



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**PROGRAMA DE POSGRADO EN ESTUDIOS
LATINOAMERICANOS**

**PERIODISMO Y LITERATURA EN NOVELAS DOCUMENTALES DE
LATINOAMÉRICA: *LA ISLA DE LA PASIÓN* Y *PLATA QUEMADA***

TESIS

**Que para optar por el grado de Maestra en Estudios
Latinoamericanos**

PRESENTA: Lilia Xolocotzi Mendoza

**Tutora: Dra. Gloria Patricia Cabrera López
Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades
(CEIICH)**

Ciudad Universitaria, Cd. Mx. Noviembre 2016.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Un regalo para ti Cynthia porque, como si fuera un sueño, quiero recordarte nítidamente dentro de nuestro universo de juegos infantiles por el que estábamos unidas. Ahora es diferente, pero sigue habiendo una luz bonita en nuestra relación. Hermana, te agradezco el cariño y te abrazo fuertemente a ti y a tu bebé.

AGRADECIMIENTOS

Gracias a la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), y al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt) por haberme permitido llevar a cabo esta tesis a través del Programa de Posgrado en Estudios Latinoamericanos. Así como a cada uno de mis profesores de la Maestría en Estudios Latinoamericanos por sus conocimientos impartidos.

Reconozco la disposición que tuvieron Laura Restrepo y Ricardo Piglia para colaborar con este trabajo, sus novelas fueron la inspiración para desarrollar el tema de esta tesis. Sobre todo, la conversación que tuve con la autora colombiana tuvo una hermosa aportación al trabajo.

A mi tutora de tesis, la Dra. Patricia Cabrera, una mujer admirable, quien me inspiró académicamente, pues “Con las armas de la ficción” me mostró una lección que trataba sobre entrega, firmeza y paciencia para el ejercicio de la investigación. Gracias por sus lecturas, sus críticas y su confianza a este trabajo.

Al amable Dr. Fabio Jurado Valencia, académico de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá, quien fue mi tutor extranjero y apoyó este trabajo. Él me proporcionó documentos y los comentarios precisos. También me dio sus buenos deseos para concluir esta investigación.

Muchas veces he tenido ganas de volver a Colombia, ese lugar de temperaturas bajas, rodeado de verdes montañas, y marcado por su historia de guerrilla; debido a que lo que aprendí ahí no sólo fue académico, sino tuve valiosas anécdotas y reflexiones de vida. Me siento bendecida por haber residido en ese país extranjero durante los meses que duró la estancia académica. Y aunque ahora el viaje parece un sueño a la lejanía, quisiera dar las gracias a todas las personas que encontré en el camino, a quienes recuerdo con mucho cariño y son parte importante de este trabajo.

En Medellín, Antioquia conocí a tres hombres que me recibieron con mucha hospitalidad. A John Jairo Sierra, a Mauricio Castaño Grajales y, especialmente me acuerdo del exitoso Mtro. Óscar Castro García un gentil amigo, quien un día me dijo que “la juventud sabe resarcirse de los problemas y seguir adelante, porque ve el mundo como una conquista y no como un territorio conquistado”, esto me hace reflexionar que, como él, hay personas que miran al mundo con esperanzas a la vez que con inteligencia.

Muchas gracias a estas personas que amablemente me ofrecieron su corazón sin cuestionárselo: Wilfrido Vega Rolón, Doris Sánchez Morato, Jorge Mario Medrano Mora y a Carlos Fino. Esencialmente, al escritor Leonardo Escobar Barrios porque fue mi guía y acompañante en mi viaje al extranjero, ahora que sigue siendo mi amigo y que sigue amando a las letras y a la vida: con locura, con sueños y con disciplina; agradezco los momentos, las alegrías, el apoyo, las lágrimas y las historias contadas porque con él todo es mejor si se acompaña con un tinto y un libro de cuentos.

A mi papá por el amor que recibo diariamente. A mamá. A mis hermanos y sobrinos, siempre. Con cariño a mis amigos Juan Ramírez Paulino, Mónica García Martínez y María Ramos Casiano, debido a que es muy lindo compartir acciones tejidas por la buena fe.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
CAPÍTULO 1. LOS ELEMENTOS DE LA NOVELA DOCUMENTAL	
1.1 Los géneros discursivos.....	15
1.2 La relación entre la literatura y el periodismo.....	25
1.3 El reportaje: rey de los géneros periodísticos.....	30
1.4 El Nuevo Periodismo literario.....	33
1.5. Tradición de periodismo literario en Hispanoamérica.....	36
1.6 La narrativa documental.....	39
CAPÍTULO 2. EXÁMENES LITERARIOS ANALÍTICOS DE <i>LA ISLA DE LA PASIÓN</i> Y DE <i>PLATA QUEMADA</i>	
2.1 Los argumentos.....	49
2.1.1 El argumento de <i>La Isla de la Pasión</i>	49
2.1.2 El argumento de <i>Plata quemada</i>	49
2.2 <i>Plata quemada</i> como literatura crítica y <i>La Isla de la Pasión</i> como literatura del exilio.....	50
2.2.1 Fragmentos de la literatura crítica en <i>Plata quemada</i>	52
2.2.2 <i>La Isla de la Pasión</i> , producida en el exilio.....	53
2.3 El doble discurso narrativo: periodístico y novelesco.....	55
2.4 Las arquitecturas novelescas.....	59
2.4.1 Novela de aventuras, novela histórica y nota roja.....	59
2.4.2 Los epígrafes.....	64
2.4.2.1 El epígrafe de <i>La Isla de la Pasión</i>	64
2.4.2.2 El epígrafe de <i>Plata quemada</i>	65
2.4.3 Esquemas organizativos de las novelas.....	66
2.5 Los comienzos: el incipit o <i>lead</i>	68
2.6 El espacio (dónde) y el tiempo (cuándo) narrativos.....	73
2.6.1 La isla de Clipperton: su función actancial.....	74
2.6.1.1 La temporalidad de <i>La Isla de la Pasión</i>	77
2.6.2 El tempo narrativo en <i>Plata quemada</i>	80
2.6.2.1 La escena principal: quemar el dinero.....	82
2.7 Los heroicos seres de papel.....	84
2.7.1 Ramón Arnaud de <i>La Isla de la Pasión</i>	87
2.7.1.1 Etapa previa a la misión de Clipperton.....	87
2.7.1.2 Etapa de oportunidad como defensor de la isla que Francia quería.....	87
2.7.1.3 El gobernador de Clipperton.....	88
2.7.1.4 Etapa de decisiones y acciones importantes.....	89
2.7.1.5 Etapa final, la justicia del mar.....	89
2.7.2 El Gaucho Dorda de <i>Plata quemada</i>	90
2.7.2.1 Dorda y Brignone.....	90
2.7.2.2 La infancia y adolescencia.....	90

2.7.2.3 Dorda abatido.....	91
2.8 Las voces narrativas.....	91
2.8.1 Las voces narrativas de <i>La Isla de la Pasión</i>	92
2.8.2 Las voces narrativas de <i>Plata quemada</i>	95
2.9 Las secuencias.....	98
2.9.1 Cinco secuencias de <i>La Isla de la Pasión</i>	99
2.9.2 Cinco secuencias de <i>Plata quemada</i>	102
CONCLUSIONES.....	105
FUENTES DE CONSULTA.....	115
ANEXOS.....	120
Datos biográficos de los autores.....	120
Entrevista sobre <i>La Isla de la Pasión</i> a Laura Restrepo, Medellín (Colombia), septiembre de 2013.....	121

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Genealogía de los géneros, según Claudio Guillén.....	21
Tabla 2. Información con tratamiento periodístico de las historias de las novelas <i>La Isla de la Pasión</i> y <i>Plata quemada</i>	57
Tabla 3. Temporalidades de <i>La Isla de la Pasión</i>	78
Tabla 4. Secuencias narrativas de <i>La Isla de la Pasión</i> que marcan el orden temporal en la novela.....	100
Tabla 5. Secuencias de <i>Plata quemada</i> que marcan acciones claves en la novela....	102

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Estructura hipotética de un esquema informativo según Van Dijk.....	19
Figura 2. Modalidades de la narrativa de El Nuevo Periodismo, según Hollowell...	36
Figura 3. La lógica de los posibles narrativos de Bremond.....	98

INTRODUCCIÓN

La novela documental es el objeto de estudio que sostiene esta investigación; éste es un término que engloba dos conceptos unidos que pueden parecer antagónicos: 'novela' y 'documento', juntos tratan hechos ficticios y factuales a la vez. Para encontrar la esencia de este género literario, variado y disímil, utilizo ideas del teórico y ensayista Julio Rodríguez-Luis, quien propone un estudio taxonómico sobre las características que definen a la novela documental.

Según Rodríguez-Luis (1997: 15), la narrativa documental se ocupa de hechos verídicos (*documentados*), al igual que el discurso histórico, pero los narra *esencialmente* a la manera en que lo hace una novela con su *historia*. Esto no implica que en la narrativa documental prive la intención de elaborar una pieza artística que mantenga la fidelidad a los hechos, pero sí que la posición del narrador respecto a la presentación de los hechos se parece más a la del novelista que a la del historiador. De modo que la intención del historiador será aclarar los procesos históricos y se preocupará por la coherencia científica del discurso, mientras que el narrador documental querrá organizar y escribir su discurso del modo más ameno posible.

A partir de su teoría, el autor examina textos testimoniales de diversas clases. Para la presente tesis, nos servirá la cuarta categoría que corresponde a la novela documental. Ésta pretende ser una estructura novelística independiente de su referente. Esto se ilustra con la obra norteamericana pionera del nuevo género *A sangre fría* (1966) de Truman Capote.

Rodríguez-Luis (1997:75-83) considera que las únicas obras de la tradición literaria hispanoamericana que imitan la polifonía, característica de la novela, son *Los periodistas* de Vicente Leñero y *Operación Masacre* de Rodolfo Walsh.

Las dos obras mencionadas aprehendieron temas que sucedieron de manera fáctica, llevándolos al terreno de la ficción, no obstante, incorporaron elementos de su contexto historiográfico y social para la debida elaboración narrativa. Siguiendo este modelo, aún sobresalen en la práctica actual dichas estrategias narrativas dentro de la creación de novelas documentales hispanoamericanas, acercándose a las problemáticas latinoamericanas, y proponiendo una nueva teoría de los géneros literarios, que incluyen las técnicas y discursos periodísticos. En el caso de esta tesis, la construcción novelesca se analizará en dos obras latinoamericanas: *La Isla de la Pasión* (1986), de la colombiana Laura Restrepo, y *Plata quemada* (1997), del argentino Ricardo Piglia.

Ambos relatos narran algo verificable, como es en la prensa o en documentos de tipo histórico, pero en el caso de las novelas documentales, aquellos son contruidos con elementos novelescos. Las fronteras no se distinguen, pues la literatura posibilita la imaginación. En estas obras las letras emanan olores, las conversaciones fastidian o deleitan al tímpano, se conocen las conciencias de los actores; los espacios se colorean y los climas cambian después de cada capítulo; al dar vuelta a la página los sabores transitan en el próximo trago de saliva; y la piel transpira calma o adrenalina. Al mismo tiempo, dan a conocer la violencia, la pobreza, la política, el narcotráfico, los sucesos mediáticos, el arte o la cultura del mundo social. Cabe preguntarse cómo los escritores resuelven contar historias verdaderas tomando como herramientas para la construcción de éstas los géneros biográfico y autobiográfico, testimonios orales, herramientas periodísticas, tales como el reportaje, la crónica, la entrevista, etcétera, para que sean leídas como novelas.

Recordemos que los géneros documentales se escriben con mayor seriedad científica y de investigación desde la Ilustración (siglos XVI-XVII); sin embargo, hay que recordar que en la cultura letrada hispánica no prevalecía la seriedad científica, sino teológica, es decir, se escribía bajo juramento de la palabra de Dios. Para los americanos es importante este tipo de lectura y escritura porque casi toda la administración hispánica colonial se basaba en la certificación del poder en sus territorios de ultramar. La forma de aprobar las acciones, tanto lo que se hacía como lo que se permitía hacer, era a través del acto de escriturar públicamente.

Al periodismo latinoamericano lo precede esa tradición del acto de documentar. Por ejemplo, las crónicas de Indias se constituirían como una base porque dan cuenta de una realidad que los conquistadores no conocían y que estaba del otro lado de la metrópoli. Las crónicas de Indias yuxtaponen elementos imaginarios y verídicos para formar una nueva versión de la historia.

A la literatura española de estos años suele considerársela como un primer Renacimiento y se le caracteriza por sus importaciones de formas e ideas, especialmente desde Italia. Conquistadores y misioneros trajeron esta literatura al nuevo mundo. La trajeron en sus barcos y en sus cabezas. Al ponerse a escribir en América, pues los españoles siguieron las líneas culturales dominantes de España [...] Los libros que circulaban y se imprimían eran en su mayoría eclesiásticos y educacionales [...] Eran crónicas sin arquitectura, fluidas, sueltas, complejas, libres, desproporcionadas, donde las anécdotas realistas acuden de un lado y los símbolos cristianos de otro, como una conversación humana [...] los crónistas dieron a sus páginas una nueva clase de vitalidad, de emoción anticonvencional, sea porque espontáneamente y casi sin educación escribían lo que habían vivido o porque, por cultos que fueran, dejaron que las maravillas del mundo los exaltaran (Imbert, 1974: 17-18).

En este sentido, aún no se habla de periodismo, pero sí de información: de datos, nombres y lugares. Las crónicas cuentan y dan cuenta de fenómenos que están en otro lugar, aunque también son muy extensas; entonces, a la crónica podría llamársele noticia.

Por otra parte, quisiera mencionar al modernismo hispanoamericano que se presenta en los siglos XIX y XX. Este movimiento utilizó el lenguaje español como un arma poderosa de conquista. Este movimiento artístico tomó la herramienta escritural como material artístico para América y no para Europa. Las innovaciones lingüísticas, el ritmo y la cromaticidad significaron que los artistas e impresionistas literarios concretaran el acto de *colorear las palabras* usando el lenguaje español, presentando así una propuesta literaria que revolucionaba la lengua.

En esta ocasión, América por primera vez en el curso de la historia literaria se anticipa a la Península. El Modernismo es la forma hispánica de la crisis universal de las letras que se suscitó en el siglo XIX y que había de manifestarse en el arte, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera. Los hispanos sintieron la necesidad de ponerse al día, implicando una actitud diferente frente a la vida y al arte (Blasco, Bueno, López y Rayo, 1998: 11-18).

El modernismo se constituye básicamente como una renovación, encarnada principalmente en la figura de Rubén Darío, Diez-Echarri y Roca lo menciona así:

América en esta ocasión y por primera vez en el curso de la historia literaria se anticipa a la Península. Esta transformación y avance hacia una poesía nueva fue obra de poetas americanos que, independiente de España y en gran medida los unos de los otros, en México, en Colombia, en Cuba, en el Perú de 1882 a 1895, renovaron la poesía de tal forma que, cuando el genio sintético de Rubén Darío llevó a España en su propia obra los frutos últimos y más maduros de aquella evolución poética, fue considerada como la primera contribución americana a la literatura de nuestra lengua común que, cambiadas las tornas, ejerció en la hasta entonces metrópoli literaria un influjo decisivo en un aspecto esencial de la literatura (Diez-Echarri y Roca, 1979: 1188).

La denominación del vocablo Modernismo, empleado como sinónimo de expresión moderna y espíritu nuevo, se contraponía al estilo entonces vigente. Entre los aspectos positivos que este fenómeno tuvo, se encuentran las siguientes: en primer lugar, la renovación de temas ante los que estaban gastados y menos idóneos para provocar emociones estéticas; también la renovación expresiva con el uso de metáforas más ágiles, frescas y originales (Diez-Echarri y Roca, 1979: 1190).

Los modernistas hicieron uso del culto a la forma y a la sensibilidad. Ellos buscaron expresar sensaciones desconocidas y provocar sensaciones también desconocidas, por ejemplo, el Modernismo tomó motivos del Romanticismo como la duda, la melancolía, el desencanto y la evasión a mundos irreales porque podían inspirarle frases refinadas. Ahora bien, no sólo innovaron en la estilística, también en la métrica. La misión de la poesía modernista de renovar el ambiente literario en cuanto a temas, formas y ritmos poesía modernista se siguió cultivando tanto en la Península como en toda América hasta finales del siglo XX (Diez-Echarri y Roca, 1979: 1191-1194).

Estos dos momentos en la historia de América Latina: la colonia y el modernismo, han dotado a las épocas posteriores, al instrumento de la escritura, la misma con la que se gobernó a América. También fue retomada por los artistas latinoamericanos, quienes han respondido con documentos u obras (de diversa índole), y la han utilizado como arma poderosa de dominio para contar (y opinar con voz propia) los diversos fenómenos americanos que suceden en cada época.

