

# Los mecanismos de la hibridación genérica en “Un poema en el bolsillo” de Héctor Abad Faciolince\*

The Mechanisms of the Generic Hybridization in “Un poema en el bolsillo” by Héctor Abad Faciolince

*Jérôme Dulou*

monsieur.dulou@gmail.com

Université Paris-Sorbonne, Francia

Recibido: 26 de septiembre de 2013. Aprobado: 21 de octubre de 2013

**Resumen:** este ensayo pretende revelar ciertos mecanismos de hibridación genérica que entran en juego en el relato “Un poema en el bolsillo” de Héctor Abad Faciolince y mostrar cómo y hasta qué punto el autor trabaja para que se hibriden estos tres géneros: el cuento, la autobiografía y el ensayo. También se estudiará un elemento de hibridación que tiene toda su importancia en la aprehensión del relato: la presencia de los documentos visuales que vinculan el texto con el género periodístico. Este ensayo pretende a su vez dar una imagen del “escritor contemporáneo” medido todavía entre tradición y modernidad, entre realidad y ficción.

**Palabras claves:** Abad Faciolince, Héctor; “Un poema en el bolsillo”; géneros literarios; hibridación.

**Abstract:** This essay intends to reveal certain mechanisms of generic hybridization which are used in “Un poema en el bolsillo” by Héctor Abad Faciolince and to show how and to what extent the author works at hybridizing these three literary genres: the short story, the autobiography and the essay. An important element of hybridization in the perception of the short story by the reader will also be studied: the presence of the visual documents that relate the text to the journalistic genre. And finally, this essay intends to give an image of the “contemporary writer” between tradition and modernity, reality and fiction.

**Keywords:** Abad Faciolince, Héctor; “Un poema en el bolsillo”; literary genres; hybridization.

---

\* Artículo de investigación derivado de las investigaciones sobre literatura latinoamericana contemporánea realizadas por el autor en el marco de sus estudios de Master 2 en la Université Paris-Sorbonne, Francia.

## Introducción

El libro del autor y columnista colombiano, Héctor Abad Faciolince (1958), *Traiciones de la memoria*, se compone de tres relatos hiperrealistas<sup>1</sup> que se presentan en el prólogo como “relatos autobiográficos” pero que “tienen esa consistencia mixta: o la paciente reconstrucción por indicios de un pasado que ya no se recuerda bien (‘Un poema en el bolsillo’ y ‘Un camino equivocado’), o el asombro ante un futuro que quizás no seremos nunca (‘Ex futuros’)” (Abad, 2010a, p. 12). De hecho, la contraportada presenta los textos como “un híbrido de cuento, ensayo y autobiografía”. De igual modo, Mario Vargas Llosa, en su tribuna dominical “Piedra de toque”,<sup>2</sup> elogia el libro y pone de realce esta mezcla entre hechos reales y ficción: “El texto se lee con fascinación, sobre todo cuando se tiene la sensación de que, aunque todo lo que se cuenta sea cierto, aquello es, o más bien se ha vuelto, gracias a la magia con que está contado, una bella ficción” (Vargas Llosa, 2010, en línea) Estas definiciones archi-, para- y meta-textuales hacen hincapié en la cuestión genérica y en el trabajo del escritor.

Este trabajo quiere revelar ciertos mecanismos de hibridación genérica que entran en juego en el primer relato “Un poema en el bolsillo” y mostrar cómo y hasta qué punto el autor trabaja para que se hibriden estos tres géneros (uno ficcional: el cuento, y dos no-ficcionales: la autobiografía y el ensayo). Por razones de claridad, se tratarán las distintas hibridaciones por separado, en un primer tiempo, se analizarán los mecanismos de hibridación de lo autobiográfico con lo cuentístico, luego los mecanismos de hibridación de lo autobiográfico con lo ensayístico, para ver, en una tercera etapa, que el texto es un híbrido múltiple. Pero en una cuarta parte, se estudiará un elemento de hibridación que no se menciona en los textos de presentación de la obra con el debido interés: la presencia de documentos visuales que relacionan el texto con el género periodístico.

Los términos de híbrido e hibridación se emplearán tal como están definidos en los recientes trabajos de los *Les Ateliers du Séminaire Amérique Latine* que propusieron, en una publicación de 2005, unos acercamientos teóricos a lo híbrido. De igual modo, estos mecanismos se analizarán con la

---

1 Término que viene de una corriente radical de la pintura realista que propone reproducir la realidad con más fidelidad y objetividad.

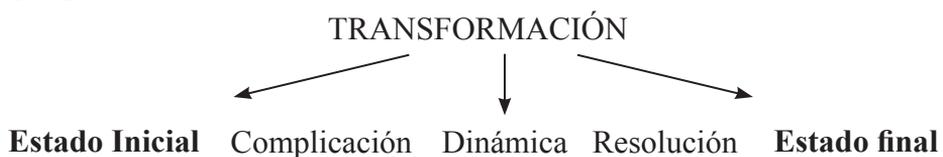
2 Este mismo texto sirve de prefacio a la edición francesa de *El olvido que seremos*, lo que le da un valor metatextual aún más definitorio.

ayuda de los diversos aportes de la narratología del siglo xx (P. Larivaille, A. J. Greimas, G. Genette, R. Barthes y P. Lejeune).

### 1. Hibridación de lo autobiográfico y lo cuentístico

El incipit confirma uno de los “horizontes de espera” creados por el prólogo, la contraportada y el texto promocional de Vargas Llosa: el narrador impone al lector el “pacto genérico” siguiente: si su historia es real (ya que cuenta las consecuencias personales que tuvo el asesinato de su padre) “tiene tantas simetrías que parece inventada” (Abad, 2010b, p. 15); y concluye el primer párrafo identificando esta historia con una fábula: “aun siendo verdad también es una fábula” (2010b, p. 15). Este pacto abierto sigue las pautas de la poética postmoderna que saca a la luz metatextualmente todos los mecanismos textuales. El texto pondrá en escena las tentativas literarias del autor para conseguir la hibridación de los hechos reales con una forma ficcional, en un esfuerzo constante de justificación.

