónica en el maremágnum impreso de *Lo que fue presente*. Son señales que arroja el propio autor avisando de que allí queda inscrito algo importante.

Pero no es este el único lenguaje visual que destaca sobre la letra impresa de los diarios. Coexiste otro, menos impactante pero más consistente y difuso, pergeñado con la tinta roja que destaca gráficamente algunos elementos de las entradas. Son palabras aisladas, sintagmas y proposiciones que llaman la atención del lector/espectador añadiendo otro punto de vista perceptivo al punto de vista hermenéutico. La ‘imagen material’ de algunas secuencias del enunciado se entrelaza con las catacresis –el enfoque, la perspectiva, etc.– de la narratología. Página tras página, la letra roja interfiere en la fluidez de la recepción, abre desvíos que encaminan hacia la construcción de un mapa mental. Es este un dispositivo cuya primera función es hacer ver, mostrar unas líneas de fuerza subjetivas. Con esta herramienta cromática, Héctor Abad Faciolince destaca la trabazón inextricable entre la escritura que trata de la escritura (diario, ficción, artículos de prensa, etc.) y la vida como pugna entre voluntad y pulsión (amores, amistades, relaciones familiares, etc.).

Valgan como ejemplo las tres proposiciones que, por su letra roja, sobresalen en el resto de la página inaugural del primer diario, empezado en Florencia el 30 de diciembre de 1985: “La decisión de hacer un diario”,

“Voy a tener un hijo, vamos a tener un hijo”, “Deberías inventar, darle más espacio a la fantasía” (Abad Faciolince, 2020: 15). El punto de partida está marcado. La intención se manifiesta paso a paso hasta el final del libro. Debido al médium de la escritura alfabética occidental, la lectura progresa según la dirección rectilínea del significante yendo de izquierda a derecha. Es un orden formal que no corresponde en modo alguno a la heterogeneidad semántica de los diarios. El trayecto rojo no arregla la mezcla enrevesada del contenido, si acaso la enfatiza atajando asuntos tan ingobernables invocando la razón como reiterados por obra del deseo. El 16 de diciembre de 1993, escribe el autor: “solo en el descarnado comercio de completa sinceridad conmigo mismo esto podrá tener algún valor futuro: mira, un hombre desnudo, tal como era, con jirones de ropa aquí y allá (jirones de pudor) que en otra página se destapan para dejar ver la carne, el rojo vivo de la carne. Las miserias” (Abad Faciolince, 2020: 223). Impreso en tinta roja, el sintagma “el rojo vivo de la carne” cifra el móvil de este dispositivo icónico crucial. La metáfora, cual imagen mental que afecta a los sentidos y en particular a la vista (Ricoeur, 2001: 52-53), potencia su impacto somático gracias a la imagen material de la imprenta. El color de la letra remite al color de la sangre, emerge una solidaridad entre la forma de la expresión y la forma del contenido.

La diferencia epistémica de este dispositivo con respecto al diagrama y al planisferio terrestre que sellan la versión ilustrada de “Un poema en el bolsillo” es radical. Allí se conceptualiza icónicamente un saber adquirido. La búsqueda de la autenticidad del poema ha sido resuelta, aquella sucesión de cronotopos se cierra y se puede historiar con palabras e imágenes. Los recursos icónicos de *Lo que fue presente* evidencian justo lo contrario. Héctor Abad Faciolince es el primer lector de sus diarios, conoce la génesis, la evolución y el desenlace de este tramo de vida entregada a una escritura que fue privada y ya no lo es. El hecho de que el autor corte bruscamente la publicación de los diarios antes de que salga *El olvido que seremos* apunta a una memoria del trauma que no se apacigua, que todavía necesita de destinatarios que la compartan y transmitan para postergar su difuminación. Es significativo que fuera exactamente eso lo que invocaba el metadiscurso final de *El olvido que seremos*. En 2006, a falta de la verdad y la justicia que en Colombia se le habían negado, el hijo de la víctima apela a la empatía (Assman; Detmers, 2016), espera una adhesión del público para que su propio duelo pueda cumplirse. Sin poder prever el éxito internacional que tendría con este libro, el autor se despide de sus lectores potenciales con un apóstrofe lleno de pathos:

“¡Recuerde el alma dormida!”, así empieza uno de los mayores poemas castellanos, que es la primera inspiración de este libro, porque es un homenaje a la memoria y a la vida de un padre ejemplar. Lo que yo buscaba era eso: que mis memorias más hondas despertaran. Y si mis recuerdos entran en armonía con alguno de ustedes, y si los que yo he sentido (y dejaré de sentir) es comprensible e identificable con algo que ustedes también sienten o han sentido, entonces este olvido que seremos puede postergarse por un instante más, en el fugaz reverberar de sus neuronas, gracias a los ojos, pocos o muchos, que alguna vez se detengan en estas letras. (Abad Faciolince, 2017: 319)

Más ojos pueden detenerse ahora también en los tres tipos de letras de *Lo que fue presente*. Con esta retrocesión guiada –también icónicamente– hacia su pasado más íntimo, el autor acaba mostrando que no hay separación alguna entre la escritura y la vida. No para él, al menos.