Ahora bien, esta tesis busca analizar los respectivos discursos narrativos de *La Isla de la Pasión* y *Plata quemada*, textos que en su diégesis, o mundo narrado, mezclan hechos verídicos con ficción. Esta hibridez hace más atractiva la lectura por ser inclasificable, por su rigor documental, pero privilegiando la ficcionalidad, y que es lo que hay que deslindar en las novelas elegidas por medio de un examen de datos.

Algunas ideas claves que encaminan a comprender el cuerpo de esta tesis son las siguientes: “el periodista y el escritor se integran en una sola personalidad, podríamos definir al periodista como un escritor que trabaja en caliente, que sigue, que rastrea el acontecimiento, trabaja sobre la materia activa y cotidiana. El novelista la contempla en la distancia con la necesaria retrospectiva como un acontecer cumplido y terminado” (Carpentier, 1975)¹. Las anteriores son frases del cubano Alejo Carpentier.

Así mismo, cito a Octavio Paz: “me gustaría dejar unos poemas con la ligereza, el magnetismo y el poder de convicción de un buen artículo de periódico y un puñado de

¹ Alejo Carpentier dictó la conferencia “El periodista: un cronista de su tiempo” en 1975, en el marco de un taller organizado por el periódico *Granma* de La Habana, Cuba. Véase el texto completo reproducido en <http://www.proceso.com.mx/?p=224500>.

artículos con la espontaneidad, la concisión y la transparencia de un poema”². Cito también a Gabriel García Márquez: “el reportaje es el cuento de lo que pasó: un género literario asignado al periodismo para el que se necesita ser narrador esclavizado a la realidad”, y el mismo autor afirma: “lo ideal en la relación entre periodismo y literatura sería que la poesía fuera cada vez más informativa y el periodismo cada vez más poético”³.

Para abordar *La Isla de la Pasión* de Laura Restrepo y *Plata quemada* de Ricardo Piglia recurrí a la narratología⁴. El examen analítico realizado a través de dicha metodología afronta los espacios, *tempos*, actores, narradores, discursos y configuraciones narrativas. Aunque la palabra “novela” defina totalmente a las obras, el diálogo constante con el quehacer periodístico abarca las relaciones extratextuales de éstas, debido a que los autores recurren a técnicas del oficio como la investigación documental en periódicos, archivos, ensayos, libros, grabaciones y entrevistas que componen la no-ficción que se recrea.

El objetivo es dar cuenta de que la ficción que trabaja con la verdad resuelve o logra una narrativa más atractiva y amena. La misión es descubrir a partir de qué óptica la fusión de la ficcionalidad y los datos objetivos atrae a más lectores y qué límites y capacidades tienen las novelas de este tipo para ofrecer muchas lecturas, tomando en cuenta que reorganizan, mezclan y unen los géneros ya existentes. La transformación en literatura embellece la escritura, no deja deudas de información ni lagunas o huecos de escenas; es un tejido ambiguo que el investigador/escritor le regala al lector.

En sí, el planteamiento del problema de esta tesis fue el siguiente: por qué la ficción hace más atractiva a la novela documental. Primero, se tendría que citar la definición que da Piglia: “la ficción trabaja con la verdad para construir un discurso que no es ni verdadero ni

² En 1986, Octavio Paz sintetizó esta idea en Madrid, España.

<http://www.jornada.unam.mx/2012/11/04/sem-juan.html>

³ Cita extraída de <http://mexicanadecomunicacion.com.mx/rmc/1999/07/01/el-periodista-una-pasion-insaciable-gabriel-garcia-marquez/>

⁴ La teoría referencial de Luz Aurora Pimentel (2012: 8-9) explica que la *teoría narrativa* o *narratología* es el conjunto de estudios y propuestas teóricas que sobre el relato se realizan desde los formalistas rusos. Un estudio narratológico implica la exploración de los diversos aspectos que conforman la realidad narrativa, independiente de la forma genérica que pueda asumir; el estudio de la forma y el funcionamiento; un análisis lógico y semiológico del contenido narrativo. Los aspectos de los que se ocupa son, entre otros, la situación de enunciación, las estructuras temporales, la perspectiva que orienta al relato, la indagación de sus modos de significación y de articulación discursiva. Los estudios genéricos se ubican en el cruce de los temáticos y los de la historia literaria; la narratología se sitúa en una dimensión más abstracta.

falso. Que no pretende ser ni verdadero ni falso” (2001:13). Ahora se añadirán en el desarrollo más elementos al término.

La categoría de la ficción es una característica imprescindible del discurso literario, que no expulsa las referencias de la realidad extratextual. La narrativa literaria no compite con los reportajes ni testimonios por la veracidad, en cambio, los configura verbalmente en historias con personajes, acontecimientos, acciones, espacios, tiempos y además tramas. De modo que la ficción literaria es la única vía aceptable para apropiarse de la información y transformarla, reescribirla y así producir un imaginario social legitimado por el valor de la palabra impresa. En este tenor, la ficción y la imaginación (*phantasia*) tienen una función expresiva, estética y también cognitiva. “Hacer ficción no equivale a decir una mentira, es elaborar estructuras inteligibles” (Cabrera y Estrada, 2012: 22 - 28)

Para Cabrera y Estrada (2012: 39-40), el texto literario es una fuente fragmentada, pero rica y plena de matices; comparte tareas relevantes de las ciencias sociales, como la utilidad para la comprensión de una época, la recuperación de la experiencia, la conservación de la memoria o la figuración de proyectos y alternativas; es una forma de conocer momentos cruciales del pasado y posibilita reflexionar sobre su significado. La ficción, como la historia, está hecha de sucesos, actores, ideas, dilemas y conflictos que se proyectan en el tiempo. La única diferencia entre esas narrativas es que el fundamento de su validez apunta a bases distintas: en un caso a la credibilidad y efecto estético de un discurso que interpela al imaginario y la empatía; en el otro, a la evidencia empírica de la veracidad de lo narrado.

En el género de la novela documental, la ficción no contradice a la realidad histórica y social, es más es un concepto a favor, un lugar donde las fronteras se desdibujan por el modo de contar historias (Cabrera y Estrada, 2012: 107). La pérdida de la claridad y precisión entre ficción/realidad se forma a través de la palabra. La palabra es el instrumento que puede aprehender ciertas cosas de la realidad, aunque haya otras que no. Cuando se habla de ficción, uno se da cuenta de que la realidad no puede ser aprehendida en su totalidad, sino sólo una parte o desde una posible perspectiva.

A pesar de ser obras diferentes entre sí, por su estilo literario, estructura, temas y actores, ambas apuestan a la forma de la no-ficción, a la novela reportaje; son consideradas de esta manera planteamientos narrativos de los novelistas y periodistas que recurren a técnicas diversas y al oficio periodístico para escribir. En tal sentido, a lo largo del presente trabajo se

buscarán las características teóricas, de análisis narratológico y de técnicas que debe tener una novela reportaje, quehacer periodístico-literario cultivado, en este caso, en Colombia y Argentina.

Las dos novelas documentales son escritas de figuras sobresalientes de la narrativa contemporánea de Colombia y Argentina. Ambos textos responden por sí mismos a los dilemas del nuevo género literario mixto de la novela documental. En cada uno de ellos se dan a conocer datos biográficos, influencias, ideología y opiniones que leí en otras fuentes sobre los mismos escritores. Es sabido que la polémica de separar el periodismo y la literatura data del siglo XIX, sin embargo, la intención en el presente trabajo es demostrar que comparten un lugar común y forman parte de una tradición literaria latinoamericana.

El primer capítulo desarrolla conceptos teóricos y técnicos sobre la relación entre periodismo y literatura. En el segundo capítulo entramos de lleno al examen analítico de *La Isla de la Pasión* y de *Plata quemada* a partir de varios conceptos de la narratología.

Gracias a una estancia académica en Bogotá, Colombia, esta tesis vincula la consulta documental y la experiencia propia. En lo personal, la investigación rebasó los objetivos académicos de principios de la maestría, debido a que me abastecí de un conocimiento más completo y adquirí herramientas para solucionar y plantear problemas afines a los campos disciplinares que están en juego: los estudios latinoamericanos.

En la actualidad, se han compilado un amplio número de reportajes y crónicas de periodistas y narradores latinoamericanos. Sin embargo, durante la investigación documental de esta tesis no se encontraron estudios analíticos en relación con la escritura creativa y periodística del objeto de estudio; tampoco algún documento que tratara un enfoque comparativo, específico, histórico, diferenciador o crítico a fondo de nuestras obras elegidas. Aunque sí se encontraron textos argumentativos que cruzan los distintos géneros a modo de opinión, reseñas o artículos como parte de la importante producción literaria de ambos países. El presente estudio piensa superar los anteriores aspectos basándose en las posturas teóricas ya expuestas.

Ojalá esta tesis sea una aportación académica para el tema de la novela documental latinoamericana, y que su lectura sea grata.

CAPÍTULO 1.

LOS ELEMENTOS DE LA NOVELA DOCUMENTAL

El argumento que deseo sostener es que la novela documental es una categoría de la narrativa que se caracteriza por relatar sucesos verídicos en lugar de inventados y que utiliza los recursos novelísticos para presentar el relato. La relación que establece el autor de una novela documental con la historia que narra es que manipula los materiales –para ordenarlos y hacerlos asequibles al lector– e interviene constante, e incluso explícitamente, en el texto (Rodríguez-Luis, 1997: 27).

En el primer capítulo de esta tesis se hará un reconocimiento del concepto y de los elementos de la novela documental para posteriormente en el segundo capítulo rastrear sus características dentro de las novelas *La Isla de la Pasión* y *Plata quemada*. Para ello me adhiero a la cuarta categoría taxonómica⁵, que en la obra de Julio Rodríguez-Luis, corresponde precisamente a la de la novela documental:

Son textos que se basan en sucesos reales y en las relaciones de sus testigos, pero los incorporan no sólo empleando procedimientos novelísticos, sino con la intención de crear una estructura novelística independiente de su origen documental; en cuanto textos, los de esta categoría no se proponen imitar el árido documento ni la oralidad del relato de un informante, sino crear un efecto artístico (Rodríguez-Luis, 1997: 75).

Además, se presenta el caso, que en estos textos no predomina, por la necesidad del relato mismo, la narración desde un solo testigo, pues cada uno busca compartir su carácter de elemento constitutivo de la historia –de una manera polifónica⁶–. La historia se construye con otros testimonios y con los documentos de varias clases que obtuvo el autor, y para su unificación requiere un narrador omnipresente tradicional –cuya posición frente a la historia puede ser externa-. De esta manera, aquellos testimonios recolectados pueden ser “retomados”

⁵ En el libro *El enfoque documental en la narrativa hispanoamericana* (1997), Julio Rodríguez-Luis propone una clasificación taxonómica de la narrativa documental para establecer límites en la ficcionalización de diversas novelas de este tipo en la narrativa hispanoamericana. De acuerdo al criterio del autor la primera categoría va desde un mínimo de manipulación de los testimonios; la segunda corresponde a una intervención mayor del autor en el testimonio del entrevistado; la tercera corresponde a textos en los que la manipulación es mayor y extensa, pues las voces de los protagonistas predominan e incluso el autor habla por ellos; la cuarta es la novela documental.

⁶ El término fue empleado por primera vez por el teórico ruso Mijail Bajtin (1936), en un análisis de la novela de Dostoievsky. En la polifonía cada personaje –y no un narrador neutro– expresa su forma de ver el mundo mediante un lenguaje particular, lo que produce al lector que conozca varias perspectivas –y voces– como personajes (Atorresi, 2012: 42).

por el escritor, ficcionalizados para utilizarlos en su justa medida, gracias a la novelación de que son objeto en la narración (Rodríguez-Luis, 1997: 75).

Rodríguez-Luis (1997:10) apunta que se ha inventado una historia con la apariencia de testimonio(s) o, bien, se ha novelado un testimonio verdadero con propósitos literarios explícitos. Lo anterior se refiere a que la novelación de las voces se realiza a través de las perspectivas de los personajes o de las voces narrativas.

Las obras de esta índole presentan multi-perspectivas, las cuales son producto de la investigación documental y entrevistas para reconstruir los hechos relacionados con el tema. Sin embargo, esa reconstrucción no es de la misma especie que la de un reportaje periodístico, por más exhaustiva que sea, puesto que la novela documental tiene una intención artística (Rodríguez-Luis, 1997:75-76). Así, el multi-perspectivismo se observa en las focalizaciones del relato; las voces, los pensamientos y las acciones de los actores que el propio autor recrea para transmitir al lector las diferentes interpretaciones que hace de la historia y de las personalidades.

En las novelas documentales, el multi-perspectivismo tiene relación con entrelazar ideas dentro de una zona indeterminada donde se cruzan la ficción y la verdad, porque no hay un campo exclusivo de la ficción. De hecho, todo se puede ficcionalizar. La ficción trabaja con la creencia y en este sentido conduce a la ideología, a los modelos convencionales de la realidad y a las convenciones que hacen verdadero (o ficticio) a un texto. La realidad está tejida de ficciones (Piglia, 2006:10-11).

La estructura formada con tantos elementos, debió de intuirlo el poeta Edmundo Perry (Bogotá, 1945) al conocer el trabajo de la escritora Laura Restrepo, cuando en sus palabras sintetizó: “lo que usted hace es ‘periodismo de los sueños’” (Castillo, A: 2009, abril-junio); una frase que alude a los hechos noticiosos y a la ensoñación. Esta metáfora del sueño como representante de la fantasía que por medio de sucesos o imágenes se dan por ciertas, pero no lo son, encierra aún más elementos que ojalá se expliquen adecuadamente en torno a la relación entre el periodismo y la literatura. Una conexión ideal de la novela documental.

Lo que destaca es que esta mezcla, simbiosis, coqueteo, amistad... entre la verdad y la ficción es una de tantas formas de contar historias. Los espacios imaginados, los fascinantes actores, los hechos recreados no son del todo irreales, pues en los trabajos de la colombiana Laura Restrepo y del argentino Ricardo Piglia se pueden leer reportajes periodísticos que

cabalgan más hacia los elementos de la novela, y que surgen dentro de la producción latinoamericana actual.

En los años sesenta, en Norteamérica, la novela documental salió a la luz. Fue esta una práctica conocida como Nuevo Periodismo: narraciones que pasaban del periodismo a la literatura, y viceversa. La obra clásica es *A sangre fría* (1966), del estadounidense Truman Capote, la cual va más allá de documentar testimonios y datos, y establece la creación incluso de un género nuevo en la literatura, la “novela de no-ficción”, también relacionada con la corriente del “Nuevo Periodismo” en Estados Unidos.

Capote documenta a fondo los hechos y testimonios alrededor de los implicados en el asesinato de una familia de Kansas. Para lograrlo dedicó varios años de su vida y recogió cientos de testimonios. “Capote tiende a concentrarse en instantes significativos o particularmente dramáticos, y organiza la narración de los hechos en forma novelesca, como si se tratara de sucesos inventados [...] Los hechos son verídicos, los lugares existen o existieron, las conversaciones reproducen, expandiéndolas o sintetizándolas, las que en efecto ocurrieron, según los informantes del autor, mas también inventa a partir de datos verificables (Rodríguez-Luis, 1997:77).

Muchas más obras también conforman esta categoría taxonómica, como la de *Los ejércitos de la noche* (1968) del otro estadounidense llamado Norman Mailer; *Operación masacre* (1957) del argentino Rodolfo Walsh; *Los periodistas* (1978) del mexicano Vicente Leñero; y *Noticia de un secuestro* (1996) de Gabriel García Márquez.

Los escritores que han trazado este camino tienen una intención artística. Sus reconstrucciones van más allá del reportaje periodístico, lo reconstruyen de forma tan amena que el resultado es un producto estrictamente literario; sin embargo, el periodismo confluye en los relatos que pertenecen a estas “narrativas en tono mayor” (Rodríguez-Luis, 1997:76).

1.1 LOS GÉNEROS DISCURSIVOS

En este ítem voy a recurrir a las ideas de los teóricos Mijail Bajtín, Teun Van Dijk, Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov para explicar las características de los géneros discursivos, mismos que tienen fines comunicativos, pues en las novelas documentales es importante el qué se dice y cómo se dice para comprender el enjambre de relaciones que existen dentro de sus formas textuales.