De momento, hay que tomar el término “fábula” en su acepción más amplia de “relato ficticio” y ver, pues, si tiene razón H. Abad cuando pone de realce las simetrías de su historia real. Efectivamente, como en cualquier ficción, la historia avanza por acciones y, como lo preconizan los mayores analistas de la cuentística, estas acciones se ven reducidas a las principales, a las que Roland Barthes llama las acciones con “funciones cardinales” (1966): todas están relacionadas con la investigación que llevó a cabo el propio autor para probar que el poema que encontró en el bolsillo de su padre muerto era de Jorge Luis Borges. Estas acciones se relacionan de forma lógica y cronológica para conformar la intriga. Con lo cual, si adaptamos a esta intriga el esquema quinario de Paul Larivaille (1974) —que pretende revelar la estructura elemental y simétrica de los cuentos—, vemos que encajan perfectamente. Para recordarlo:



En el texto de H. Abad, el estado inicial traumático corresponde al encuentro del poema en el bolsillo de su padre en 1987. Llegan las complicaciones cuando, después de la publicación de su libro testimonial *El olvido que seremos* en 2006, sufre las críticas de “los expertos y los suspicaces”

(Abad, 2010b, p. 27) que pusieron en duda la autoría del poema.<sup>3</sup> Gracias al éxito del libro en España y Colombia, H. Abad obtiene una beca en Alemania que le permite tener el tiempo necesario para investigar el asunto con más atención: se inicia “la dinámica pasional” de la investigación. Las pesquisas por correo electrónico y físicas, los viajes por Argentina y París para encontrar el manuscrito y la primera edición del poema, sumados a su convicción personal, le permiten acumular suficientes pruebas para “esclarecer el enigma” (2010b, p. 61). Esto lo lleva a un estado final apaciguado y reflexivo, “aliviado y seguro, en cierto modo feliz” (p. 178) escribe: queda convencido de que el poema es de Borges y medita sobre el hecho de que la muerte de su padre haya servido para rescatar del olvido “un olvidado soneto de Borges sobre el olvido” (p. 180).

Este resumen del relato revela que esta fábula tiene un fuerte tono policial: en varias ocasiones H. Abad identifica la historia con “un enigma” (2010b, p. 29), define las etapas de la investigación como “pistas” (p. 34), incluso utiliza el golpe de efecto, en el prólogo habla de “paciente reconstrucción por indicios” (p. 12); este léxico policial hace del relato un cuento de intriga policial erudita y científica que pone en escena a unos apasionados y expertos en Borges.

Los personajes también corresponden a los esquemas esenciales de un relato. De hecho, es la historia de un escritor colombiano contemporáneo cuyo padre fue asesinado por unos sicarios en las calles de Medellín y que, en su doble calidad de escritor y huérfano, decide lanzarse a una aventura literaria y personal. Esta dimensión personal cobra una dimensión universal que permite la proyección y la identificación de los lectores: el héroe, apasionado y sincero, puede ser visto como un ejemplo de tenacidad y de respeto hacia la verdad ya que vencerá las mentiras mitómanas y la inevitabilidad del olvido —o sea las fuerzas del mal—.

Durante sus investigaciones, el héroe va a verse confrontado con dos tipos de personajes: los benefactores y los malevolentes. Como lo explicita el narrador en una pausa metatextual después de la publicación de un artículo en el que pedía auxilio a los expertos en Borges:

En toda fábula infantil, ustedes saben, hay un objeto mágico, un ayudante y un antagonista. También hay espíritus benignos que le ayudan a uno y espíritus malignos que

3 En el capítulo 39, H. Abad le atribuía a Borges la autoría del poema aun sabiendo que no aparecía en ninguno de sus libros.

tratan de alejarlo del camino recto. Aquel artículo en el que yo pedía auxilio hizo que despertaran todos los espantos, benefactores y malevolentes (2010b, p. 41).

Aquí se ve como H. Abad utiliza uno de los trucos de la literatura post-moderna para hibridar la realidad y la ficción: sacar a la luz el propio método literario para hacer cómplice al lector (“ustedes saben”) de la estrategia de ficcionalización. Este método de caracterización de los personajes según categorías actanciales preestablecidas culturalmente y analizados por A. J. Greimas (1966) le permite también respetar una de las modalidades del cuento breve: la imposibilidad, por razones de efectividad, de explayarse en las descripciones físicas y psicológicas. Así que, por muy reales que sean, los personajes se ven encasillados en un esquema actancial moral maniqueo característico de un cuento policial o de una fábula infantil (los buenos y malos). Así es como a la fábula, entendida en su acepción amplia aristotélica y narratológica, viene a hibridarse el concepto de “fábulas infantiles” que aumenta el carácter ficticio haciendo del poema en el bolsillo un objeto mágico y otorgando al relato una dimensión epistemológica y educativa. Después de un primer tiempo introductorio, H. Abad presenta a uno de los personajes importantes para su investigación: “un curioso poeta colombiano de nombre Harold Alvarado Tenorio” (2010b, p. 34) inscribiéndolo desde el principio en la categoría actancial del “oponente” (del “antagonista”) ya que va a ser una complicación suplementaria a la intriga. Va a revelarse un mitómano fabulador: “Harold cambiaba de versión según las fases de la luna, y con la luna llena los sonetos eran suyos, pero en menguante y creciente volvían a ser de Borges” (p. 45). Y al final aparece como el malo que hace todo lo posible para salvar las apariencias en un último intento ridículo: “ya en un delirio que quería ser gracioso, escribió que el mismo sicario que mató a mi padre le metió el poema en el bolsillo, después de disparar. Sus nuevos inventos y mentiras, aunque malignos, solo hacen sonreír” (p. 180). El héroe venció al mal con el bien, y la fábula infantil y policial cobra la dimensión de un relato iniciático.<sup>4</sup>

4 Ver lo que dice al principio: “Durante muchos años el misterio y la rabia se concentraron en tratar de averiguar quiénes habían matado a mi padre; me importaba muy poco verificar quién era el autor del poema. [...] Como es natural en esa situación, me intrigaba más la maldad que la poesía; menos el enigma de la belleza que el enigma del mal. [...] El caso es que las dudas ajenas, y también la ajena maledicencia, acabaron por obsesionarme a mí también” (2010b, p. 29). Y de ahí se lanza a un viaje iniciático hacia la moral de la sinceridad que será confirmada al final.