6. UNA PELÍCULA POR ESTRENAR

El 1 de febrero de 2020, en el Hay Festival de Cartagena el cineasta español Fernando Trueba, que ganó el Óscar a la mejor película de habla no inglesa con *Belle Époque*, conversa con Héctor Abad Faciolince sobre la adaptación cinematográfica de *El olvido que seremos* (Trueba, 2020), una operación intersemiótica compleja en grado extremo (Hutcheon; O' Flynn, 2013). La película recién concluida, que en el momento del diálogo está en la fase de distribución, da pie para un intercambio de anécdotas graciosas entre el director de cine y el escritor: los roles respectivos, las dudas iniciales, el casting, el rodaje en Colombia, los sucesos detrás de las cámaras, la proyección privada para la familia Abad, etc. Al igual que *Carta a una sombra*, produce esta película Caracol Televisión, pero aquí Daniela Abad colabora sobre todo en el guión y vigila la dicción de los actores, como por ejemplo la del español Javier Cámara que interpreta a Héctor Abad Gómez, el protagonista.

Debido a la estética del nuevo médium aumenta la libertad de imaginación alrededor de la figura de la víctima. Lo acontecido se representa de otra manera. Baste pensar, por ejemplo, en la paradoja del actor que consigue ser tanto más creíble cuanto mejor sepa fingir (Diderot, 1957). De hecho, lo que les pasó a las personas reales de *El olvido que seremos* –las que ya no están en el mundo y las que aún viven y recuerdan– en esta versión se reconstruye

a través de la mimesis fílmica. Ante Fernando Trueba y el público del Hay Festival, Héctor Abad Faciolince aseguró haber llorado mucho viendo esta parte de su vida llevada a la pantalla. Es ya un palimpsesto de relatos, una historia filmada sobre una historia escrita y también salpicada de los recuerdos que fueron surgiendo sobre la marcha por el trato que enlazan las personas involucradas en un rodaje. La memoria del trauma se ha transformado, pero no flaquea. Todavía no.

BIBLIOGRAFÍA

- ABAD, Daniela; SALAZAR, Miguel (2015): *Carta a una sombra*, Producciones La Esperanza/Caracol Televisión Colombia [documental].
- ABAD FACIOLINCE, Héctor (2006): *El olvido que seremos*, Bogotá: Planeta Colombiana.
- ABAD FACIOLINCE, Héctor (2007): *El olvido que seremos*, Barcelona: Seix Barral.
- ABAD FACIOLINCE, Héctor (2009a): “Un poema en el bolsillo”, *Letras Libres*, 95, pp. 10-19 [edición española].
- ABAD FACIOLINCE, Héctor (2009b): “Un poema en el bolsillo”, en Héctor Abad Faciolince: *Traiciones de la memoria*, Bogotá: Alfaguara, pp. 11-185.
- ABAD FACIOLINCE, Héctor (2010): *Oblivion: a memoir*, Devon: Old Street.
- ABAD FACIOLINCE, Héctor (2011): “El ensimismado, el enajenado”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 729, marzo, pp. 11-16.
- ABAD FACIOLINCE, Héctor (2017): *El olvido que seremos*, Madrid: Alfaguara.
- ABAD FACIOLINCE, Héctor (2019): *El olvido que seremos*, Madrid: Alfaguara [audiolibro].
- ABAD FACIOLINCE, Héctor (2020): *Lo que fue presente. (Diarios 1985-2006)*, Madrid: Alfaguara.
- ALBERCA, MANUEL (2007): *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la auto-ficción*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- ASSMAN, Aleida; DETMERS, Ines (eds.) (2016): *Empathy and its Limits*, Houndmills/Basingstoke/Hampshire et alii: Palgrave Macmillan.
- BARTHES, Roland (1980): *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona: Paidós Ibérica.
- BARTHES, Roland, (1987): “La muerte del autor”, en Roland Barthes: *El susurro del lenguaje*, Barcelona: Paidós, pp. 65-71.