Por su parte, el crítico literario ruso Mijail Bajtín reflexiona en *El problema de los géneros del discurso* (1998: 245) que todas las diversas esferas de la actividad humana están relacionadas con el uso de la lengua. Por eso el carácter y las formas de su uso son tan multiformes como las esferas de la actividad humana. El uso de la lengua se lleva a cabo en forma de enunciados (orales y escritos) concretos y singulares que pertenecen a los participantes de una u otra esfera de la praxis humana. Enunciados que reflejan las condiciones específicas y el objeto de cada una de las esferas, no sólo por su contenido (temático) y por su estilo verbal, o sea por la selección de los recursos léxicos, fraseológicos y gramaticales de la lengua, sino, ante todo, por su composición o estructuración. Los tres momentos mencionados -el contenido temático, el estilo y la composición- están vinculados indisolublemente en la totalidad del enunciado y se determinan, de un modo semejante, por la especificidad de una esfera dada de comunicación. Cada enunciado separado es, por supuesto, individual, pero cada esfera del uso de la lengua elabora sus tipos relativamente estables de enunciados, a los que denominamos géneros discursivos.

Bajtín (1998:245) entiende que hay tal riqueza y diversidad de los géneros discursivos porque las posibilidades de la actividad humana son inagotables y porque en cada esfera de la práctica humana existe un inmenso repertorio de géneros discursivos que se diferencia y crece a medida de que se desarrolla y se complica la esfera misma. Aparte hay que poner de relieve que existe una extrema heterogeneidad de los géneros discursivos (orales y escritos).

Por la infinidad de géneros discursivos que los críticos literarios han estudiado, existe una cuestión disputada de los géneros desde Aristóteles a la actualidad. Es un problema que no se resuelve ni tampoco se disuelve: su definición, su número, sus relaciones mutuas. Primero, hay que eliminar el falso problema de la identificación de los géneros con los nombres porque no puede definirse sólo sobre la base de las denominaciones: algunos géneros nunca recibieron nombre, otros se confundieron bajo un nombre único, pese a las diferencias entre sus propiedades. El estudio de los géneros se debe hacer a partir de las características estructurales y no desde los nombres (Ducrot y Todorov, 2009: 178).

Mientras las preguntas por los géneros discursivos se amplían con el análisis del discurso, que es un campo de estudio interdisciplinario que ha surgido en el marco de finales de los años sesenta y principios de los setenta, a partir de otras disciplinas de las humanidades y de las ciencias sociales como la lingüística, los estudios literarios, la semiótica, la sociología

y la comunicación oral. Esto llevó a una nueva disciplina del texto o de los estudios del discurso más o menos independiente de textos escritos (Van Dijk, 1990: 35-36). Aunque históricamente el análisis del discurso comenzó hace más de dos mil años con la retórica y los procesos de persuasión de Aristóteles, después, en el siglo XX lo estudiaron los estructuralistas rusos, para después llevarlo a la antropología, a la psicología, la sociología y a la comunicación, estudiando tanto las conversaciones como la lingüística del texto.

Según Teun Van Dijk, lingüista holandés y estudioso del discurso, el análisis del discurso es un concepto ambiguo: estudia el texto y el uso de la lengua a partir de todas las perspectivas posibles. Su principal objetivo es producir descripciones explícitas y sistemáticas de unidades del uso del lenguaje al que hemos denominado discurso. Estas descripciones se dividen en dos dimensiones: textuales y contextuales. Las primeras dan cuenta de las estructuras del discurso en diferentes niveles de descripción. Las segundas relacionan estas dimensiones estructurales con diferentes propiedades del contexto: procesos cognitivos, representaciones o factores socioculturales (Van Dijk, 1990: 44-45).

Por su parte, el lingüista ruso Mijail Bajtín (citado por Atorresi, 2012:19) propuso tres categorías: tema, estructura y estilo, para caracterizar a los géneros discursivos. Lo revolucionario de su planteamiento es que los géneros nacen, persisten y desaparecen de la mano de las prácticas sociales. Para Bajtín, toda comunicación se determina por una práctica social que la instaura y la limita.

De esta manera, los géneros discursivos que constituyen la narrativa documental son el literario y el periodístico.

- 1) **La novela** es la diversidad social, organizada artísticamente, del lenguaje; y a veces, de lenguas y voces individuales. La estratificación interna de una lengua nacional en dialectos sociales, en grupos, argots profesionales, lenguajes de género; lenguaje de generaciones, de edades, de corrientes; lenguajes de autoridades, de círculos y modas pasajeros; lenguajes de los días e incluso de las horas; social y políticos [...] así como la estratificación interna de una lengua en cada momento de su existencia histórica, constituye la premisa necesaria para el género novelesco: a través de ese plurilingüismo social y del plurifonismo individual, que tiene su origen en sí mismo, orquesta la novela todos sus temas, su universo semántico-concreto representado y expresado. El discurso del autor y del narrador, los géneros intercalados y los lenguajes de los personajes no son sino unidades compositivas fundamentales, por medio de las cuales penetra el plurilingüismo en la novela; cada una de esas unidades admite una diversidad de voces sociales y una diversidad de relaciones, así como correlaciones entre ellas (siempre dialogizadas, en una u otra manera). Esas relaciones y correlaciones espaciales entre los enunciados y los lenguajes, ese movimiento del tema a través de los lenguajes y discursos, su fraccionamiento en las corrientes y gotas de

plurilingüismo social, su dialogización, constituyen el aspecto característico del género novelesco (Bajtín, citado por Chillón, 1999: 86).

El género de la novela es una objetivación de la gran literatura épica; es la epopeya de un tiempo donde la totalidad extensiva de la vida no está ya dada en una manera inmediata, de un tiempo para el cual la inmanencia del sentido de la vida se ha vuelto problema, pero que, no obstante, no ha dejado de apuntar a la totalidad. La novela busca descubrir y edificar la totalidad secreta de la vida, sin embargo, su totalidad no es jamás sistematizable, sino en un nivel abstracto: es imperfección (Lukács, 1974: 52).

Es la forma puramente compositiva de organización de las masas verbales. A través de ella se realiza en el objeto estético la forma arquitectónica de acabamiento artístico de un acontecimiento histórico o social, constituyendo una variante de la culminación ética. Por eso mismo el discurso literario de la novela no es estructuralmente homogéneo, sino que es una familia de tipos de discurso que depende de factores socioculturales e históricos (Bajtín, 1989: 23).

En términos estructurales de la novela, habría que establecer diversas categorías, tales como “la acción” o “los personajes” que se justifican en la descripción de los textos literarios. Mostrar que cada una de esas categorías puede especificarse mediante un número finito de propiedades que se organizan en estructuras; después, dilucidar las categorías así establecidas, estudiar su variedad; esto es, examinar todos los *tipos* de personajes (o de acción). Así, de la presencia de unos y otros, en determinadas combinaciones, se derivarán los *tipos* literarios. (Ducrot y Todorov, 2009: 178-181).

No es preciso que estos tengan realización histórica: unas veces corresponden a géneros existentes; otras veces, a modelos de escritura que funcionaron en épocas diferentes; y también es posible que no correspondan a nada: una casilla vacía que sólo una literatura futura podría llenar; la observación inicial sobre el género es un punto de partida cómodo para la exploración del discurso literario, por ejemplo (Ducrot y Todorov, 2009: 178-181).

- 2) Marín y Leñero (1990:185) afirman que *el reportaje* es el género mayor del periodismo, el más completo de todos. En el reportaje caben las revelaciones noticiosas, la vivacidad de una o más entrevistas, las notas cortas de la columna y el relato secuencial de la crónica, lo mismo que la interpretación de los hechos, propia de los textos de opinión.

Ahora proseguiré con el discurso periodístico, que en su caso forma una estructura jerárquica: primero se especifica la información más importante y después otros detalles menores. Teun Van Dijk propone una estructura hipotética del esquema informativo que contempla las siguientes categorías:



Figura 2.5. Estructura hipotética de un esquema informativo.

Figura 1. Estructura hipotética de un esquema informativo (Van Dijk, 1990: 86).

Se muestra que el discurso periodístico se compone de diversos elementos factuales, de otros géneros y también de opiniones que forman una compleja construcción dentro del género periodístico.

Luego de estas exposiciones sobre la novela-reportaje, infiero que la complejidad de los géneros radica en que ambas esferas se mezclan con otras. Lo que nos lleva a plantear la idea de mezcla de género o de género mixto, el cual es el resultado de una confrontación entre sistemas de géneros: la mezcla existe cuando se toma como base del más antiguo; vista desde el pasado, toda evolución es una degradación. Pero cuando la “mezcla” se impone como norma literaria, entramos en un nuevo sistema o figura, esto no produce la ruptura entre el sistema y la historia, sino más bien una serie de diferentes grados de inscripción en el tiempo (Ducrot y Todorov, 2009: 178-181).

Sin embargo, se pueden reunir obras con la noción dominante. Para declarar que una obra tiene propiedades representativas es preciso que los elementos estén presentes y también sean dominantes. A partir de este punto, ya no se buscan las categorías del discurso literario, sino un determinado ideal de época, que puede encontrarse tanto en el autor –que siempre se refiere a cierto modelo de escritura, siquiera para transgredirla- como en el lector –el que se trata de un “horizontes de expectativas, de un conjunto de reglas preexistentes que orienta su

comprensión y le permite una recepción apreciativa-. Los géneros forman, en el interior de cada período, un sistema; no pueden definirse sino en sus relaciones mutuas (Ducrot y Todorov, 2009: 178-181).

El problema del género mixto novela-reportaje que utiliza los discursos literario-periodístico parece contraponerse: es complejo si solemos entender una narración de hechos ficticios, o en su mayor parte ficticios, cuya intención, de cualquier modo, no es enunciar una verdad verificable con la oposición de una declaración legal que se hace de ciertos hechos (Rodríguez-Luis, 1997: 9-10). En el fondo, la novela documental no es una contradicción, sino tiene características de ambos y esta separación teórica nos acercará al entendimiento del nuevo género.

Por ejemplo, *La Isla de la Pasión* (1989) de Laura Restrepo opera en los géneros novela/reportaje, la obra resultante es una novela que relata la experiencia que vivieron unos naufragos mexicanos en la isla de Clipperton durante ocho años (1908-1916) por el ideal de proteger un trozo de territorio que Francia quería. Con el fin de dar veracidad, la escritora colombiana reporta 35 fuentes bibliográficas y testimoniales en las últimas páginas, lo que hace notar que los sucesos que presenta son a modo de ficcionalización verificable.

En una entrevista, Laura Restrepo cuenta la siguiente anécdota:

La Isla de la Pasión, de alguna manera, me marcó un camino para seguir con el resto de las novelas. En ese tiempo no hacía ficción, y yo quería atenerme a los hechos, iba y averiguaba. Esta historia sucedió en una isla a principios del siglo XX en México, unos soldados naufragos se habían quedado abandonados ahí. Lo que hice fue conseguir a los descendientes de los sobrevivientes y les iba preguntando. El texto tenía una parte periodística: testimonios, documentos, cartas. Pero luego el capitán Arnaud y su esposa Alicia se escondían en el dormitorio, yo quería saber qué habían dicho. No había otra manera que no fuera inventando, no podía levantar el testimonio de alguien que me lo pudiera contar; sin embargo, sabía que era muy importante contar esa conversación que habían tenido, sentía como escrúpulos de meterme en la parte más íntima. Lo que hice fue meter la parte periodística con la fantasiosa, dividí la novela: viene un capítulo periodístico investigativo y el siguiente es una recreación literaria de los hechos investigados y así salió esa novela. Es un híbrido que no se estimaba mucho, cuando lo llevé a los editores nadie lo quería publicar porque no entendían que *bicho* era ese, y el único editor que se interesó fue un inglés, me dijo que lo iba a traducir y lo publicaría si eliminaba los capítulos periodísticos porque le parecía mejor que la novela se quedara con la parte de la acción. Creo que estuvo bien decir que no, que mi libro eran las dos cosas al tiempo, ni eso ni lo otro, sino dos. Me decían que hacía *periodismo de los sueños*, falsos reportajes y eso es un género que me acomoda, ni una cosa ni otra, y unos libros serán de una manera y otros de otra (Restrepo entrevistada por Orrantía M., conferencia, septiembre 2013).

La obra consumada anuncia por sí sola la posibilidad de amalgamar el discurso periodístico-literario, que configura un estilo dinámico, diferente, con elementos diversos y un contexto. El lingüista ruso Bajtín (1998: 250) declara que la lengua de la literatura, que incluye también los estilos de la lengua no literaria, representa un sistema aún más complejo y organizado sobre fundamentos variados, lo que apuntan a su riqueza. Los enunciados y sus tipos, es decir, los géneros discursivos son correas de transmisión entre la historia de la sociedad y la historia de la lengua. Ni un solo fenómeno nuevo (fonético, léxico, de gramática) puede ser incluido en el sistema de la lengua sin pasar la larga y compleja vía de la prueba de elaboración genérica.

De acuerdo con la literatura comparada, rama de la teoría literaria que estudia y examina las literaturas a partir de un punto de vista internacional y transnacional, a partir de la contribución de la historia, de clases y categorías que no han sido meramente nacionales, Claudio Guillén [1924-2007], uno de sus principales exponentes plantea una genealogía de los géneros, con seis perspectivas, que harían parte del tejido de estos (Tabla 1). A continuación se presenta un cuadro que resume las ideas del crítico español.

Tabla 1. Genealogía de los géneros según Claudia Guillén (2005: 137-144)

<p>1. Históricamente</p>	<p>Los géneros ocupan un espacio cuyos componentes evolucionaron a lo largo del tiempo. Son modelos cambiantes y se sitúan en el sistema literario (polisistema) que sustenta un momento en la evolución de las normas poéticas. Los escritores del pasado son los que definen los géneros cuando acataban determinados modelos con características que perduraban y modelaban en el tiempo.</p> <p>La percepción histórica y dinámica de los géneros prevalece desde la época romántica, y la concepción más influyente del siglo XX fue de los formalistas rusos que veían en cada época el agotamiento de los modelos anteriores y el ascenso a géneros secundarios o populares. Por ejemplo, la carta, el diario, la novela por entregas.</p> <p>Bajtín surcó un problema entre los géneros elevados literarios y se empeñó en denominar novelas a la totalidad de los géneros y</p>
---------------------------------	--

	<p>subgéneros opuestos a la cultura grave y dominante (citado por Guillén, 2005:137).</p> <p>La perspectiva histórica-evolucionista de los formalistas abarca los géneros, los procedimientos, los estilos, el concepto de la literatura y las premisas desde las cuales leemos; y, en consecuencia, el estudio o la ciencia de la literatura.</p> <p>Se procede a la investigación de la evolución literaria a la evolución del concepto mismo de literatura, en última instancia a una concepción “evolucionaria”, histórico-relativizadora de la ciencia de la literatura.</p> <p>Fernando Lázaro Carreter (citado por Guillén, 2005: 137) formula al respecto varias propuestas útiles y sugestivas: en primer término, es propia de un escritor genial su insatisfacción con los géneros recibidos; el género surge cuando un escritor halla en una obra anterior un modelo estructural para su propia creación; esta escritura consta de funciones desempeñadas por elementos significativos (personajes, comportamientos, lugares, orientaciones afectivas); el epígono utiliza el esquema genérico recibido, pero sin modificar ciertas funciones o sin introducir cambios significativos; el parentesco genérico de dos obras depende del uso de unas funciones comunes, no de meros parecidos temáticos o argumentales; cada género tiene una época de vigencia, determinada, más o menos larga.</p> <p>Sólo la imitación, reiteración o remodelación establece el género, efectivamente.</p>
<p>2. Sociológicamente</p>	<p>La literatura es una institución al igual que los géneros. La sociología de la literatura, sus componentes y clases se consideran complejos sociales establecidos y determinantes. La continuidad de los géneros consiste por el cambio y, por la oposición al cambio, la innovación y el apego a las raíces. Los géneros son los signos más notorios del entrecruce y la suposición de lo continuo y lo discontinuo que marcan el itinerario singular de la literatura.</p>