El segundo personaje importante de la historia, esta vez del lado de los buenos, viene introducido de esta manera:

Apareció, primero que todo, un hada madrina. Ella no quiere que su nombre se mencione, pero diré que se llama Bea Pina y que vive en el centro de Finlandia, en la mitad de la nada, en medio de la nieve y de la niebla. Ella, una epidemióloga experta en averiguar cosas raras, dijo que quería echarme una mano. Lo primero que le pedí, entonces, fue que me ayudara a identificar y a entrar en contacto con los personajes que Tenorio mencionaba en su relato. Muchos estaban ya muertos; de otros, Bea Pina, que tiene dotes de espía, encontró las coordenadas (2010b, pp. 41 y 44).

La comparación con el hada madrina describe de inmediato la bondad característica del personaje y anticipa su función de “ayudante” en la búsqueda del héroe. Este pasaje muestra bien como H. Abad se aprovecha de los azares de los hechos reales para hacer de ellos los componentes de su fábula infantil y policial. El aspecto fantástico de la fábula viene de la comparación con un ser mágico, pero viene aumentado por el hecho de no poder decir su verdadero nombre; el uso de un seudónimo “Bea Pina” contribuye a la ficcionalización del personaje real, de igual modo la descripción de Finlandia (cuya frase juega con las sonoridades b, p, n, e, i, a en una aliteración que crea una armonía entre el paisaje y el personaje ya que son las sonoridades de su nombre) aumenta el misterio que lo envuelve. Y vemos cómo al final, cuando se vuelve al relato de las investigaciones, el hada se transforma en espía con nombre en clave y todo, un ser que comparte el misterio con el hada pero mucho más humano, y por cierto más útil a la realización de unas pesquisas —humanas, demasiado humanas—.

De igual modo, los otros personajes (cuya lista y relaciones viene recapitulada al final del relato) se inscribirán en este esquema actancial bipartito pero de modo más sucinto. Sin embargo la insistencia con que describió a dos de los mayores protagonistas (“el ayudante y el antagonista”) confiriéndoles un aura de ficción influirá en la percepción que el lector tendrá de los demás personajes. Por ejemplo, María Kodama, sin ser descrita, cobra una dimensión de personaje de ficción a través de un procedimiento peculiar. Cuando H. Abad Faciolince se decide a entrar en contacto con ella, “para tener un concepto autorizado y definitivo sobre los sonetos” (2010b, p. 55), le escribe a un buen amigo suyo y ella le contesta a través de su intermediario. Esta respuesta a distancia y la rapidez con que asevera que no son poemas de Borges, le da un aura de prestigio y de frialdad que tiene un impacto in-

mediato en el estado de ánimo del personaje principal, lo que compromete el éxito de la empresa. La frase lacónica que aparece en la transcripción exacta de la carta que recibió H. Abad Faciolince, “María Kodama, *dixit*” (2010b, p. 60), se vuelve un elemento perturbador de la historia y cobra un sentido simbólico para el personaje: “Esta frase era como el martillazo final de un juez al dictar su veredicto, como la última palabra del Papa en un asunto doctrinario” (p. 60). Esta comparación que expresa el pésimo estado de ánimo del personaje hace de María Kodama uno de los espíritus malignos que tratan de alejarlo del camino recto. La comparación con el juez puede justificarse genéricamente ya que remite a los cuentos infantiles, pensemos en la Reina en *Alicia en el país de las maravillas* gritando: “¡que le corten la cabeza!” (Carroll, 1865, p. 82), y la del Papa también si pensamos en el papel de la Iglesia católica en muchas historias de investigación erudita, pensemos en *El nombre de la rosa* o *El Da Vinci Code*. Así, la doble comparación otra vez mezcla, hibrida, la fábula infantil con el relato de investigación erudita y vemos cómo H. Abad utiliza desenfadadamente todos los posibles de una fábula según sus propios presupuestos.

Asimismo juega con el doble sentido de fábula: “todo relato ficticio” o “relato moral con un apólogo”; de hecho, el último párrafo del relato se lee como una reflexión que podría servir de moraleja. Sin embargo, la intención didáctica se revela más bien a partir de un ejercicio de reflexión literaria en todo el texto y no solo con una moraleja impuesta al final, lo que asemeja el texto al ensayo. Así pues nos toca analizar cómo lo ensayístico se hibrida con lo real autobiográfico ya que son dos géneros que tienen sus propias características, dejando de lado por un momento el aspecto ficcional.

## 2. Hibridación de lo autobiográfico y lo ensayístico

Una autobiografía no supone que se convierta en reflexión didáctica con fines moralizantes. Según P. Lejeune (1986) no es más que un relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia. De igual modo, si el ensayo es un ejercicio de reflexión personal sobre un tema libre, no supone que el ensayista utilice tanto su vida privada. Veamos cómo consigue hibridarlos H. Abad.