- BELTING, Hans (2015): "Imagen, *medium*, cuerpo: un nuevo acercamiento a la iconología", *CIC Cuadernos de Información y Comunicación*, 20, pp. 153-70.
- BENVENISTE, Émile (1997): *Problemas de lingüística general*, México: Siglo XXI.
- CARUTH, Cathy (1996): *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press.
- CASAS, Ana; DOUBROVSKY, Serge; DARRIEUSSECQ, Marie *et alii* (2012): *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Casas, Ana compilación de textos, Madrid: Arco/Libros.
- CAVARERO, Adriana (2005): *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano: Feltrinelli.
- CUESTA ABAD, José M. (1999): *Poema y enigma*, Madrid: Huerga y Fierro.
- DIDEROT, Denis (1957): *La paradoja del comediante*, Buenos Aires: Siglo Veinte.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2009): *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid: Abada.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2011): *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2013): *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, I*, Madrid: Antonio Machado Libros.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2014): *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires: Manantial.
- DIDIER, Béatrice (1991): *Le journal intime*, Paris: Presses Universitaires de France.
- ERLL, Astrid (2011): "Travelling Memory", *Parallax*, 17.4, pp. 4-18.
- ESCOBAR MESA, Augusto (2011): "Lectura sociocrítica de *El olvido que seremos*: de la culpa moral a la culpa ética" y "Sociocritical Reading of *El olvido que seremos*: from Moral Guilt to Ethical Guilt", *Estudios de Literatura Colombiana*, 29, julio-diciembre, pp. 165-195.
- ESPOSITO, Roberto (2004): *Bíos. Biopolítica e filosofía*, Torino: Einaudi.
- FOUCAULT, Michel (1997): *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Barcelona: Anagrama.
- FOUCAULT, Michel (2001): "Qu'est-ce qu'un auteur" (Conférence), en Michel Foucault: *Dits et écrits. I, 1954-1975*, Paris : Quarto Gallimard, pp. 817-849.
- GAMBAZZI, Paolo (1999): *L'occhio e il suo inconscio*, Milano: Raffaello Cortina.
- GARCÍA VILLEGAS, Mauricio (2009): "La normalización de la excepción constitucional", en Mauricio García Villegas (dir.): *Normas de papel. La cultura del incumplimiento de reglas*, Bogotá: Siglo del Hombre Editores y Dejusticia, pp. 227-33.
- GENETTE, Gérard (1987): *Seuils*, Paris: Seuil.
- HEIDEGGER, Martin (2005): *Parménides*, Madrid: Akal.

- HIRSCH, Marianne (2008), “The Generation of Postmemory”, *Poetics Today*, 29.1, spring, pp. 103-128.
- HUTCHEON, Linda; O’ FLYNN, Siobhann (2013): *A theory of adaptation*, Milton Park/ Abingdon, Oxon/New York: Routledge.
- KERMODE, Frank (1983): *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*, Barcelona: Gedisa.
- LACAPRA, Dominick (2005): *Escribir la historia, escribir el trauma*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- LEJEUNE, Philippe (2011): “Le journal : genèse d’une pratique”, *Genesis*, 32, pp. 29-41.
- MARIN, Louis (1993): *Des pouvoirs de l’image. Gloses*, Paris: Seuil.
- MARÍN YARZA, Maribel (2017): “Héctor Abad Faciolince: ‘Prefiero el perdón a la justicia’”, *El País*, 3 de octubre [edición digital].
- MITCHELL, W.J.T. (2019): *La ciencia de la imagen. Iconología, cultura visual y estética de los medios*, Madrid: Akal.
- NANCY, Jean-Luc (2007): *A la escucha*, Buenos Aires/Madrid: Amorrortu.
- PITTARELLO, Elide (2020, en prensa): “Huellas nómadas: *Un poema en el bolsillo* de Héctor Abad Faciolince”, *Memoria y Narración. Revista de estudios sobre el pasado conflictivo de sociedades y culturas contemporáneas*, 2.
- RICOEUR, Paul (2001): *La metáfora viva*, Madrid: Trotta/Ediciones Cristiandad.
- SARLO, Beatriz (2005): *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.
- TREMLET, Giles (2010): “*Oblivion: A Memoir* by Héctor Abad Faciolince – review”, *The Guardian*, 27 de noviembre [edición digital].
- TRUEBA, Fernando (2020): *El olvido que seremos*, Caracol Televisión Colombia [película cinematográfica].
- VALENCIA VILLA, Hernando (2008): “Introducción a la justicia transicional”, *Claves de la razón práctica*, 180, marzo, pp. 76-82.
- VARGAS LLOSA, Mario (2010): “La amistad y los libros”, *El País*, 7 de febrero [edición digital].
- VIOLI, Patrizia (2014): *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*, Milano: Bompiani.
- ZAMBRANO, María (1995): *La confesión: género literario*, Madrid: Siruela.