	<p>El género supone la permanencia de un “modelo estructural” en el que el epígono introduce ciertas alteraciones, siquiera por vía de omisión. Hay permanencia y alteración a la vez. Es un difícil problema la naturaleza del “cambio” en la historia de la literatura, o el cambio de aquello que denominamos géneros. El género funciona como modelo conceptual; y lo que evoluciona es el paradigma mental, compuesto de obras canónicas, mientras al propio tiempo las imitaciones individuales del modelo obedecen a su propio ritmo de evolución. Históricamente, no sólo entre las distintas artes sino entre el devenir de la escritura literaria y el de las normas o convenciones teóricas. Los géneros como continuos se prolongan a través de los tiempos, por ejemplo, la novela <i>El Quijote</i> hasta hoy.</p>
<p>3. Pragmáticamente</p>	<p>Desde el punto de vista del lector y el público, el género implica no sólo el trato sino el contrato, es un “horizonte de expectativas”. El lector está a la expectativa de unas realizaciones, de ofrecimientos, placeres, propios de tal género.</p>
<p>4. Estructuralmente</p>	<p>El género no se ha considerado como un elemento aislado, sino como parte de un todo: pertenece a un conjunto o sistema, de opciones, alternativas e interrelaciones. Frente al espacio ideal de los modelos de una época, el escritor opta por cierto género. Y es así como algunas clases quedan excluidas. La clase elegida se diferencia de las demás significativamente, tanto que llega a confundirse con una vinculación, siempre que se trate de componentes de un mismo conjunto o sistema. Hay géneros que son contragéneros. La diferencia que vincula un género a otro puede definirse también como el ejercicio de determinada <i>función</i>.</p> <p>El escritor verdaderamente nuevo y significativo altera el orden, por lo tanto, no cabe juzgar una obra sin cotejarla con sus predecesores. El talento individual no sólo altera, sino que es también alterado por la tradición o, mejor dicho, modifica la tradición intrínsecamente, dentro de un texto nuevo. La relación es recíproca.</p>

	<p>Hoy en día la literatura, resume Francisco Rico: “es la conciencia del ámbito en que esos fenómenos se han producido y continúan produciéndose: la conciencia histórica, la historia de la literatura” (citado por Guillén, 2005: 142).</p> <p>La literatura como conjunto al que el autor recurre y que a la vez se pone a prueba y modela a éste, que no excluye sino que abarca la conciencia de las divergencias que al propio tiempo distancian y reúnen a los escritores; de las opciones entre cauces genéricos utilizados para escribir; y la de la función que, en determinado periodo, un género desempeña frente a los demás.</p> <p>El concepto de función enlaza a la obra singular y al género con el conjunto; el devenir con la continuidad; y la perspectiva histórica de crítico con la estructural.</p>
<p>5. Conceptualmente</p>	<p>El género como idea-tipo, como concepto-resumen, donde se compendian y concilian los rasgos predominantes de una pluralidad de obras, autoridades y cánones. Cabe hacer frente al problema de <i>genera mixta</i> y las grandes obras híbridas, las marcas fronterizas, que no son escasas en la historia de la literatura y hoy atraen la atención de los críticos. La investigación genológica no se reduce a la taxonomía inductiva de la actualidad, aunque también es legítima, es el deslinde de unos complejos espacios conceptuales, paradigmáticos, y de su cambiante trayectoria histórica.</p>
<p>6. Comparativamente</p>	<p>Surge la cuestión de la “universalidad” o limitación relativa de cada género o sistema de géneros en el espacio y tiempo. El examen de la extensión de un género es delicado y decisivo. Aunque la lectura crítica de una obra única desde el punto de vista del género al que pertenece resulta eficaz y no se reduce a ello.</p> <p>El transcurso del tiempo es, para el comparatista, lo que manifiesta y despliega las riquezas y opciones estructurales de determinado género como también los temas, asuntos y figuras.</p>

En relación con otras perspectivas desde las que se ve el género literario, la crítica comparativa puede acercarse a la perspectiva del escritor, quien elige entre los modelos de su época y de las anteriores, tiene presente de modo simultáneo, una pluralidad de paradigmas. Estos cruces de alicientes e incentivos son primordiales y trazan una escritura multigénérica (Guillén, 2005:144).

Para Bajtín, (citado por Guillén, 2005: 144), el pluralismo genérico se caracteriza en hallar una apertura al mundo exterior y real, a lo que no es la literatura o al menos no elevada literatura. Por ello, el lingüista da relevancia a los géneros semiliterarios: la confesión, la carta, el artículo, el diario. Dentro de esta perspectiva, la novela se construye en una zona de contacto con la sociedad contemporánea y acaba siendo variopinta e inconclusa.

También lo poligénérico se une a su expresión esencialmente plurilingüe: los géneros insertados sirven al propósito básico de introducir la heteroglosia en la novela, es decir, a incorporar en la novela las diversas “lenguas” de una época. La multiplicidad de lenguajes de la época es lo que debe representarse en la novela (Guillén, 2005:144). Una forma de incorporar el lenguaje no literario y sí extraliterario es a través del testimonio, que recoge historias orales acerca de ciertos hechos que produce un discurso para recuperar la voz tal cual de quien la cuenta.

Ahora bien, después de tocar la discusión que existe por tratar de definir a los géneros discursivos; luego de caracterizar los dos géneros fundamentales que sirven a esta investigación: la novela y el reportaje; y por último incluir los alcances del vasto concepto dentro de la literatura comparada para entender sus estructuras por medio de una genealogía, pasaremos a discutir la unión entre el discurso literario y el periodístico, como transición de géneros.

1.2 LA RELACIÓN ENTRE LA LITERATURA Y EL PERIODISMO

En el periodismo literario coinciden dos vertientes unidas en lo literal y en lo apologético. Sus espacios están bien definidos (Íñigo, 1988: 49). Por un lado, la literatura es un modo de conocimiento de naturaleza estética que busca aprehender y expresar lingüísticamente la calidad de la experiencia (Chillón, 1999: 69-70). Por otro, el periodismo es una forma de expresión social para conocer la realidad a través de versiones orales, resúmenes, interpretaciones, relatos históricos o anecdóticos que satisfacen la necesidad humana de saber

qué pasa; se ocupa de la cosa pública, del acontecer social, de los hechos que protagonizan y determinan la vida colectiva (Marín, 2003: 11).

Por lo anterior, son dos actividades que caminan paralelas, cogidas de la mano, como un matrimonio obscuro e interesado y que están condenadas a entenderse. Ambas comparten la lengua, los autores, los recursos retóricos, la obligación de adaptarse a las necesidades de sus receptores y se influyen mutuamente en un juego de erotismo lingüístico (Gil, J., 2004).

La complicidad del periodista y el escritor señalan una minúscula parte del universo que convence al lector para que se detenga a mirar, lo atrapa en el tejido de una tela de araña. Así, el periodismo se podría pensar como un género literario. Es un arte, más que un oficio, si el redactor se plantea escribir literatura de no ficción desarrolla la destreza de contar historias y aplica distintas maneras de narrar la realidad para cautivar al lector (Chiappe, 2010: 9).

En esta intención, el periodismo y la literatura tienen una relación “promiscua” que se concreta en la novela documental, el cual es un género mixto y reciente de los últimos tiempos. Su camino inició con la unión de la novela, que adquirió fuerza en los siglos XVIII y XIX (aunque sus orígenes sean más remotos); y del reportaje periodístico que se conformó en el novecientos y alcanzó su desarrollo acelerado en el período de la prensa de masas en la última década del siglo XIX y principios del XX.

La novela documental absorbió rasgos de diversas modalidades literarias testimoniales, como los diarios, las biografías, las autobiografías y memorias, las narraciones de viajes y experiencias, las crónicas, la prosa costumbrista o la epístola; por ello asimilan sin límite las técnicas de composición y estilo de la novela realista clásica. En relación a la escritura ficcional, son indiferenciables de las novelas de ficción porque utilizan recursos de la estética de la novela: actores caracterizados, arquitectura espacial y temporal, la conducción del relato en base a uno o varios puntos de vista.

Las combinaciones y desaparición de fronteras entre ficción y no ficción enriquecen la cantidad y calidad de la información, a la sombra de la novela realista. El autor o reportero parece evaporarse del texto, y el relato se presenta a los ojos del lector con efecto de ser una historia verídica, verosímil y verdadera.

Su misión es incorporar procedimientos de composición y estilo de la novela (y de otros géneros literarios y artísticos). Sirve para embellecer o maquillar la escritura periodística, ganar amenidad y seducir al lector; también recibe nuevas posibilidades expresivas, cognitivas

y estéticas. El valor del conocimiento enriquece, tiene actitud para dar cuenta de la irregular realidad social y sus avatares (Chillón, 1999: 192-195).

Aunque a lo largo de la historia, la composición ‘periodismo-literatura’ ha tenido una potente polémica anticuada que data del siglo antepasado. Los relatos que montan entre la literatura y el periodismo reaparecen porque existen razones vigentes ligadas con los cambios que han sufrido ciertos géneros periodísticos para satisfacer las demandas de un público cada vez más exigente y cuestionador. Del mismo modo que la literatura se nos muestra como una actividad viva en la que constantemente los géneros se renuevan y surgen otros nuevos; en el periodismo sucede un fenómeno similar (Romero, 2003: 177-178).

Lourdes Romero (2003: 178) indica que el periodismo escrito compite con los medios electrónicos de comunicación, por ello se ve en la necesidad de presentar al lector un tipo de texto diferente al tradicional, en donde no sólo importa la información, sino también la manera en que ésta se da a conocer. Hoy, en los medios impresos, la noticia no es la que se da primero, si no la que se da mejor. Por esta razón proliferan los reportajes con características literarias.

Muchas veces, gracias a las informaciones periodísticas es que podemos hacernos una idea o un criterio de la realidad en la que estamos insertos y nos abastecemos así de elementos para enfrentar el entorno: las informaciones se integran, según su trascendencia, a nuestra vida cotidiana. Hay múltiples y variados mensajes informativos: abundancia de periódicos, revistas, emisoras de radio, canales televisión y la significativa oferta en internet, que podría suponerse que, para mantenernos informados, da lo mismo que conozcamos las informaciones a través de cualquier medio (Marín y Leñero, 2003:17).

Sin embargo, en esta gama de mensajes informativos que nos llegan, me concentro en un aspecto específico para el entendimiento del mundo: la manera en que se transmite la información, y observo en esto un aspecto fundamental de la novela documental, puesto que lo más trascendente en ella es la posibilidad de responder a esta pregunta, con la intención de proyectar la esencia del relato sobre los acontecimientos ‘vivos’, los detalles ‘humanos’; la manera que los acontecimientos producidos y re-producidos dan la clave del significado de lo que pasó en el mundo extratextual, el cual se traslada al mundo narrativo.

Porque es justo el relato⁷ lo que encuentran en común lo periodístico y lo literario. Es la forma o manera en que se materializa o expresa la historia; es decir, es el significante. No se debe confundir con el contenido narrativo (historia) ni con el acto narrativo productor (narración), aspectos presentes dentro del relato, interconexiones que se revelan en el análisis. Las historias narradas en relatos pueden ser ficticias o no ficcionales. Las primeras pertenecen a la literatura; en cambio, algunos relatos de no ficción se pueden incluir dentro del ámbito del periodismo. Téngase presente que la manera de contar un acontecimiento no determina si es periodístico o literario; lo que sí es un rasgo para la diferenciación es el carácter ficcional o no de la historia (Romero, 2003: 178-179).

Lourdes Romero (2003:179) plantea que la manera de contar un hecho periodístico y construir un relato literario posee sus peculiaridades. Aunque en ambos casos se trata de relatos, la diversidad que éstos poseen se encuentra en su estructura interna. De esta manera, tanto el periodístico como el literario manejan un tiempo (puesto que se ordenan los acontecimientos), lo que alude al ritmo y a la velocidad narrativa que se alcanza a través del volumen de información que pasa o se pierde de la historia al relato.

En lo que respecta al relato periodístico, los hechos se organizan seleccionando lo más reciente o importante, relegando a un segundo plano los acontecimientos previos; en cambio, en el literario, el modo marca las relaciones entre historia y el relato: los acontecimientos pueden contarse con mayor o menor detalle (distancia) y desde uno u otro punto de vista (perspectiva). La función primordial es reproducir el discurso ajeno mediante un narrador o diálogos intercalados, ya que imprime vivacidad, interés y agilidad a la narración. Cuando se permite que sea el personaje el que se exprese directamente con sus propias palabras, esto proporciona la posibilidad de conocer mejor a los personajes por su propia voz y no por palabras de otro personaje o del periodista; satisface la veracidad de lo que se cuenta, porque las palabras que se pronuncian no son del narrador, sino de quien las expresa, y, por lo mismo, no hay duda de que la existencia de este personaje está confirmada, o se da más sensación de su existencia (Romero, 2003: 182-184).

Una vez que se lleva la síntesis e inmediatez del periodismo hacia la comunión con la literatura produce un inmanente camino a través del relato. Ambas disciplinas se conectan con

⁷ El relato se define, como la representación de por lo menos dos acontecimientos o situaciones reales o ficcionales en una secuencia temporal (Genette citado por Pimentel, 2012: 8).

el conocimiento de nuestra realidad y causan impresiones diversas, otros símbolos y códigos que llenan al lector de bagaje cultural. El emisor y receptor aceptan ser los participantes adecuados para producir frutos interpretativos por medio de la literatura, que no es falsa, es ficción; y permite acercarnos a la verdad mediante la verdad de los actores, descripciones, narraciones, recreación de acontecimientos, pertenecientes a factores extratextuales, vaciados dentro de un complejo mundo narrativo.

En este orden de ideas, el autor Alberto Dallal expresa en su libro *Periodismo y Literatura* (1985:33) que se establece un enjambre de relaciones difíciles de detectar en su inmediatez. De esta manera, existen obras periodísticas que trascienden, superan a sus propias funciones y géneros para insertarse de lleno, con todas las de la ley, en la literatura.

Dallal reconoce que el encuentro de los campos del periodismo y la literatura ha significado la interacción entre las formas existenciales y la experimentación. En tanto que las cualidades del buen reportaje son la presentación atractiva, vitalidad a toda prueba, objetividad compartida con el hecho mismo, descripción del suceso, inclusión de elementos personales y subjetivos. La experimentación, tanto a nivel periodístico como en el literario, ha roto la rigidez de los géneros y, por el contrario, se orientan por razones de utilidad hacia la consecución de sistemas que satisfagan las demandas de una y otra zonas.

Gracias al desarrollo expansivo de la literatura y el periodismo (temática, estructura formal) ha surgido una nueva visión que ha desbordado los recipientes que tradicionalmente mantenían sujetos y apartados a los textos del escritor y del periodista, de suerte que las relaciones establecidas hoy en día por ambas actividades se localizan en una imbricación de los géneros literarios y periodísticos, en una yuxtaposición de los lenguajes que otrora ambas actividades utilizaban, en la proliferación de “obras” que antes era posible catalogar rápida y esquemáticamente y que en nuestros días dudamos de calificar de inmediato como literarias o periodísticas.

El autor Dallal vaticina así el fenómeno: “por ello, no hay duda que se sobrevendrá una especie de literaturización más acentuada del quehacer periodístico, y de que la literatura habrá de sufrir un proceso más profundo de transformación gracias al periodismo”. Al reflexionar sobre lo que Dallal publicó en 1985, se puede ver como esto ya está ocurriendo en el siglo XX, y también en el XXI en los criterios de la producción periodística/literaria latinoamericana, pues ambas actividades, literatura y periodismo, a diferencia de siglos

pasados, “desgarran” sus proyectos, naturalezas y resultados para servirse mutuamente (Dallal, 1985: 35).

Los periodistas y/o escritores que deciden ejercer la misión de la novela documental cumplen la misión social del mediador histórico, en tanto que son autoconscientes de su realización artística. La obra artística permite expresar un deseo, un afán de trascendencia y una satisfacción (Dallal, 1985: 32). En este acometer la relación del periodismo y la literatura no se desliga de otras esferas, que en este caso, complican a la novela documental: entran los géneros discursivos y los tipos de texto; esferas que producen significados claves en el texto y su aplicación hace que se disfrute más de la lectura.

1.3 EL REPORTAJE: REY DE LOS GÉNEROS PERIODÍSTICOS

El reportaje periodístico tomó su forma actual en las décadas comprendidas entre 1950 y 1960. Es un género periodístico complejo que, gracias a su versatilidad temática, compositiva y estilística, fue ocupando en la cultura periodística un lugar análogo y comunicativo similar al que la veterana novela ostentaba en la cultura literaria (Chillón, 1999: 177-178); es considerado el rey dentro de los géneros periodísticos porque suele contener noticia, entrevista, crónicas, así como servirse de otros géneros literarios, como cuento, comedia, ensayo o novela corta, también recurre a la archivonomía, a la investigación hemerográfica y a la historia, de tal manera que su conjunto atrapa al lector y lo lleva hasta el epílogo del texto (Marín y Leñero, 1990: 66).

El reportaje versa sobre el estado de un fenómeno social que intenta explicar, esto quiere decir que su materia son los conjuntos de hechos que se producen en el espacio público, por lo tanto, son de interés general. De esta forma, preexiste al surgimiento de la noticia, como una realidad adquirida, lo que justifica como no ficcional y susceptible de ser observado, de ahí que intenta explicar, busca comprender el por qué y cómo (Charaudeau, 1997: 244).