El primer párrafo es sumamente autobiográfico, el autor afirma su “yo” en relación con la vida y la muerte. Sin embargo, en el segundo párrafo, el “yo” se afirma como enunciador de verdades más generales y organizador del texto; introduce el tema de reflexión: la memoria y los estragos del olvido; propone

una hipótesis de trabajo que parte de una postura muy personal en los debates sobre la realidad, la memoria y la escritura y lo define con el razonamiento silogístico siguiente: “Si la vida es el original, el recuerdo es una copia y el apunte una copia del recuerdo” (2010b, p. 15); lo que lo lleva a cuestionarse sobre lo que queda de la vida “cuando uno no la recuerda ni la escribe” (p. 15). Una citación de autoridad, *La tempestad* de Shakespeare, le permite suscribir a la idea barroca que la vida es “de la misma sustancia que los sueños” (p. 16) y que, de igual modo que los sueños, la realidad se disolverá irremediamente. Escribir es, pues, luchar contra el olvido, testimoniar de esta realidad. Y por mucho que el apunte de ciertos episodios de la vida no sea más que una mimesis de segundo grado de la realidad, es necesario relatarla por escrito para que quede una huella de su propia vida.

Por ser escritor, no deja de ser ni mucho menos un ser humano sometido a la implacable disolución de la vida. Esta doble condición lo obliga aún más a contar esta historia personal, tanto más cuanto que él es un ejemplo vivo de la desmemoria. De hecho, en el tercer párrafo se toma a sí mismo como ejemplo: “Yo, por ejemplo, no me acuerdo ya del momento en que esta historia empieza para mí” (Aba, 2010b, p. 16). Más adelante, H. Abad se describe como “desordenado, olvidadizo, a veces indolente” (2010b, p. 21). Explica por qué no se acuerda bien de cómo encontró el poema en el bolsillo de su padre, de cómo tuvo la certeza de que era de Borges, a pesar de haberlo perdido, y explica las aproximaciones en relación con el título, “Epitafio”, que le dio en su libro testimonial *El olvido que seremos* mientras que en realidad el poema no llevaba título. Este primer relato autobiográfico es un ejemplo de las “traiciones de la memoria”. Por eso, para dar pruebas de veracidad y de sinceridad autobiográficas a su relato y vencer un poco el olvido se vale de unos documentos reales y cita textualmente los apuntes de su diario íntimo y los emails y cartas que escribió, “cuando aquello estaba todavía fresco en la memoria” (2010b, p. 17). Por ejemplo: “Es inútil que escriba, con mi mala memoria, un resumen de aquel viaje [a Mendoza]. Más bien le cedo la palabra a algunos fragmentos de cartas que le escribí en aquellos días a Bea Pina” (p. 87).<sup>5</sup> La carta es, pues, una prueba de la aserción del segundo párrafo: “uno debería tener con ciertos episodios de la vida [...] la precaución de anotarlos porque si no, se olvidan y se disuelven en el aire” (p. 16). Retórica autobiográfica y retórica ensayística se hibridan totalmente.

---

5 Muchas veces, la hibridación genérica se complementa con una hibridación intertextual.

Este resumen autobiográfico afirma también que la intuición individual y subjetiva tiene tanta validez como los análisis teóricos en el momento de comprobar algo: en este caso probar la autoría del poema, en efecto, puede compensar los estragos del olvido.

Otra parte en que autobiografía y ensayo se hibridan es el final. Cuando llegan las últimas etapas del relato, varias pausas reflexivas llevan a H. Abad a confirmar su hipótesis inicial y a precisar el papel del olvido en el relato de los recuerdos: “cada vez estoy convencido de que una memoria solamente es confiable cuando es imperfecta, y que una aproximación a la precaria verdad humana se construye solamente con la suma de los recuerdos imprecisos, unidos a la resta de los distintos olvidos” (2010b, p. 130).

Es el encuentro con el poeta francés Jean-Dominique Rey lo que lo lleva a las más importantes reflexiones sobre la memoria y la fuerza del olvido. Jean-Dominique Rey es precisamente el hombre que entrevistó a Borges en 1985 en presencia del matrimonio Roux (Franca Beer y Guillermo Roux) y que le pidió unos poemas inéditos para publicar en una revista. Relató esta entrevista en sus memorias en las que cuenta que Borges aceptó y le entregó 6 poemas, entre los cuales uno es “el poema en el bolsillo”. La lectura de las memorias de Rey lleva a H. Abad a la siguiente generalización sobre el papel del olvido, que por un efecto de *mise en abyme* viene a aplicarse al propio relato de H. Abad: “El escritor Rey contaba todo sin artificios, incluso sin detalles excesivos, con olvidos, y la verdad y el recuerdo están siempre salpicados de olvidos o de deformaciones del recuerdo que no se reconocen como tales” (2010b, p. 141). Gracias a Santiago Gamboa, H. Abad pudo entrevistarse con el poeta francés en París y le confirmó que los poemas eran de Borges entregándole unos manuscritos que lo probaban. La comprobación de la fidelidad del relato oral con lo que Rey había escrito en sus memorias, lo lleva a esta otra reflexión inspirada por el propio Borges:

Lo que me cuenta se parece bastante a lo que cuenta en su libro de memorias. Como decía el mismo Borges, y es un hecho supongo que neurológico de la memoria, recordamos las cosas no tal como ocurrieron, sino tal como las relatamos en nuestro último recuerdo, en nuestra última manera de contarlas. El relato sustituye a la memoria y se convierte en una forma de olvido. Sin embargo, tiene que haber elementos de memoria precisa. Hay detalles nuevos, en todo caso, con relación al relato del libro (2010b, p. 149).

Aquí vemos cómo el método analítico de H. Abad consiste en confrontar incesantemente sus lecturas teóricas con la realidad que observa. En efecto, si las dos versiones coinciden y verifican el pensamiento borgeano, no deja de haber “detalles nuevos” (2010b, p. 149). Lo ensayístico, no puede prescindir de la experiencia propia.