El origen etimológico de la palabra, que proviene del francés, hace entenderlo como un relato, como un informe y, de forma más amplia, como la exposición detallada de un suceso, de un problema, de una determinada situación de interés público. Su semejanza y su relación con los demás géneros permiten asimilar con mayor claridad los distintos campos que abarca. Profundiza en las causas de los hechos, explica los pormenores, analiza caracteres, reproduce

ambientes, sin distorsionar la información; ésta se presenta en forma amena, atractiva, de manera que capte la atención del público (Marín y Leñero, 1990: 185).

Este género periodístico por excelencia es producto de una investigación que presenta el hecho noticioso de manera contextualizada, es decir, que proporciona los antecedentes del asunto y de las circunstancias que lo documentan; también expone las interpretaciones que expertos y no expertos hacen sobre el asunto relatado y hace un análisis valorativo y, cuando es necesario, prevé las posibles consecuencias. También el relato debe ser ágil y atractivo, para lo cual se recomienda el desarrollo de escenas, el uso de los diálogos, la descripción de los actores implicados, espacios y ambientes, características que permiten pensar que estos relatos están muy cercanos a los de la ficción (Romero, 2003: 178).

La unión de géneros y elementos hace al reportaje polifacético y altamente intertextual, uno del tipo que incorpora y combina múltiples procedimientos de escritura: el sumario narrativo, la caracterización de los personajes y de punto de vista, el diálogo, el detalle diegético o el estilo indirecto libre, por casos; igualmente absorbe los demás géneros periodísticos informativos (Chillón, 1999: 178).

Cuando otros géneros ingresan al reportaje, su estructura absorbe ingredientes de complejidad y complicidad; el lector podría confundirse, complementarse o contradecirse leyendo un informe periodístico relatado de modo novelesco. Por consiguiente, se mencionan tres géneros que se incorporan dentro del reportaje:

- 1) **El testimonio** es una forma de enunciación que revela o confirma la existencia de una realidad con la que el enunciador estuvo en contacto. La palabra testimonio compromete al sujeto con una verdad que “proviene de su cuerpo”, es decir, lo que otorga rasgos de pureza y autenticidad. La palabra del testimonio instauro el imaginario de la “verdad verdadera” (Charaudeau, 1997).

En cuanto a géneros literarios testimoniales están los dietarios, relato de viajes, ensayo, prosa de costumbres, memorias, biografías, epístolas, historias de vida e historias orales. En un reportaje literario, la multiplicidad de voces se convierten en voces narrativas, algunas ocasiones complejizan la lectura, pero también muestran que se recolectaron diferentes versiones que se entrelazan en el texto.

- 2) **La crónica** es un género muy antiguo en el que predomina más la descripción que la narración. En el periodismo latinoamericano ha recibido contribuciones de las crónicas de viajes, por ejemplo, de las crónicas de Indias, compilaciones históricas de los conquistadores españoles y mestizos en el siglo XVI. Actualmente, el género periodístico es un híbrido entre lo informativo y la opinión, aunque también es válido

que se le dé rienda suelta a impresiones subjetivas, sentimientos, emociones y juicios propios (Charaudeau, 2003: 251).

En particular, la crónica periodística puede presentar un resumen del suceso en el título; luego, los datos acercan al suceso: indican qué pasó, quiénes protagonizaron, cuándo, dónde, por qué y cómo pasó. Su estructura descriptiva responde a un lector amplio que pretende captarse y leer la totalidad encontrando detalles (Atorresi, 2012: 56).

La crónica es el antecedente directo del periodismo actual. Es el relato pormenorizado, secuencial y oportuno de los acontecimientos de interés colectivo. Se ocupa de narrar cómo sucedió un hecho; recrea la atmósfera en que se producen los sucesos. En su desarrollo se responde a las interrogantes qué, quién, cómo, cuándo, dónde, por qué, sin embargo, se sustenta particularmente en el cómo.

En su relato se pretende hacer la historia de un suceso, esto se entiende, en términos periodísticos como la exposición en orden cronológico de cada uno de los momentos y elementos que hacen importante un acontecimiento. Para que tenga valor periodístico es necesario que se aborde un hecho real; debe ser lo más completa posible; no se debe omitir ningún dato que merezca ser consignado.

La crónica es una de las expresiones periodísticas más literarias: describe a los actores de muy distintos ángulos y emplea recursos dramáticos para interesar al lector. También emplea juicios de valor, pero se debe conocer perfectamente el tema que trata para lograr el equilibrio entre lo “objetivo” y lo “subjetivo” de la información. (Marín y Leñero, 1999: 199-200).

- 3) **La entrevista** es una técnica o género, que es el resultado del intercambio lingüístico en la que se participa. En ella existe una diferenciación de roles entre el “interrogador” y el “interrogado con razones para serlo”. La palabra es regulada y controlada por el primero, y orientada con una finalidad. (Charaudeau, 2013). Dentro del reportaje se encuentra también la entrevista informativa, de opinión o de semblanza que puede producir un “relato de vida”.

Cuando ocurre la convergencia de los diversos géneros forman un cuerpo híbrido. El más destacado de los géneros periodísticos tiene la capacidad de asimilar modalidades literarias, así como la novela puede absorber géneros periodísticos para obtener una narrativa documental, que es el concepto principal de esta tesis. También se aclara que los géneros sufren una transformación al servirse de la ficción, porque cruzan a la dimensión literaria y ocurre que las personas se convierten en actores, el testimonio en diálogos, las crónicas en capítulos, pero todo esto en base a hechos que sí acontecieron, lo cual complejiza el carácter de la ficción.

Para practicar el periodismo, Alejandro Iñigo (1988: 35) entiende que el reportero está encadenado a los hechos, cada nota debe estar plenamente confirmada; sin embargo, no ocurre lo mismo con el escritor. Éste, sin perder la veracidad de los hechos, no está obligado a citar fuentes y puede mover, cambiar o ajustar cada escena, cada diálogo, a las necesidades del efecto literario que intenta lograr.

Por su parte, el reportaje debe manejar los hechos. Mientras que la novela puede manejar hechos históricos, pero hay licencia literaria para alterarlos, cambiarlos e inclusive reducirlos o “aterrizarlos” de tal forma que el lector ya no sabe si un pasaje es real o ficticio, pero todo esto con cuidado, porque en la ficción el autor no debe apartarse de la realidad misma envuelta en la trama porque pierde credibilidad ante el lector (Iñigo, 1988: 35-38).

Tal es el caso de Ricardo Piglia, quien tiene una manera virtuosa de explicar la realidad, que se resume en una imposibilidad y manipulación dentro de dos mundos: de la vida cotidiana y del ejercicio escritural.

Me parece legítima la idea de que la realidad es imposible, que la realidad está manipulada o que la realidad es para la policía y que, por lo tanto, hay que construirse una realidad alternativa. Esta oposición se opone a la resignación pura. No siempre estamos haciendo lo que la realidad aspira que hagamos y no siempre estamos pendientes de la eficacia real o práctica de lo que hacemos. Si siempre estuviéramos atentos a la noción de realidad como espacio vivencial y como prueba de la eficacia de nuestra propia vida, estaríamos cerca del modelo económico, muy claro donde la medida exacta de todo es el dinero (Piglia entrevistado por Katarzyna, 2004: 32).

De modo que el más importante de los géneros periodísticos también sufre un riesgo de ausencia de realidad que se agudiza cuando converge con la novela; ambos géneros sufren una metamorfosis al reunirse: propician, encadenan y conjuntan una esfera artística complicada y confusa que tiene la capacidad de revelar lo existente y de recrear la ficción, sea a través de lo que nombramos reportaje literario, término que se inclina más a lo periodístico; o de la novela documental, acercado más a la literatura. La manifestación máxima del esplendor narrativo se manifiesta en los procesos de producción y recepción de las obras.

En relación con este apartado que fundamenta que los géneros periodísticos se sirven de la literatura, existe una corriente surgida conocida como “Nuevo Periodismo”, concepto surgido, teorizado y reconocido gracias al trabajo de algunos periodistas en Estados Unidos. Sin embargo, veremos que también existe, casi a la par, una tradición de periodismo literario en Latinoamérica.

1.4 EL NUEVO PERIODISMO LITERARIO

Hace tiempo atrás, se utilizaban las técnicas *novelescas* en géneros periodísticos en Estados Unidos en las décadas de los cincuenta y sesenta. Uno de los máximos exponentes es Tom Wolfe como sinónimo del término Nuevo Periodismo. Él descubrió que era posible escribir

artículos fieles a la realidad con técnicas propias de la novela y el cuento, el periodismo podía recurrir a cualquier artificio literario, simultáneamente para provocar al lector formas intelectuales a la vez que emotivas:

Se traspasaron los límites convencionales del periodismo, pero no simplemente en técnica. La forma de recoger material era mucho más ambiciosa. Más intensa, más detallada, y consumía más tiempo del que los reporteros, empleaban habitualmente. Fomentaron la costumbre de pasarse días enteros con la gente sobre la que estaban escribiendo. Tenían que reunir todo el material que un periodista persigue... y luego ir más allá todavía. Parecía primordial *estar allí* cuando tenían lugar escenas dramáticas, para captar el diálogo, los gestos, las expresiones faciales, los detalles del ambiente. La idea consistía en ofrecer una descripción objetiva completa, más algo que los lectores siempre tenían que buscar en las novelas o los relatos breves: esto es, la vida subjetiva o emocional de los personajes. La técnica dependía de una información a profundidad. Sólo a través del trabajo de preparación más minucioso era posible, fuera de la ficción, utilizar escenas completas, diálogo prolongado, punto de vista y monólogo interior. Con el tiempo, yo y otros fuimos acusados de «meternos en la mente de los personajes»... ¡Pero si de eso se trataba!» (Wolfe, 1976: 19-20).

Lo que se desarrolla no es nuevo, sin embargo, la novedad⁸ estriba en la presencia contemporánea que desdibuja los límites que aparentemente tenían las categorías tradicionales. Esta forma de novela reportaje surgió en Estados Unidos en los años sesenta con un curioso concepto: el Nuevo Periodismo, que empezó a invadir los diminutos confines de la esfera profesional del reportaje. Este descubrimiento consistiría en hacer posible que un reportaje se leyera igual que una novela. Era la más sincera fórmula de homenaje a la novela y, como periodistas, iba a destronar a la novela como máximo exponente literario (Wolfe, 1976: 9).

El discurso periodístico de Tom Wolfe fue la posibilidad de escribir artículos fieles a la realidad con técnicas propias de la novela y el cuento, el periodismo podía recurrir a cualquier artificio literario simultáneamente, para provocar al lector formas intelectuales a la vez que emotivas.

De esta manera, Tom Wolfe (1976:20) propone cuatro técnicas de mecanismos narrativos para crear la dimensión estética del relato:

⁸ En esta vinculación del valor estético y cognitivo del viejo *dar cuenta* narrativo – que es, en el fondo, un *dar cuento* inevitable e incesante – hay que buscar la aportación de los nuevos periodismos contemporáneos. “Nuevos” porque han planteado un desafío innovador al anquilosado discurso periodístico hegemónico, pero “viejos” por su retorno a las fuentes prístinas de la tradición periodística: *la elocuencia de la palabra* y *la capacidad evocadora de la narración*. No hay originalidad posible sin retorno a los orígenes (Chillón, 1999, p. 195).

- 1.- **La construcción de escenas:** recurriendo lo menos posible a la narración histórica.
- 2.- **Registrar diálogos realistas:** presentar a un personaje para dar la sensación al lector de estar metido en la mente y la piel y de experimentar la realidad emotiva de la escena tal como él la experimenta.
- 3.- **Retrato global y detallado de personajes, situaciones y ambientes:** la relación de gestos cotidianos, hábitos, modales, costumbres, estilos de mobiliario, de vestir, de decoración, estilos de viajar, de comer, de llevar la casa, modos de comportamiento frente a niños, superiores, inferiores, iguales, además de las diversas apariencias, miradas, pases, estilos de andar y otros detalles simbólicos que pueden existir en el interior de una escena. En términos generales, del *status de la vida* de las personas, a través del cual las personas expresan su posición en el mundo, o la que cree ocupar, o la que confían en alcanzar.
- 4.- **La relación de tales detalles no es meramente un modo de adornar la prosa:** se halla tan cerca del núcleo de la fuerza del realismo como cualquier otro procedimiento en la literatura.

Las categorías mencionadas se realizan en *La Isla de la Pasión* y en *Plata quemada*, recurriendo a artificios literarios, que van desde diálogos, ensayos, monólogos y diversos géneros en un mismo espacio. Lo cual acerca las acerca al realismo, tal como lo menciona Wolfe (1976:52): “la relación de tales detalles no es meramente un modo de adornar la prosa. Se halla tan cerca del núcleo de la fuerza del realismo como cualquier otro procedimiento en la literatura”.

Aunque el estadounidense Tom Wolfe es la figura más conocida del Nuevo Periodismo, se debe mencionar que esta tendencia de escritura tuvo proliferación en periódicos y revistas estadounidenses por el uso de técnicas literarias de ficción que generaron nuevas posibilidades para el reportaje. Durante las décadas tempranas del siglo XX y hasta entrados los años sesenta el fenómeno saltó de la prensa a los libros. Sobresalen los trabajos de Jack London [1876-1916], Ernest Hemingway [1899-1961], Truman Capote [1924-1984] y Norman Mailer [1923-2007].

Las obras de estos escritores han sido denominadas colectivamente como Nuevo Periodismo, ya que incorporaron el reportaje “objetivo”, el compromiso personal y la visión moral que sólo se encuentra, por lo general, en la ficción. Generaron una clase de no ficción que desafía la clasificación usual de la palabra “ficción” y “no ficción”, debido a que se combina el reportaje y la novela en una variedad de formas, como una alternativa escritural (Hollowell, 1977: 23).

El teórico de *El Nuevo Periodismo* (1977: 33), Hollowell, clarifica las modalidades de la narrativa de una forma muy rudimentaria en el siguiente diagrama (Figura 2).



Figura 2. Modalidades de la narrativa de El nuevo periodismo, según Hollowell.

Hollowell (1977:190) caracteriza la representación de la experiencia empírica en el extremo izquierdo, y en el otro lado, en el derecho, se da rienda suelta a la imaginación. El realismo presenta el mundo “tal como es” y el romance “como debería o podría ser”. Generalmente, el escritor primero debe comprender una “realidad” y después crear un mundo ficticio plausible que guarde semejanzas con este mundo social. De esta manera, el Nuevo Periodismo no reemplazó a la novela realista, pero se impuso como una alternativa para la ficción que continua transformándose.

1.5. TRADICIÓN DE PERIODISMO LITERARIO EN HISPANOAMÉRICA

La valiosa referencia teórica y estilística que desarrollaron los norteamericanos marca una intervención novedosa en la historia de la literatura y en el periodismo, sin embargo, en Colombia y Argentina existen ejemplos paralelos de ruptura de géneros, ejercicios en los que los escritores latinoamericanos hacen manifiesto que la forma híbrida se estaba desarrollando también en estas naciones.

El primer caso es *Operación Masacre* (1959), su autor, el escritor argentino Rodolfo Walsh tomaba una cerveza y jugaba ajedrez en un café del Río de la Plata un verano de 1956, ahí escuchó el rumor - “hay un fusilado que vive”-, el hecho le pareció difuso, lejano y repleto de improbabilidades. En la búsqueda debida para escribir, Walsh se traslada a Buenos Aires y encuentra a Juan Carlos Livraga, el sobreviviente; el autor entra en su vida, lo acompaña al juzgado haciéndose pasar por su primo Francisco y extrae los recuerdos de quien se vislumbró “bañado en sangre caminando por aquel interminable callejón por donde salió de la muerte” (Walsh, 1959: 13). Luego, sabe de Giunta, un segundo que se salvó; después un tercero, de un cuarto... fueron siete los titanes en total.

En su libro, Walsh recrea los acontecimientos a través de consulta hemerográfica, expedientes policíacos, de la recopilación testimonial y de la visita a los lugares en los que

ocurrieron los hechos: describió los escenarios y a las personas; forjó los detalles, como los ruidos y silencios, incluso la valentía o el espantoso miedo que sintieron los condenados; también revisa telegramas y los expedientes de los procesos judiciales que difícilmente y pocos enfrentaron.

Utiliza la primera persona en el relato, no de manera autobiográfica, sino para mostrar los acontecimientos que pasan ante los ojos de un testigo. Un narrador en primera persona, aunque no es el personaje central, que entra y se aleja en el desarrollo de la historia en busca de la denuncia política y la credibilidad.

El caso de Colombia se ilustra con *Relato de un naufrago* (1955), de la autoría de Gabriel García Márquez, en el que narra la experiencia verídica de Luis Alejandro Velasco, el naufrago protagonista, quien estuvo diez días en el mar sin comida ni agua. Para ello utiliza documentos y la entrevista a profundidad. El escritor lo explica en su obra:

Este libro es la reconstrucción periodística de lo que Luis Alejandro Velasco me contó, tal como fue publicada un mes después del desastre por el diario *El Espectador* de Bogotá.

En 20 sesiones de seis horas diarias, durante las cuales yo tomaba notas y soltaba preguntas tramposas para detectar sus contradicciones, logramos reconstruir el relato compacto y verídico de sus diez días en el mar. Era tan minucioso y apasionante, que mi único problema literario sería conseguir que el lector lo creyera. No fue sólo por eso, sino también porque nos pareció justo, que acordamos escribirlo en primera persona y firmado por él (García Márquez, citado por Chillón, 1999: 339).

Ahora bien, tomando en cuenta otros países de Latinoamérica, citaremos más autores y sus obras que forman parte de estos textos que tienen el discurso literario más el periodístico.⁹

En **Argentina**, *Recuerdo de la muerte* (1984) de Miguel Bonasso. *La pasión según Trelew* (1973), *La novela de Perón* (1989) y *Santa Evita* (1995) de Tomás Eloy Martínez; *Valfierno* (2004) de Martín Caparrós.

En **Brasil**, Fernando Gabeira trabaja con crónicas periodísticas y experiencia revolucionaria en *¡A por otra, compañero!* (1979) y *El crepúsculo del macho* (1980).

En **Colombia**, de Gabriel García Márquez *Noticia de un secuestro* (1996).

⁹ Las obras mencionadas cumplen con los elementos de hibridez del discurso periodístico y literario, cuya base está en los hechos verídicos, documentados y en la ficcionalización de la historia. Cabe mencionar que existen más obras que pretenden incluirse en esta categoría de la novela documental, y que no señalamos porque lo primordial era que se ocuparan de la combinación periodismo-literatura, mas no que pertenecieran a otras disciplinas como antropología, sociología, historia, etcétera.

En **México**: *La noche de Tlatelolco. Testimonios de la historia oral* (1971), *Tinísima* (1992), *Nada, nadie. Las voces del temblor* (1988), y *No den las gracias. La colonia Rubén Jaramillo y el Güero Medrano* (2009) de Elena Poniatowska; *Los periodistas* (1978) y *Asesinato* (1985) de Vicente Leñero; *Cinco balas para Manuel Acuña* (1999) de César Güemes; *La Fila India* (2013) de Antonio Ortuño.

Con este listado se observa que la tendencia del Nuevo Periodismo ha ido experimentándose y evolucionando a través del siglo XX y XXI en Latinoamérica.

Una de las formas ficticias del Nuevo Periodismo es la *postficción*, término propuesto por George Steiner, como una eclosión de las últimas décadas en varios campos de la actividad cultural que se deja sentir sobre todo en la simbiosis entre literatura y periodismo (Chillón, 1999: 185). El crítico plantea una posible respuesta a la crisis literaria tradicional y la desaparición de fronteras entre ficción y no ficción, tiempos en los que la imaginación permea con los hechos:

La dramática función “totalizadora” de la política moderna y los hechos económicos, la velocidad y autoridad gráfica con que se introducen en nuestra casa, dentro de nuestras venas, en nuestro cerebro gracias a medios de reproducción instantánea, el desolador “periodismo” que es nuestra propia existencia han reducido taxativamente la frescura, el criterio de nuestra capacidad imaginativa. Con su anhelo de excitar y de mantener nuestro interés, la novela compite con los medios informativos en esta presentación dramática de lo “más auténtico”, lo más fácil de digerir para nuestra sensibilidad, cada vez más aturrida e inerte (Steiner, 1982, citado en Chillón, 1999: 189).

De esta manera, aunque la mayoría de las veces los temas cotidianos sean las drogas, el sexo, la muerte, la delincuencia, los deportes violentos, se observa cómo ante tanto drama social irrumpe la literatura para continuar imaginando sobre estas materias que parecen de lo más rutinarias y comunes. La literatura se vuelve comunicadora de experiencias, saberes, ideologías: puede ser filosófica, religiosa, política, moral dialéctica, erótica, etcétera; y tener la unción de esas materias, porque habiendo dado placer, también expresará algo para lo que no se habían hallado palabras (Batis, citado por Prieto, 1985: 17).

Es el campo de la estética antes de la sociológica o psicológica, en ella todas las ciencias humanas se dan cita –o pueden darse cita-. No es una ciencia, es una forma de conocimiento que responde a la vida. Y la vida, para abarcarla en su totalidad requería hacer las más diversas y complejas subjetividades, de ahí que las obras profundas sean susceptibles a varias lecturas (Prieto, 1985: 17).

Si se parte de una concepción menos ortodoxa de la literatura, la que se refiere a una literatura diacrónica, siempre actual, en continua evolución, se pueden entender los vínculos con otras manifestaciones escriturales [...]. Pero no es el periodismo tradicional, permeado por urgencias informativas, pasivo y gris el que atribuye a borrar las fronteras, sino aquél que trastoca la “objetividad”, a través del caleidoscopio de su prosa y logran dar hacia la literatura [...] La frontera entre estos ámbitos se desdibuja cada vez más en un constante ir y venir de periodistas y literatos, en un continuo fluir de técnicas y recursos del periodismo a la literatura y de la literatura al periodismo: un deseo común de pertenencia y abandono (Arreola, 2003: 200).

De modo que la literatura y periodismo se hallan unidos por el nexo de la palabra; el hecho de que, en sus orígenes el periodismo ha sido una cultura esencialmente narrativa, caracterizada por dar cuenta de la diversa y compleja realidad social mediante relatos de toda laya y condición. En esta vindicación del valor estético y cognitivo del viejo dar cuenta, es en el fondo dar cuento, inevitable e incesante y hay que buscar las aportaciones más significativas de los nuevos periodismos contemporáneos (Chillón, 1999: 195). Detrás de un proceso histórico, hoy el nuevo género goza de un éxito en algunos casos, y de intentos de creación en otros. Son los vaivenes de discursos, las incontables posibilidades miméticas, estilísticas, temáticas, estructurales y hermenéuticas que incitan a los lectores.

Al estudiar la propuesta de Tom Wolfe y la variedad de obras novelizadas de historia social en América Latina, se puede ver toda la diversidad conceptual con que han sido llamadas: Nuevo Periodismo, alto periodismo, literatura de la realidad, novela de no-ficción; novela política, social o histórica; novela real o realidad novelada; periodismo narrativo o literario; literatura de hechos, testimonial, documental, periodística o postficción”. Sea cual sea el nombre empleado, para esta tesis y su concreción terminológica usaré el nombre de “novela documental”.

1.6 LA NARRATIVA DOCUMENTAL

De aquí en adelante “novela documental” es el nombre que ubica la teoría en relación con *La Isla de la Pasión* (1986) de Laura Restrepo y *Plata quemada* (1997) de Ricardo Piglia. Por ello, quisiera concluir el primer capítulo con las características de la narrativa documental,

término que unifica las reflexiones estudiadas anteriormente, según el enfoque de Julio Rodríguez- Luis (1997).

La narrativa documental relata ciertos hechos que han tenido lugar. En este tipo de narrativa el autor quiere evidenciar la autenticidad de los hechos, valiéndose de documentos o de discursos de testigos que describe y transcribe. Rodríguez- Luis (1997:84) propone que la narrativa documental puede sólo describir cierta realidad hasta revelar todos los aspectos. Esa escala parece estar en relación proporcional con el grado de intervención del mediador. En cambio, la narrativa de ficción propone modificar nuestra percepción cotidiana de la realidad y hacer que observemos aspectos que pasábamos por alto o que la veamos de manera nueva [...], reproduciéndola bajo una luz capaz de destacar aspectos que tendemos a ignorar y que constituyen el objeto de la literatura.

Para el autor, la narrativa documental pretende aumentar nuestro conocimiento de cierta realidad, acércanosla en la versión de sus protagonistas o testigos y con el apoyo de los documentos que explican los acontecimientos. El papel dominante de esta realidad narrativa es recrearla y se justifica con su referente extratextual, al contrario de lo que sucede con la literatura de ficción y de la novela realista, que pretende dar una pintura verídica de la realidad con las condiciones históricas, económicas y sociales del novelista (Rodríguez- Luis, 1997: 85).

Este gran género se relaciona con algunos géneros literarios. Algunos son testimoniales o documentales por sí mismos, como la biografía, la autobiografía, la memoria y la entrevista; estos se diferencian formalmente y se caracterizan por presumir la ideología del individuo o por dar a conocer una expresión colectiva. Por ejemplo, la autobiografía nunca requiere un mediador, por ser el discurso de un profesional y por ser la historia de quien ha obtenido cierta fama al menos en algún aspecto de la vida humana; en cambio el testimonio posee un interés por la vida que se relata, la vida que el testimonio narra siempre es el vehículo para aclarar ciertas circunstancias o para demostrar una tesis; la memoria autobiográfica subraya un evento en particular en contraste con el contexto de su vida y de las condiciones sociales de la época (Rodríguez-Luis, 1997: 88, 104, 107).

El autor presenta la teoría de los *modes* o “modos”, término de la crítica estadounidense para referirse a las macrocaracterísticas que describen diferentes tipos de literatura de ficción: romance, épica, tragedia, comedia y realismo. Los estudiosos de Hispanoamérica se han

referido a la crónica como “textos de épocas pasadas”. Este género trata lo documental/testimonial en relación con la Conquista y el descubrimiento europeo del Nuevo Mundo. Según esta teoría, el “modo” indica que la historia no es de la misma manera; se trata de un enfoque para representar e implica un referente ficticio, en cuanto de literatura se trata.

Lo anterior hace que toda narrativa documental se construya alrededor de dos campos: el interno común a toda literatura de ficción, en cuanto hay también en ella una *historia* que organiza la narración, y otro externo y verificable, el que se propone *documentar*, que justifica el discurso que nos informa cierta realidad. En estos tiempos modernos, la novela se ha convertido en un *género histórico*: un discurso cuyo origen y evolución son identificables a la luz del proceso literario y de circunstancias históricas. Ahora, la novela parece recuperar el gusto por la narración y, más en concreto, por contar una historia cuyo desenlace nos interesa y apasiona conocer, empresa en la que se destacan los escritores de no-ficción. De modo que la novela documental hace explícito el método empírico. Esto sucede a través del acercamiento de la “historia” dentro de la narración de tipo novelesca (Rodríguez- Luis, 1997: 117,118, 120).

George Steiner (citado por Rodríguez-Luis, 125) afirma que las novelas seguirán existiendo por mucho tiempo, lo que se busca cada vez son más vehículos literarios híbridos, lo que llamaríamos *fact/fiction* [hecho/ficción]. Una de las preguntas que se plantea el teórico español es: “¿qué novela actual puede realmente competir con el mejor tipo de reportaje, con la mejor narración pura y simple?”. A lo que Rodríguez contesta con ideas de Rushdie (citado por Rodríguez-Luis:125) que hoy lo más importante, tanto para el periodismo como para la novela, es identificar y luego publicar la verdad. Porque, en última instancia, la finalidad tanto de la escritura de hechos como la de ficción, es la verdad, por más paradójico que suene. Tal afirmación remite a los orígenes morfológicos mismos de la palabra novela: *nouvelle*, que quiere decir “noticias”.

Por medio de la profesión periodística se puede aterrizar en tal verdad. Alejandro Íñigo (1985: 63-65) apunta que en la investigación, exactitud, objetividad moral y pensar claro no es sólo sentarse ante la máquina y dejar volar la imaginación. Es necesario recopilar la mayor información posible de los hechos sobre los que se va a escribir. La exactitud es el enfoque, la distribución del tema central y los subtemas que darán cuerpo al trabajo conjunto. Sin prescindir del sentido de la forma, no se pierde la objetividad moral que se impone el propio

autor, en base a los principios y la normatividad de su criterio ideológico, que es algo más personal. Más íntimo. Es un principio de conciencia. De responsabilidad.

En periodismo, la mayor parte de la información es tendenciosa. Cada nota y/o declaración lleva implícita una dedicatoria, lleva una mínima carga de parcialidad a favor o en contra del tema central de la información. La objetividad e imparcialidad no son posibles. Estas inclinaciones pueden ser directas o indirectas, consciente o inconsciente. Por razones personales o políticas. O ambas a la vez. Resulta claro que nadie puede ser imparcial y a ello se le llama sentido crítico. El problema sustancial estriba en el manejo del idioma. Es decir, mediante una adecuada técnica literaria se pueden alterar los hechos sin salirse de la realidad de éste (Íñigo, 1988: 56-57).

La escritura responde al modo de pensar a partir de posiciones políticas, sociales o de experiencias personales; pero en el texto creativo se puede *decir todo* sin decir quién lo dijo, dado que los actores no son el autor, que la novela no es autobiografía, que hay respaldo de fuentes, que hay ficción y lo que se dice se queda dentro de un universo diegético. Elementos que sonarán proteccionistas, pero al final son congruentes con los intereses y perspectivas del autor, aquél quien produjo su producto intelectual y posee derechos y libertad de expresar y crear. Se aclara que estas convicciones humanas no reducen la importancia del autor.

La idea de la actual novela documental se confirma en los diferentes temas que tratan cada uno de nuestros autores. La colombiana Laura Restrepo y el argentino Ricardo Piglia apelan a la posibilidad de una relación recóndita entre lo vivido, lo investigado y el mundo narrado, esto se suma a la interpretación del lector, puesto que después de él no hay más, éste es parte del relato, porque conecta sus sentidos en las letras donde yacen los límites invisibles literarios y periodísticos, que empiezan y terminan; extraña experiencia de lectura que nutren a las novelas reportajes, un género complejo que como se ha dicho, implica novela, reportaje, cuento, entrevista, ensayo, biografía, poema, entre otros géneros, es decir, hecho/ficción.

Se da de esta forma una correlación “entre dos mundos: un mundo ficcional creado por el autor y el mundo ‘real’, el universo aprehensible” (Pimentel, 2012: 10).

Para Pimentel (2012: 10-11) el contenido narrativo es un mundo¹⁰ de acción humana que tiene sucesión en el mundo extratextual, aunque su referente inmediato es el universo del discurso que se va construyendo en y por el acto narrativo. Esto es lo que se proyecta como un *universo diegético*, es decir un mundo poblado de seres y objetos inscritos en un espacio y un tiempo cuantificables, reconocibles, un mundo animado por acontecimientos interrelacionados que lo orientan y le dan su identidad al proponerlo como una “historia”.

El relato es la construcción de un mundo de acción humana que a los lectores nos presenta una dimensión temporal y de significación. Por ello, no es simplemente como un “hacer” exterior y/o aislado, sino incluye procesos interiores (sentimientos, pensamientos, estados de ánimo, proyecciones, motivaciones, etc.); y también las fases intelectuales de la acción, como la planeación, previsión, el propósito, etcétera (Pimentel, 2012:17).

Es indispensable que el mundo narrado se inscriba sobre dimensiones espaciotemporales concretas, puesto que no se concibe la acción humana fuera del tiempo, ni el tiempo humano se concibe divorciado del espacio. Así, el universo diegético de un relato, independientemente de los grados de referencialidad extratextual, se propone como el nivel de realidad en el que los lugares, objetos y actores entran en relaciones especiales que sólo en ese mundo son posibles (Pimentel, 2012:17).

En síntesis, en este capítulo estudiamos los aspectos teóricos que conforman la novela documental. Desde los géneros discursivos, la novela, el reportaje y la relación entre el periodismo y la literatura, hasta llegar a la corriente del Nuevo Periodismo estadounidense. También, enlistamos algunos textos que la tradición latinoamericana ha producido en los últimos dos siglos. A continuación, pasaremos a conocer parte de los universos diegéticos de *La Isla de la Pasión* y *Plata quemada*.

¹⁰ El mundo narrado está conformado por la historia (mundo) y el discurso (narrado), mientras que el narrador como mediador toma a su cargo el acto de narrar. Estos aspectos están íntimamente relacionados (Pimentel, 2012: 11).

CAPÍTULO 2.

EXÁMENES LITERARIOS ANALÍTICOS DE *LA ISLA DE LA PASIÓN* Y DE *PLATA QUEMADA*

El principal objetivo de este segundo capítulo es analizar parcialmente la construcción literaria de *La Isla de la Pasión* y de *Plata quemada*, apoyándome en la narratología. Aunque los dos relatos provengan de referentes extratextuales, ambos operan con la ficcionalización; esto quiere decir que el discurso literario se refuerza con el discurso periodístico. De hecho, se sostiene que en ambos flancos narrativos esta simbiosis no es algo oculto. Por su parte, es un pacto dialógico y amistoso que constituye el *mundo narrado*.