El texto deja entrever cierta identificación del autor al poeta francés, o por lo menos admiración, ya que lo compara a un santo, sin quien el milagro del rescate de los poemas no habría sido posible y termina su evocación diciendo: “Empieza a envejecer y es olvido, es el olvido que seremos todos” (p. 154). Aludiendo al primer verso del poema rescatado de Borges, crea unos vínculos estrechos entre los diferentes textos (el poema de Borges, el libro testimonial de H. Abad de 2006, las memorias de Rey, el email en el que relata su entrevista y el texto mismo del cuento) y los diferentes personajes (el padre, el hijo y el poeta francés, bajo el signo del poeta argentino) y le otorga al francés una dimensión superior, quizás la de un sabio ejemplar como aparecen en los mejores cuentos infantiles. De hecho no hay que olvidar que “esta historia es una fábula”. Entonces veamos cómo se hibridan realidad, reflexión y ficción en una secuencia del final del relato en un ejemplo de hibridación múltiple.<sup>6</sup>

### 3. Hibridación de lo autobiográfico, lo ensayístico y lo cuentístico

Después de varios meses de investigación, el narrador nos informa que llega a su última etapa: “Después de Jean-Dominique Rey, me faltaba solamente entrevistarme con Franca Beer y, si fuera posible, también con su marido, el pintor Guillermo Roux” (Abad, 2010b, p. 162). Como lo hemos visto, tiene que confirmar lo que sabe ya, simplemente porque sabe que la confrontación con la realidad le va a aportar precisiones y matices que harán más humana su investigación.

La visita al matrimonio que vive en Buenos Aires se convierte en un epílogo para rematar y resumir toda la historia. Para dar a su relato esta dimensión conclusiva, va a insistir en la descripción del lugar donde viven: el espacio así va a tener la función clásica de “anclaje realista” y al mismo tiempo va a cobrar una dimensión simbólica que hibridan todos los elementos de la historia. La dimensión conclusiva se nota en la descripción del viaje

6 Cf.: “Es claro que la noción de híbrido implica la unión de *dos* especies diferentes. Se puede postular la generalización de lo híbrido al resultado de la unión de más de dos especies distintas, lo que implicaría el concepto de *hibridez múltiple*” (Ramos-Izquierdo, 2005, p. 67).

en coche por las calles de Buenos Aires hasta la provincia: “La ciudad no se interrumpe nunca; el viaje dura una media hora a través de un retícula de calles interminables, lo que hace de esta urbe una de las más populosas del mundo” (2010b, p. 163). La insistencia en la duración temporal y espacial del trayecto remite tanto a la realidad topográfica de Buenos Aires y de su provincia como que revela el estado de ánimo impaciente, apresurado del héroe después de tantos meses de investigación, que siente que está llegando al final. La mención hiperrealista de la dirección de la casa: “La casa de ellos está en el número 2845 de la calle Delfin Gallo, en Martínez, entre Pirovano y Paraná” (p. 163), le otorga así a esta casa una dimensión dramática, la de final de trayecto.

La descripción de la casa insiste en un detalle que podría parecer anodino: “Hay pinturas por todos lados, y retratos” (Abad, 2010b, p. 163). Lo que parece lógico en la casa de un pintor. Pero añade: “Me quedo mirando un original y una copia. Quiero decir: hay un gato sentado en el sofá, un gato real, y ese mismo gato está pintado en un cuadro, encima del sofá. No sé cuál de los dos se muestra más indiferente a mi presencia y mi visita” (2010b, p. 163). La confusión creada por la asimilación del gato real a un original de pintura y el gato pintado a una copia establece de inmediato en el lector un vínculo con la investigación misma que consistió en aclarar la confusión entre las copias y los originales de los poemas de Borges. Y recuerda la frase silogística del incipit donde asemejaba la vida a un original y el recuerdo a una copia. El aspecto estructural y simétrico de la ficción viene así confirmado por el texto que retoma las palabras e imágenes del principio.

El doble gato es una imagen de cierta indiferencia que revela el lado vano de todas las estrategias y reflexiones que supuso la investigación y amplifican su aspecto “humano, demasiado humano”. Sin embargo la figura del gato va a cobrar una dimensión aún más importante ya que va a permitir unos vínculos temporales dignos de una resolución policial y van a llevar al autor-héroe a una reflexión sobre la memoria en los que hibridez y espejismos se confunden.

Cuando Franca Beer conversa con H. Abad, este se da cuenta de que ella confunde dos visitas que le hicieron J.D. Rey, Guillermo Roux y ella a Borges y dice: “Lo sé por un detalle: un gato y unas cortinas” (2010b, p. 164). El relato se hace policial cuando H. Abad se lanza en un razonamiento digno de cualquier detective, confrontando las memorias de Rey, lo que le cuenta la señora Beer y el diario de Bioy Casares en el que este consignó

sus entrevistas con Borges. H. Abad revela con pruebas que reproducen las palabras de la señora Beer y el diario de Bioy Casares, que el gato blanco del que ella habla no podía estar en el sofá de Borges en septiembre de 1985: “en la entrada del 17 de febrero del año 85, está escrito lo siguiente: ‘Murió Beppo, el gato de Borges. Según Fanny, la cocinera, al morir no maulló sino que exclamó: «¡Ay!»’” (p. 164). En septiembre, el gato no podía estar ya que murió en febrero, y lo prueba con un escaneo del diario de Bioy Casares en las páginas siguientes. ¿Qué es lo que le dio el indicio?: el gato del matrimonio que lo estuvo mirando en la entrada: “Mientras ella me dice esto, miro el gato de Roux, miro la pintura del gato de Roux, y pienso en algo que verifico después en el diario de Bioy Casares. Es una anomalía” (p. 164). Lo guía el gato impassible por el laberinto de los recuerdos y de “las traiciones de la memoria”, tal como el gato de Cheshire siempre sonriendo y sentado en la rama de un árbol guía a Alicia por el bosque del país de las maravillas (Carroll, 1865, p. 59); estamos en plena ficción.