Incluso los mismos autores no niegan dicha correspondencia. En primer lugar, Restrepo apunta que no le fue suficiente el periodismo y por ello se auxilió en la narrativa literaria.

Más que el periodismo, la militancia. Lo que hacía en la militancia era hacer periódicos anónimos. De los veinte años que trabajé de periodista, sólo firmé los dos últimos. Los otros dieciocho hice cosas que no firmaba... eso pesa mucho. No estás haciendo literatura de firma, como dirían en una casa de moda. En el pasado yo me la pasaba en montañas. El propio cuerpo te va pidiendo descansar. Pensemos. Lo único que se mantiene más o menos en forma es la cabeza y empieza a funcionar más que el cuerpo. Eso es evidente. Ésa era yo: desatada. Por otro lado, empiezas a pensar que de pronto hay que buscar por otro lado, que los hechos no te dan todo. Que también era muy generacional. Nosotros salíamos y cambiábamos el mundo... Imagínate ese propósito... Recuerdo una cosa que me decía Álvaro Fayad. La había pensado en la cárcel: “el mundo no lo cambia ni Miruz: no lo puede hacer, es una migajita de un tamaño tan mínimo, pero por eso vale la pena vivir y por eso vale la pena morir”. Los hechos son una migajita. Lo que hay detrás de ellos es un eco grande que está al otro lado. Hacer de hechos mínimos una gran caja de resonancia” (Restrepo, entrevistada por Castillo, 2009, abril-junio: 78).

En cambio, Piglia está convencido que existen dos orillas en la literatura por las que hay que cruzar: la empírica y la mística, refiriéndose a las dos orillas de la experiencia y la literatura.

Existe tensión entre el sentido y la experiencia, entre la empírica pura y la aspiración a un valor, es la estructura misma de la novela como género [...] Yo creo que está siempre en la otra orilla. Si uno lo tuviera consigo, sería pleno tan pleno que ni siquiera se le ocurriría escribir. Debe ser la experiencia de los místicos. Uno por supuesto, tiene atisbos de esta posibilidad en las relaciones sentimentales. Esa idea de que hay que cruzar para llegar a otro lugar, donde creemos ver algo que brilla, algo que decidimos buscar, es el sentido mismo de la literatura. La literatura es algo que está por suceder, es inminencia de algo que se anuncia, aunque pueda parecer demasiado místico (Piglia, entrevistado por Katarzyna, 2004: 21- 23).

Las anteriores son alusiones que los autores mantienen vigentes en sus narraciones, una combinación de prácticas (experiencia y literatura) que tomaremos en cuenta para entrar en las obras de Restrepo y Piglia a través del uso de teorías propias de la narratología. Pimentel señala que un modelo narrativo “no sólo permite abordar analíticamente los relatos del mundo para conocerlos mejor, sino ofrece al lector... una posibilidad de penetrar aquellos mundos narrados que traman nuestra vida cotidiana” (2012: 7).

En primer lugar, se debe mencionar que se tomaron *La Isla de la Pasión* y *Plata quemada* como materias de estudio por la motivación de estudiar dos novelas documentales hispanoamericanas elegidas entre una gama narrativa cuya producción ha proliferado en los últimos tiempos. Las obras tienen características similares a las del nuevo periodismo estadounidense surgido en los años sesenta. Sin embargo, la interpretación de la lectura resulta diferente para las obras que nos competen si la comparamos con la que podemos hacer de las obras de dicho movimiento literario: se trata de obras conformadas con elementos propios del contexto latinoamericano, esto no quiere decir que sea radicalmente distinto al periodismo literario norteamericano, más bien es el surgimiento paralelo de nuevas respuestas y del proceso de relaciones intensas en el intelecto de los novelistas y periodistas.

El ejemplo de este paralelismo son los años fundadores de la novela de no ficción: *A sangre fría* del norteamericano Truman Capote fue publicada en 1966 después de diez años de investigación y, por su parte, en Argentina, *Operación masacre* de Rodolfo Walsh fue publicada en 1956. Desde la publicación de esta última novela en adelante, podría hablarse de una tradición literaria latinoamericana de narraciones que entrelazan el periodismo y la novela.

El estudio analítico e interpretativo de datos que desarrollo aquí, surgió después de contestarme como lectora y tesista la pregunta: “¿qué es lo que más me seduce de las dos novelas documentales?”. Como respuesta surgieron varias reflexiones que tuve que jerarquizar, estructurar, e incluso, hubo incisos que desechar. Todos las anteriores reflexiones dieron como resultado los títulos de este capítulo.

La Isla de la Pasión refiere un trágico abandono que sufrieron por nueve años soldados mexicanos y sus familias en Clipperton, isla que México y Francia peleaban en el siglo XVIII. *Plata quemada* trata el robo a un banco municipal de Buenos Aires ocurrido en 1965. Ambas novelas se inspiraron en conflictos y abarcan temas humanos como: la violencia, las drogas, el sexo, el peligro; aunque también el amor, el heroísmo, la solidaridad, la

sobrevivencia, los viajes, la naturaleza, la suerte o los milagros. Si bien las pequeñas historias hubieran podido quedarse en una plática, una anécdota, un dato, una leyenda o redactadas en notas informativas de revista o de periódicos locales, éstas trascendieron gracias a la forma de cómo se cuenta el relato, es decir, a que las historias fueron transformadas en novelas y llevadas así a un estamento más complejo de la ficción literaria.

En ambos casos hay explícito “algo de la historia” (se sabe por el título de la novela, por la sinopsis o por documentos referenciales, tales como la existencia de cintas cinematográficas en ambos casos), inclusive los desenlaces resultan predecibles. En Clipperton, personas sobrevivieron al naufragio después de muchas tragedias y en *Plata quemada* los delincuentes robaron millones, escaparon, mataron a muchos y quemaron los billetes. Pero el encanto de los relatos está en el desarrollo, en el cómo se cuenta, cómo el narrador construye la historia, cómo mezcla los géneros, cómo engancha, cómo hace que uno permanezca en la lectura de principio a fin.

En *La Isla de la Pasión* la narración combina dos partes: una literaria y la otra con las técnicas propias del periodista, como, por ejemplo, la entrevista y la investigación. Esta última parte, se consolida cuando un narrador cuenta sobre las entrevistas que realiza a algunos sobrevivientes de la isla y familiares, llega al lugar de los hechos e investiga los pormenores de la historia. Por otra parte, en *Plata quemada*, es como si se estuviera viendo una película de *gangsters*, directa y veloz ante los ojos lectores; avanzado el relato, también un reportero va a cubrir la noticia de manera presencial, es decir, el enfrentamiento policiaco contra los delincuentes en Montevideo.

A continuación, mencionaré de manera general algunos aspectos de ambas obras, aunque luego en los respectivos apartados estos detalles serán ampliados: en primer lugar, la construcción de actores; en segundo lugar, el espacio-tiempo y, por último, el uso de algunos detalles narrativos, tales como epílogos y listas de las fuentes consultadas.

Respecto a la configuración de los actores, tanto física, psicológica y moral, es digno de interés conocerlos y apreciar la creación del (de la) autor(a) como si él (ella) se hubiera metido en sus cuerpos y mentes, sobre todo de los protagonistas, quienes poseen sustancia heroica. En el apartado respectivo de este capítulo nos encargamos de mostrar sus atributos. Además, llama la atención que las conductas de los actores son congruentes con su papel social, pues sus sentimientos, emociones y atributos son verosímiles en función de que éstos

sean militares, mujeres, niños o bandidos; los sentimientos, emociones, preocupaciones, miedos, pensamientos, modos de actuar, expresiones, etcétera, que ellos tienen. Hay que mencionar que este tipo de creaciones sólo son permitidas en la literatura, pero para *darles vida* a estos actores fue bajo la comprobación de documentos, entrevistas o grabaciones que avalan su existencia en el mundo extratextual.

También es notable la construcción del espacio-tiempo: de las escenas, los paisajes, los sonidos; los diálogos, los lugares. Los narradores respetan los años en que ocurrieron los hechos: en *La Isla de la Pasión* el relato corre de 1908 a 1917 y *Plata quemada* nos ubica en 1965. Ambas obras sucedieron tiempo atrás, aunque al leerlas ese pasado se vuelva un aquí y ahora mismo.

El recurso de los epílogos y las fuentes consultadas es parte de la estructura del libro, pero al mismo tiempo es una advertencia al lector de que lo que se lee proviene de referentes documentados. Para Restrepo, fue sustancial a la hora de escribir respetar: “los hechos históricos, lugares, nombres, fechas, documentos, testimonios, personajes, personas vivas y muertas que aparecen en este relato son reales...” (Restrepo, 2006: 9). Mientras que Piglia inicia su epílogo con la frase: “Esta novela cuenta una historia real...” (Piglia, 2000: 221). Es decir, ambos narradores resaltan la palabra *real*, lo que hace efectivo el valor realidad-literatura contrapuesto a lo puramente fantástico.

Hay características únicas en cada una de nuestras novelas. En *La Isla de la Pasión*, la autora reporta fuentes bibliográficas, lo que no es usual en la novela, porque es ficticia. En el caso de *Plata quemada*, la clave de la singularidad está en el epílogo: a partir de la pista, en el tren a Bolivia, que le da la novia del Cuervo Mereles, el narrador *investiga* en los periódicos, profundiza y parafrasea la información de éstos, pero le da forma literaria con las focalizaciones internas y otros recursos expresivos. Lo que tienen en común ambas novelas es que los autores se involucran en el relato, insertándose como narradora-investigadora en *La Isla de la Pasión*, y como personaje en *Plata quemada*.

De modo que las fronteras de la investigación y la literatura se vuelven imaginarias: uno se olvida de qué pasó realmente cuando se da cuenta que efectivamente es una novela. Las narraciones y descripciones llegan a abrir la imaginación y a los cinco sentidos del lector, entonces se sienten cosas internas que al mismo tiempo se conectan cuando se es consciente de que sí sucedió y existe el elemento de veracidad con las personas, los lugares, los hechos,

las fechas, los contextos. Leer se convierte en un juego; son confusiones entre verdades e inventos.

Habría que mencionar que el lector hace un contrato o pacto con la novela en cuanto a que es referencial y literaria, se colocan algunas opiniones de los autores para notar que el acto referido tiene la cualidad de la intención. La autora colombiana considera que:

Hay un juego con el lector, entre las fronteras de lo que es real y lo que no. Es responsabilidad del lector cómo lo toma, hasta qué punto es realidad y hasta qué punto no. A esta edad ya no tengo una idea si uno debe cumplir o no una función. ¿O escribir por los que no tienen voz?, ¿quién dice que uno está escribiendo por los que no tienen voz? No sé, a estas alturas uno hace su oficio y lo hace lo mejor posible. Que el lector diga la función cumplida eso que lo diga o si no cumple ninguna, pero uno qué va a saber. Existe una sobrevaloración del escritor, finalmente es un oficio. ¿Qué hacemos para la sociedad? Yo no tengo ni idea. Sólo hay que hacer el oficio lo mejor que se pueda (Restrepo, entrevistada por Orrantía, M., conferencia, septiembre 2013).

Por su parte, Piglia expresa que:

La idea de interrogarse sobre el lector está ligada al fin de la noción de que la literatura tendría una esencia que permitiría identificarla en el objeto mismo. Se trata de esa tradición anclada en los formalistas rusos y otros, que asignaban como *literaturidad* a aquello que hace un texto literario. ¿Qué es lo que hace un texto literario? Esta pregunta en un momento dado intrigó poderosamente a los críticos, preocupados por determinar la cualidad específica por la que la literatura podía ser identificada [...] la definición de literatura tiene mucho que ver con la forma en que quien lee construye el texto.

[...] Por otro lado, los escritores siempre hemos padecido una pregunta envenenada: “¿para quién escribe usted?”. Ante ella nos hemos sentido siempre incómodos, porque pareciera que tiene hacernos pensar en una estrategia oportunista, del tipo “yo escribo para mujeres divorciadas de entre cuarenta y cincuenta años” o, “yo escribo para los jóvenes” [...] o las respuestas antipáticas, como “yo escribo para mí mismo”.

“¿Para quién escribe usted?”. Si uno pudiera contestar sabría qué cosa es la literatura [...] ¿Dónde están los lectores? Los lectores son unos locos que están por ahí leyendo libros. Es la locura que ya está en Don Quijote, ¿no? (Piglia, entrevistado por Alfieri, 2008: 59-61).

Nosotros como lectores decidimos sobre las repercusiones textuales que son de nuestro gusto o desagrado sin saber explicar muy bien porqué, hay relaciones o motivaciones misteriosas que quedan volando en el aire o que quedan en el terreno de lo subjetivo. Por ello se insiste en el potencial que ha tenido la literatura para construir subjetividades y estimular la imaginación. Por las anteriores razones, no niego que con *La Isla de la Pasión y Plata quemada* tuve sensaciones agradables como lectora y empatía como tesista por la combinación literaria-periodística.

Por último, quisiera reiterar que el género de la novela documental se crea a través de otros géneros: la biografía, el reportaje, los testimonios, la entrevista; es posible emplear diferentes discursos a la vez; y recurrir así a la ficcionalización. Un híbrido ambiguo y disímil que contempla un trabajo estético. Más aún, reunir otros tantos elementos mencionados a lo largo de un libro lleva a la pregunta: ¿qué lo hace tan artístico y expresivo? Ojalá podamos fundamentarlo al estudiar desde el interior de nuestras obras. A continuación, expongo, en primer lugar, y para poder entrar de lleno en las historias, la sinopsis general de las historias.

2.1. LOS ARGUMENTOS

2.1.1. EL ARGUMENTO DE *LA ISLA DE LA PASIÓN* (1989)

La Isla de la Pasión relata la experiencia que vivieron durante ocho años (1908-1916) el militar mexicano Ramón Arnaud, su esposa Alicia, once soldados, siete mujeres e hijos en la isla de Clipperton, lugar lejano, difícil de llegar y de salir. Algunos de ellos sobrevivieron a huracanes, mareas, epidemias y falta de alimentos, ahí hubo muertes y otros nacieron.

En ese tiempo, los habitantes de la isla llevaron una existencia de ilusiones y pesadillas por el ideal de proteger un trozo de territorio del que Francia quería adueñarse. Al final todos los hombres murieron y después de esperar el rescate por años, cuatro mujeres y seis niños fueron salvados por un barco estadounidense que inspeccionaba las coordenadas del océano, gracias a ello pudieron continuar con sus vidas.

2.1.2. EL ARGUMENTO DE *PLATA QUEMADA* (1997)

Esta novela trata sobre el robo de un banco en San Fernando, Buenos Aires. El relato transcurre del 27 de septiembre al 6 de noviembre de 1965, que son los días en los que persiguen a cuatro sospechosos principales: Malito, los mellizos, el Cuervo Mereles, además de su red de cómplices.

En la huida de los delincuentes están implicadas armas, drogas, sexo, asesinatos, robos y los siete millones. Por su parte, la prensa da a conocer sus rostros y se vuelven los hombres más buscados. La policía encuentra a los culpables en un departamento de Montevideo, entonces ocurre un largo y sangriento enfrentamiento entre tres cientos policías y tres de los asaltantes. Éstos, sin rendirse, queman los millones y los echan por la ventana. Al pasar más de quince horas de asedio, los uniformados logran entrar al caótico sitio y se dan cuenta de que

Malito, el líder de la banda, no estaba en el enfrentamiento, encuentran a dos muertos y uno herido que termina en el psiquiátrico de la cárcel, donde muere después.

2.2 PLATA QUEMADA COMO LITERATURA CRÍTICA Y LA ISLA DE LA PASIÓN COMO LITERATURA PRODUCIDA EN EL EXILIO

Con el fin de tener un entendimiento mayor sobre las obras, y luego pasar a analizar sus elementos particulares en los subsiguientes apartados, me referiré a dos aspectos particulares de éstas.

Plata quemada es una novela que se podría leer como literatura crítica de la sociedad capitalista: el dinero, las drogas y la violencia son algunos aspectos que se problematizan en el mundo narrado. En general, la crítica se hace patente en la escritura de Piglia, quien la define como “una autobiografía ideológica, teórica, política, cultural. La crítica es autobiográfica porque se escribe desde un lugar preciso y desde una posición concreta” (Piglia, 2001: 13).

Por su parte, la primera novela de Restrepo, *La Isla de la Pasión*, es una novela que se constituye en una literatura producida en condiciones de exilio, sufrido en México por la autora durante los años ochenta, tras haber participado en las negociaciones con la guerrilla de Colombia. Antes publicó *Historia de un entusiasmo* (1986), que posee un tratamiento más de reportaje de investigación. Esto es importante para entender por qué se produce una novela documental que recurre a la forma híbrida.