Esta escena lo lleva a otra reflexión sobre los juegos de la memoria: “Así es la memoria, superpone en el mismo espacio recuerdos de tiempos distintos. No es una falsedad, es un detalle de un tiempo trasladado a otro momento” (Abad, 2010b, p. 165). H. Abad consigue a continuación una hibridación perfecta de impresiones autobiográficas con las correlaciones de la estructura simétrica de un cuento: “Me gustan estos dos gatos presentes en las dos ocasiones” (2010b, p. 165). Y luego cita un poema que Borges le había dedicado a su gato blanco, en el que lo describe mirando su propia imagen en un espejo. La citación entera del poema crea una red de relaciones: 1) intergenéricas, al introducir un poema en un texto en prosa, al relacionar al gato poético con el gato real de Borges, y 2) intertextuales, al crear correlaciones entre los dos gatos, el gato que se ve reflejado en el espejo y el que se ve copiado en un cuadro. Estos enlaces intertextuales animan una reflexión que retoma los debates barrocos sobre la realidad y la ficción, desde Shakespeare citado en el íncipit (“Estamos hechos de la misma sustancia que los sueños”) hasta Borges (“¿Quién le dirá que el otro que lo observa / es apenas un sueño del espejo” son los dos versos conclusivos del poema) y termina aquí con H. Abad cuya escritura tiene como función rescatar los sueños, o sea la realidad, de la disolución, o sea de la desmemoria.

Este híbrido de los diferentes elementos del cuento, de los diferentes tiempos y lugares, lo hace patente en la conclusión meditativa de la secuencia:

Una pintura no es cosa distinta a un espejo; podríamos decir que es un espejo con memoria. Muchas personas que visitaron a Borges en su casa lo recuerdan acariciando un gato blanco que ronroneaba en sus piernas, Beppo. Y entre “Los justos”, para él, estaba, “el que acaricia un animal dormido” (2010b, p. 165).

La figura de Borges acariciando su gato se vuelve una imagen tutelar de sabiduría humilde que hace cuajar, hibridar, todos los elementos de la historia. Esta cobra así una dimensión poético-filosófica que reivindica la simplicidad, la bondad y la sinceridad como fundamentos. Y se verá ejemplificado en la última escena en la que Guillermo Roux le ofrece el retrato de Borges a H. Abad: símbolo a su vez de lo doble y de lo espectral...<sup>7</sup> Este relato autobiográfico que adopta los esquemas de una fábula infantil y policial porque se quiere ficción hiperrealista, pero que al mismo tiempo es un ejercicio de reflexión sobre la desmemoria, termina cobrando las características de un cuento poético-filosófico extremadamente preciso.

#### 4. La hibridación de los documentos visuales al texto

Un elemento que no hemos tratado hasta ahora con su debido interés es el papel de las ilustraciones en la aprehensión genérica del cuento. Hemos visto el ejemplo del escaneo de la página del diario de Bioy Casares que se intercala entre las páginas 166-167: su función es más bien redundante en relación con el texto ya que viene a aportar la prueba visual (física) de la citación de la frase sobre la muerte del gato, introducida en el texto mismo en un uso intertextual clásico de la citación. Podríamos decir que la ilustración le ahorra un pie de página con las referencias bibliográficas del diario de Bioy Casares. Además, el autor cita textualmente las cartas y emails que ha recibido o enviado, los poemas de Borges, etc., copiándolos y creando así una red intertextual que le da mucha viveza y profundidad al relato, sin embargo en muy pocos momentos el texto hace referencia a estas ilustraciones.

Sea como sea, las ilustraciones son numerosas, cubren la mitad de las páginas del cuento (de las 171 páginas que constituyen el relato, 84 están dedicadas a la reproducción de una o varias imágenes; lo que reduce el espacio textual en sí a 87 páginas) e influyen en la lectura del relato. Forman parte del proyecto de “abrir el texto al mundo externo” hibridando, como lo hemos visto, lo real a lo ficticio y ensayístico. En efecto, la mayoría de las ilustraciones sirven de pruebas para atestiguar de la veracidad de la autoría

<sup>7</sup> La reproducción termina el cuento (2010b, p. 181).

de los poemas (se escanean todos los artículos donde fueron publicados los poemas en revistas colombianas, se reproduce un friso cronológico de estas publicaciones, se escanean todas las versiones y la edición del cuaderno original “de Mendoza”), sirven también para hacer más real la historia, por ejemplo el escaneo del cuaderno de Mendoza, entre las páginas 92 y 109, respeta la paginación del cuaderno lo que le da al lector la sensación de tener entre las manos un facsímil de la edición original. Otros escaneos abundan en la aprehensión emocional, casi fetichista del objeto en sí: por ejemplo, en la página 66, H. Abad cuenta cómo otra hada-ángel “caída del cielo” —llamada Tita Botero— le aporta un recorte de prensa amarillento publicado en la revista *Semana* en mayo de 1987 y del cual seguramente el padre copió el poema. H. Abad consigue transmitir la emoción del momento intercalando simplemente 4 fotos de la librería donde estaban cuando el hada vino con la buena noticia, escaneando el recorte donde se ven bien las plegaduras, el lado derecho rasgado del recorte y el color amarillento, pero sobre todo reproduce en las dos páginas siguientes las dos páginas del libro de Borges entre las cuales el marido de Tita Botero había guardado el recorte durante años: la voluntad de dar a ver al lector las huellas amarillentas que el recorte dejó con el tiempo sobre las dos páginas es la mejor prueba del apego que le tiene el autor a este recorte, tanto como son una prueba de que los poemas fueron publicados en 1987 —y no en 1993 como se lo decía Tenorio— como una reconstrucción emocionante de la época de la muerte de su padre y de sus posibles actos que expliquen la presencia del poema en su bolsillo. Lo visual, tanto como lo escrito, reconstruye la realidad física (de los objetos) y psíquica (de la sensación del paso del tiempo y de las emociones).

Se ve, pues, que las ilustraciones juegan el papel clásico ya utilizado por los autores de las vanguardias o experimentales del siglo xx; estas mismas ilustraciones no hacen más que renovar el arte de la “referencialidad” de todo texto que remite a una hibridación más intertextual que a una hibridación genérica tal como la entendemos para este trabajo.<sup>8</sup> Parece ser entonces un elemento más, y de hecho el texto en sí hubiera podido publicarse sin las ilustraciones y no habría perdido su fuerza ni su valor. Es más, la colocación de las ilustraciones, en una lectura seguida, página tras página, puede ser un inconveniente ya que interrumpe la lectura de una frase o un párrafo, lo que añade a la confusión de la investigación. Por ejemplo, el friso cronológico de las páginas 88-89, interrumpe el email muy importante en el que H. Abad le

8 Genérico = relativo a los géneros literarios establecidos con reglas.

cuenta a Bea Pina su estadía en Mendoza, lo cual pone en suspenso la frase que termina la página 87 para proponerle al lector un resumen visual de las ediciones de los poemas en revistas, antes de seguir con la búsqueda de la edición original. Por muy original y novedoso que parezca, las relaciones entre las ilustraciones y el texto dependen de las pautas editoriales de un libro de papel en que resulta difícil incrustar las imágenes en el cuerpo mismo del texto como en una revista o en un sitio web o un libro electrónico gracias a los enlaces hipertextuales.

De ahí, nuestro propósito de hacer hincapié en el papel de estas ilustraciones en la aprehensión genérica del texto. Si llevamos a fondo un análisis pragmático de este texto, vemos que la colocación de estas numerosas ilustraciones obliga al lector a hojear primero el libro como si fuera una revista. Entonces, para rematar el trabajo sobre el género del texto y sobre los mecanismos de hibridación genérica, queremos avanzar como hipótesis que todo ello viene influenciado por el género periodístico, y más precisamente el reportaje investigativo y autobiográfico. El propio autor recuerda en el prólogo que:

Estos relatos aparecieron inicialmente —en versiones más cortas y rudimentarias— en las siguientes publicaciones periodísticas: *Granta*, *El Malpensante*, *Letras Libres* y *El Espectador*. Aquí están corregidos, menos incompletos, y, en algunos casos, con el material visual que me ayudó a rescatarlos de la confusión y de la desmemoria (2010a, p. 12).

Un comentario genético del relato que estudiamos explicaría la mezcla constante de los géneros, característica de este tipo de escrito “infra-literario” cuando se redacta en un contexto no académico; lo que “implica que los resultados habrán de ser presentados con fines comerciales o al público en general (por ejemplo, lectores de un periódico o revista), a un grupo de ejecutivos con poco tiempo para dedicarle a un asunto o a personas con menores conocimientos de investigación” (Hernández, 2003, p. 626). De hecho, estos escritos utilizan todos los recursos retóricos que ha utilizado y reunido la tradición aristotélica y ciceroniana para enganchar al lector: los textos deben enseñar (*docere*), deleitar (*delectare*) y emocionar (*movere*). Aquí vemos como las reglas retóricas de la literatura se juntan con las necesidades periodísticas. Así que la hibridación múltiple que tiene lugar en el texto podría explicarse por razones más pragmáticas, las de utilizar todos los métodos retóricos que ofrecen los géneros tratados para suscitar el interés

del lector contemporáneo; un lector que, se quiera o no, es más consumista, más individualista, más escéptico y nihilista; un lector que es más exigente porque quiere ser más activo. Las ilustraciones, de hecho, permiten unas trayectorias de lectura muy diversas según el lector: uno puede empezar viéndolas, hojeando el libro, para hacerse una primera opinión y luego lanzarse a la lectura del texto, otro puede preferir una lectura más seguida, aceptando ser interrumpido en medio de una frase por las imágenes, otro más puede ofrecerse una segunda lectura partiendo de los documentos visuales para recordar y reconstruir la investigación a partir de las pruebas, tal como lo harían los lectores potenciales al leer un reportaje investigativo en cualquier revista de divulgación de temas científicos.

Sin embargo a la pregunta: “¿Cómo combina su labor periodística y creativa, cree que alguna influye en la otra?” que le hizo Jaime A. Orrego en una entrevista publicada en Internet, H. Abad contesta:

Algunas veces, no muchas. Es inevitable que haya a veces en los libros fragmentos que parezcan un poquito ensayísticos. Pero la novela contemporánea creo que permite dentro de sí mucha hibridación. Eso es lo bueno de la novela, que uno puede tener pedazos poéticos, pedazos ensayísticos, pedazos auto reflexivos, pedazos narrativos sin que la novela pierda su esencia que es ser un género omnívoro. El periodismo tiene dos cosas buenas. Por un lado me da para vivir pues es mi fuente de ingresos más importante. Y por otro lado me mantiene la mano caliente. La obligación de escribir semanalmente uno o dos artículos es buena. Yo creo que la escritura es también una práctica cotidiana y que tanto más lo haces, como los tenistas o los pianistas, te da una facilidad, una soltura que es útil también para cuando estás escribiendo ficción (Orrego, 2006, en línea).

Vemos en esta respuesta cómo el autor se vale de los propósitos posmodernos híbridos para utilizar todos los posibles genéricos y confirma su concepción de la literatura como un “arte”, en el sentido manual y práctico de la palabra. Además vemos como reinterpreta el adjetivo “periodístico” como “ensayístico”, insistiendo en el fondo más que en la forma. De hecho, H. Abad prefiere inscribirse en otra línea más literaria (pero que tiene sus vínculos con lo periodístico y autobiográfico), la de Primo Levi y Truman Capote, tal como lo escribe en la presentación de una ponencia suya en la Casa de América en Madrid en 2010:

Desde la picaresca española hasta la sicaresca colombiana pocos han tenido dudas de que el arma de la ficción y de la fantasía son maravillosas para contar el acontecer humano. Sin embargo, desde las grandes novelas testimoniales como *Si esto*

*es un hombre*, de Primo Levi, o las grandes crónicas con ritmo de novela como *A sangre fría* de Truman Capote, la ficción sufre un período de crisis de fe. Cada vez resulta más difícil suspender la incredulidad de una masa de lectores crecientemente escépticos. Si los posmodernos niegan la verdad, todos los discursos (desde la teología hasta la ciencia, pasando por el periodismo) se vuelven ficción. Tal vez ahora que todo parece ficticio haga falta un poco de hiperrealismo absoluto. ¿O no? Esa es la cuestión (Abad, 2010d, en línea).

## Conclusión

Este ensayo ha permitido ver cómo los tres géneros se entremezclan y oscilan a lo largo del texto. El aspecto autobiográfico recoge, como es lógico, todo el texto, pero la parte introductoria es más bien ensayística mientras que es en la parte central, la de la investigación, donde la ficcionalización es más patente, y la parte conclusiva ofrece una ósmosis de los tres. A pesar de nuestra voluntad de diferenciar las distintas hibridaciones para estudiar lo más precisamente posible los mecanismos de hibridación en el relato de H. Abad, es necesario confesar que los límites no son tan evidentes a primera vista. Este relato se aprovecha de la gran maleabilidad de los géneros tratados. H. Abad se aprovecha de todas las posibilidades y hace alarde de una total libertad para utilizarlas e hibridarlas lejos de las apuestas teóricas. Esta postura revela de igual manera una desacralización de la literatura y de las leyes tradicionales que definen la literaridad de un texto. Lo que le importa a H. Abad es el trabajo de reconstrucción de la realidad que supone todo acto literario; para él, el elemento base de la escritura no son los géneros sino la palabra. En el relato siguiente “Un camino equivocado”, donde H. Abad relata sus inicios como escritor profesional, dice que “desde entonces [...] no [ha] hecho otra cosa que juntar palabras para formar párrafos, ideas, cuentos, recuerdos, libros” (2010c, p. 215). Esta postura pragmática ante la literatura hace de él un seguidor del Jorge Luis Borges, el “Hacedor”.

El estudio de la hibridación de los elementos visuales al texto revela a su vez la situación compleja, entre tradición y progreso, en la que se encuentran los escritores contemporáneos. Esta época de cambios radicales en las formas de lectura llevadas por el periodismo, pero sobre todo por el auge de lo digital, hace que muchos autores, si bien intentan aprovechar los aportes de la modernidad, siguen apegados a una tradición de lectura basada en el libro físico. De hecho, una versión digital del cuento, y pensada como tal, con enlaces hipertextuales hacia las ilustraciones y hacia unos sitios web (por ejemplo para poder escuchar directamente la voz de su padre, haciendo clic

en el enlace que propone en un pie de página), le otorgaría al cuento aún más coherencia. Una nueva edición digital pensada para una tableta conectada en 3/4G podría permitirlo.

Pero para terminar queremos insistir en la dimensión hiperrealista del relato conseguido, precisamente, por la mezcla de los géneros, por la utilización intertextual de documentos reales como sucedáneos del relato. En la poética realista tradicional heredada del siglo XIX, el “efecto de realidad” se consigue dando un aspecto real a lo ficticio mientras que aquí todo el esfuerzo consiste en ficcionalizar la realidad para justificar su interés. Aquí el texto abre las puertas en grande a la realidad. Para H. Abad, y los escritores actuales post-modernos, no hay separación posible entre la vida y la literatura. Para ellos la vida es una novela, por eso la imaginación ya no es necesaria, solo basta con identificar las simetrías y los esquemas actanciales de la vida y encontrar las palabras para poder escribirla, para conseguir un relato literario en el sentido clásico del término.

## Bibliografía

1. Abad Faciolince, H. (2010a). *Traiciones de la memoria*. Madrid: Alfaguara.
2. Abad Faciolince, H. (2010b). Un poema en el bolsillo. En *Traiciones de la memoria* (pp. 15-185). Madrid: Alfaguara.
3. Abad Faciolince, H. (2010c). Un camino equivocado. En *Traiciones de la memoria* (pp. 187-241). Madrid: Alfaguara.
4. Abad Faciolince, H. (2010d, 6 de octubre). Ficción o no ficción, esa es la cuestión. Conferencia presentada en Casa América, Madrid. Disponible en: <http://www.casamerica.es/?q=temastv/ficcion-o-no-ficcion-esa-es-la-cuestion> [Consultado el 15 de abril de 2012]
5. Barthes, R. (1966). Introduction à l'analyse structurale des récits. *Communications*, 8, 1-27. Disponible en: [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm\\_0588-8018\\_1966\\_num\\_8\\_1\\_1113](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1113). [Consultado el 21 de septiembre de 2013]
6. Carroll, L. [1865] (2003). *Alicia en el país de las maravillas*. Buenos Aires: Ediciones del Sur.
7. Greimas, A. J. (1966). *Sémantique structurale: recherche et méthode*. Paris: Larousse.

8. Hernández Sampieri, R. et al. (2003). *Metodología de la investigación*. México: McGraw-Hill.
9. Larivaille, P. (1974). L'analyse (morpho)logique du récit. *Poétique*, 19, 368-388.
10. Lejeune, P. (1986). *Le Pacte autobiographique*. Paris: Le Seuil.
11. Orrego, J. A. (2006). Entrevista con Héctor Abad Faciolince. *La Hojarasca*. Disponible en: <http://www.escriitoresyperiodistas.com/NUMERO27/jaime.htm> [Consultado el 23 de septiembre de 2013]
12. Ramos-Izquierdo, E. (2005). De lo híbrido y de su presencia en la novela mexicana actual. En *L'hybride/Lo híbrido* (pp. 59-104). Paris: Les Ateliers du Séminaire Amérique Latine, INDIGO & côte-femmes éditions. Disponible en: <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/HybrideWEB.pdf> [Consultado el 23 de septiembre de 2013]
13. Vargas Llosa, M. (2010, 7 de febrero). La amistad y los libros. *El País*. Disponible en: [http://elpais.com/diario/2010/02/07/opinion/1265497213\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2010/02/07/opinion/1265497213_850215.html). [Consultado el 23 de septiembre de 2013].