Es decir, en las obras existen razones extratextuales por las que se origina la forma narrada. Al respecto, el periodista polaco Ryszard Kapuscinski dice que: “el verdadero periodismo es intencional, el que se fija un objetivo e intenta provocar algún tipo de cambio. No hay otro periodismo posible. Hablo del buen periodismo, si leéis los escritos de los mejores periodistas –las obras de Mark Twain, de Ernest Hemingway, de Gabriel García Márquez-, comprobaréis que se trata de periodismo intencional. Están luchando por algo. Narran para alcanzar, para obtener algo” (Kapuscinski, 2006: 38-39).

Por otra parte, me gustaría citar a continuación algunas opiniones teóricas de Ricardo Piglia sobre la narrativa y la literatura:

Por un lado, la motivación del lector sería una aspiración a la forma. El sentido y la forma son lo mismo y la forma surge al final del relato. Por lo tanto, la búsqueda del sentido sería un modo de elaborar la relación con el final de las cosas, donde la vida se cierra, concluye y se puede definir. El final es el que decide el sentido de la vida. La literatura juega con esto: trabajar finales que no sean tan trágicos como son los finales de la vida, que son

siempre despedidas, pérdidas u obviamente la muerte. La vida está muy pautada por este sistema de cierre porque los finales están inevitablemente estructurados, mientras que la literatura se esfuerza por construir sus propios finales” (Piglia, entrevistado por Katarzyna, 2004: 28).

La definición de literatura tiene mucho que ver con la forma en que quien lee construye el texto. Inclusive él mismo como lector se pregunta desde dónde lee “porque escribo desde donde puedo, como todo el mundo. A veces sé lo que estoy haciendo y a veces las cosas se transforman. Pero insisto mucho en que cuando pienso en mi propia experiencia me doy cuenta que me he ganado la vida leyendo. Durante mucho tiempo dirigí una colección de novelas policíacas” (Piglia, entrevistado por Alfieri, 2008: 69- 70).

Quizá las lecturas policíacas que tuvo Piglia dieron la pauta para abordar los temas de su obra. Entre los que se encuentran: corrupciones humanas, la avaricia, la locura, la traición, las drogas, la violencia social y política, la cárcel, actores masculinos delincuentes marginados sin cabida social, la muerte, la moralidad, la manipulación mediática, la homosexualidad, el sexo, etcétera. Estos son asuntos que día a día acontecen en el mundo.

También en la narrativa del autor argentino se observa la crítica, expresada a través del narrador, los diálogos de los actores y sus acciones. Piglia explica el sentido crítico ejercido en su obra de la siguiente manera:

Hay una especie de representación imaginaria de la literatura que encarna un género de imaginación que hace cuestiones de crítica [...].
[...] En mi actividad literaria, los textos siempre han terminado por imbricarse, han experimentado cruces, y en este sentido me siento cercano –no quiero decir más que esto, que me siento próximo- a escritores que están trabajando en los límites de la novela, y en la dirección que a mi modo de ver es hacia a donde apuntan ciertas líneas relevantes de la literatura contemporánea. Creo que se trata de una tendencia destacable de renovación de lo que se entiende por ser escritor, una especie de combinación de autobiografía con ficción, con ensayo, con crítica. Me parece que ésa es una figura de escritor que tiene una extensa tradición –otra vez Borges, sin ir más lejos – y a la que me siento afín, a diferencia de otras figuras que leo con muchísimo interés y admiro, como Hemingway, pero que poseen otro perfil. Entonces, diría que mi trabajo como profesor, como lector en editoriales, mis escritos narrativos y mis escritos ensayísticos terminan por crear una suerte de laboratorio común (Piglia, entrevistado por Alfieri, 2008: 71-72).

El narrador de *Plata quemada* utiliza a los actores para narrar a partir de la mente y voz de ellos con un discurso doxal¹¹. Llega, de esta manera, por distintos caminos a los temas que se mencionaron antes para emitir juicios de valor ético o ideológico, la que creo que es una

¹¹ Los personajes o el narrador pueden tomar la palabra para expresar opiniones; la función del discurso doxal es predominantemente gnómico; son pausas de naturaleza extradiegética y pertenecen más al dominio de la reflexión más que al de la narración. Genette lo llama *rallentando*, que es una pausa disgresiva que no modifica la relación temporal entre la historia y discurso (Pimentel, 2012: 52-53 y 89).

oportunidad que brinda la literatura. Son ejemplos de esta irrupción algunos fragmentos como los que se referencian a continuación.

2.2.1. FRAGMENTOS DE LA LITERATURA CRÍTICA EN *PLATA QUEMADA*

El Nene conoció a Giselle en un café, quien es una joven que se vuelve su amante. Se ven algunos días en su departamento, el mismo lugar donde los intercepta la policía de Montevideo. Con referencia a la supuesta traición de la chica se narra:

No habría que sorprenderse entonces de que en este eslabonamiento de circunstancias, en esa multiplicidad de propietarios reales y aparentes, hubiera que buscar la clave del equívoco que acabó por llevar ahí a los porteños. Ya está dicho: en la luz escasa de los rincones cabareteros *se amasan extrañas amistades que no lo son cuando amanece el día* [cursivas mías] (Piglia, 2000: 108).

Durante el tiroteo, tres jóvenes gallardos voluntariamente se ofrecen para entrar al departamento. Los delincuentes matan a dos muchachos y el tercero cae herido. Entonces, se lee una opinión de los actores sobre la muerte:

Más que dos jóvenes que se hubieran marchado de esta vida parecía que lanzados por una mezcladora de cemento, no hubiera más que trozos de huesos, pedazos de intestinos y de tejidos colgantes a los que era imposible suponer que habían estado dotados de vida. Porque los que mueren heridos por las balas no mueren limpiamente como en las películas de guerra, donde los heridos dan un giro elegante y caen, enteros, como un muñeco de cera; no, los que mueren en un tiroteo son desgarrados por los tiros y trozos de sus cuerpos quedan desparramados en el piso, como restos de un animal salido del matadero.

[...] Tarda un hombre en morir y la muerte es más sucia de lo que uno se puede imaginar: pedazos de carne y huesos quebrados y la sangre que mancha la vereda y los quejidos horribles de los moribundos (Piglia, 2000: 149).

Por último, suponiendo que los medios masivos de comunicación tienen el papel de transmitir los hechos imparcialmente, en los siguientes párrafos se puede leer la opinión sobre el linchamiento mediático en contra de los delincuentes ante el acto de quemar el dinero:

Con salvar a un solo de los niños huérfanos habrían justificado sus vidas, estos cretinos, dijo una señora, pero son malvados, tienen mala entraña, son unos bestias, dijeron a los periodistas los testigos y la televisión filmó y luego transmitió durante todo el día la repetición de ese ritual, al que el periodista de la TV Jorge Foister llamó acto de canibalismo [...]

En declaraciones a la revista *Marcha*, el filósofo uruguayo Washington Andrada señaló sin embargo que consideraba ese acto terrible, una especie de inocente *potlatch* realizado en una sociedad que ha olvidado ese rito, un acto absoluto y gratuito en sí, un gesto de puro gasto y de puro derroche que en otras sociedades ha sido considerado un sacrificio que se ofrece a los dioses porque sólo lo más valioso merece ser sacrificado y no hay nada más valiosos entre nosotros que el dinero, dijo el profesor Andrada y de inmediato fue citado por el juez (Piglia, 2000: 172-174).

La crítica social realizada dentro de la novela es una ejecución de metaficción¹², si bien, la idea inicial de escribir el libro, según el epílogo, fue la historia contada por una muchacha que viajaba en un tren hacia Bolivia sobre “un gánster que le permitió conocer el otro lado de la vida y que ahora estaba muerto y al que habían acribillado luego de resistir quince horas como un héroe”, permite observar que la realidad y la ficción se unen o se alejan, aspirando a decir verdades expresadas por la vía ficcional.

Este mecanismo de la ficción por sí misma (metaficción), que se encuentra en la novela, plantea que, durante el desarrollo de la obra, el autor descubrió que la narración no es sólo un “proceso social de intercambio, sino también es imprescindible e para el sujeto mismo. El modo en que uno se cuenta su propia vida y el modo en que va modificando ese relato con el tiempo es como uno se da cuenta de quién es” (Piglia, entrevistado por Katarzyna, 2004: 27-28).

2.2.2. LA ISLA DE LA PASIÓN, PRODUCIDA EN EL EXILIO

A continuación, expondré la relación de la obra de Restrepo con la literatura producida en el exilio. En palabras de la misma autora, escribir *La Isla de la Pasión* fue el descubrimiento de su vocación de novelista, debido a que se sumaron dos sucesos: la muerte de su padre y el recuento de las multitudes que caían en medio de la violencia desatada en Colombia, provocando su exilio en México en 1985. Ella y otros exiliados buscaban un arraigo en México a través del ejercicio del periodismo. Fue en esta circunstancia que la autora se obsesionó con una historia extraordinaria y verídica ocurrida en la isla de Clipperton (Herrera, 2007: 14).

En este contexto, resulta pertinente señalar lo que dice Cabrera sobre este tipo de literatura:

La migración latinoamericana y/o exilio en el México del siglo XX ha producido una importante obra literaria en el país - aparte de su influencia y repercusión en otros ámbitos de la cultura-. Algunos de los escritores que llegaron desde los años cincuenta del siglo XX

¹² La metaficción es un término que se da a la escritura ficcional, que autoconsciente y sistemáticamente llama la atención sobre su condición de artefacto para plantear interrogantes sobre la relación entre realidad y ficción. Al proporcionar una crítica de sus propios métodos de construcción, tales obras no sólo examinan las principales estructuras de la ficción narrativa, sino que también exploran la posible ficcionalidad del mundo fuera del texto literario (Waugh citada en Quesada, 2009: 40) Es una ficción sobre ficción, esto es que incluye en sí misma un comentario sobre su propia identidad narrativa o lingüística (Hutcheon citado por Quesada, 2009:44).

–fuera o no en calidad de asilados políticos y se quedaron-- definitivamente han sido incorporados en la historia cultural de México pues enriquecieron con su escritura, su pensamiento, sus temáticas, sus perspectivas. Sin embargo, aun los que retornaron y, en consecuencia, no están registrados en los diversos diccionarios de escritores mexicanos del siglo XX [...] habían interactuado consistentemente en el campo cultural mexicano durante la época que les tocó. Fueron estudiantes o trabajadores intelectuales, y en su obra se trasluce el bagaje original y cómo el país de acogida incide en su reflexión sobre el pasado y en la configuración artística de la imagen del país de origen (Cabrera, 2010: 13-14).

En tal tenor, desde finales del siglo XX, se volvió imperativo superar la etapa de nóminas y anecdóticos para profundizar en el conocimiento de la elaboración estética; para observar cómo los escritores recrean las nuevas opciones escriturales halladas en la interacción con el campo literario mexicano, sin olvidar la reinención o reinterpretación de los problemas traídos de su mundo cultural de procedencia y las marcas de la experiencia del exilio, cuando es el caso (Cabrera, 2010: 14).

La novela no narra una historia de expulsión colombiana, sin embargo, el asunto del exilio se vincula con *La Isla de la Pasión* porque varios factores influyeron en la novela. El primero es que fue producida en la época del exilio de la autora. También, que a la autora la condicionaron aspectos socioculturales y emocionales, mismos que equilibraron y favorecieron la actividad escritural.

Por ejemplo, si analizamos el lenguaje en la novela es influenciado por palabras del habla mexicana; de igual modo, la información histórica, social y espacial pertenece a territorio mexicano, y no al colombiano. Esta transculturalidad que vivió Laura Restrepo fue incorporada a su literatura¹³.

En una declaración, la escritora afirma que “la idea fue trabajarle a la reconstrucción histórica de un país que no era el mío, un trabajo que resultó triplemente difícil porque tenía que averiguarlo todo, no simplemente los hechos de la Revolución sino la vida de los marinos, entre otros aspectos” (Restrepo, entrevistada por Valbuena, 1999: 211).

Para explicar esto, retomamos la siguiente cita expresada por la autora:

Entonces, México, casi por todos lados es un país contado y es difícil encontrar un rincón que no haya sido de alguna manera tocado. Y como extranjera que era tenía que entrar con pudor, con prudencia, tocar un rinconcito desconocido para no

¹³ Para explicar el exilio o la migración, se pueden retomar dos categorías: la transculturalidad y la heterotopía. La primera es “el recurso a modelos, fragmentos o bienes culturales que no son generados ni en el propio contexto cultural ni por una propia identidad cultural, sino que provienen de culturas externas y corresponden a otra identidad y lengua”. La segunda, “el estado híbrido de esos espacios concretos que son territoriales, psicológicos, emocionales, corporales... donde las identidades del sujeto se fragmentan o se diversifican, en los que la memoria se inscribe, el pasado se reescribe y el presente se escribe; son el lugar de la fractura” (A. de Toro citado por Cabrera, 2010:14-15).

entrar a competir con los verdaderamente expertos. En eso estaba, y de pronto uno de los amigos colombianos del exilio me dijo: “¿tú sabes que hay una isla con una historia absolutamente fascinante? Porque allí se quedaron durante un montón de años unos soldados que fueron mandados por Porfirio Díaz dizque a defender eso y luego se vino la revolución, salió corriendo Porfirio Díaz y nadie se volvió a acordar de esos soldados y la gente sobrevivió allí”. ¡Ah caramba! Empecé a investigar de qué se trataba, ahí vino el nombre de *La isla de la Pasión*, un nombre muy seductor y fuerte.

Luego pregunté entre los amigos mexicanos quién sabía qué había pasado en realidad, pero nadie sabía. En ese momento la magia empezaba, en el momento en el que nadie sabía sobre Clipperton o la Isla de la Pasión. Era una historia maravillosa y dije: “esto es”. (Restrepo, entrevistada por Xolocotzi, septiembre 2013).

Las consideraciones que hemos estado acumulando son vertientes que sirven para concebir la estructura de los relatos internos, los hechos metaficticios y todas las alusiones dentro de estas dos novelas documentales examinadas.

2.3. EL DOBLE DISCURSO NARRATIVO: PERIODÍSTICO Y NOVELESCO

Comencemos con una cita de Todorov para precisar que “el discurso es la palabra real dirigida por el narrador al lector” (1990: 177). En las novelas documentales analizadas, el discurso utilizado apunta a una delgada o invisible cadena de palabras “donde el realismo se transforma en ficción y es el inicio de un viaje por el mundo subjetivo. Aquí ya no se manejan datos como la base principal que sustenta la estructura del reportaje sino como un elemento de apoyo a la parte subjetiva que da vida a las imágenes tomadas de la realidad convertidas en ficción” (Íñigo, 1988: 69). De esta manera, se “configura una nueva forma que ya no respeta las fronteras tradicionales entre ficción y realidad, entre discurso periodístico y discurso novelesco” (Bleton, 1999: 171).

Primero tenemos que en el discurso narrativo¹⁴ “existe un narrador que relata la historia frente a un lector que la recibe” (Todorov, 1990: 161). Para Beristáin (1982: 124), el discurso es una estrategia: uno de los mayores momentos en que el narrador en mayor medida se identifica con el autor; es el modo de combinar la narración que corre por su propia cuenta y que estará a cargo de los personajes, sus parlamentos, cómo planea, construye y distribuye

¹⁴ El *discurso* o *texto narrativo* le da concreción y organización textuales al relato; le da “cuerpo”, por así decirlo a la historia (Pimentel, 2012: 11).

aportes, monólogos, descripciones, diálogos, narraciones [...] y cómo el narrador interrelaciona los recursos estilísticos que tienden a producir una impresión estética al lector.

El discurso se pronuncia bajo la subjetividad del narrador, éste hace que los acontecimientos aparezcan según su proferir. Esta relatividad de la organización, orden y simetría del relato literario no se concibe como antitética de una la lectura histórica. ¿Cómo se organiza ese doble discurso y cómo los distintos elementos entran en su composición en *La Isla de la Pasión* y *Plata quemada*?

En la representación literaria se mezclan la narración y la descripción. La narración responde a lo que ocurrió¹⁵ refiriéndose a acciones o acontecimientos: informa, entretiene, dramatiza, ubica en el tiempo, explica los hechos, interpreta, cita otras voces, entre otros propósitos. La descripción se presenta, como un “trozo” relativamente autónomo, fácilmente separable del flujo textual (Hamon, citado por Atorresi, 2012: 51). La descripción se detiene sobre objetos y seres considerados en su simultaneidad y enfoca espectáculos que parece suspender el curso del tiempo [...] (Genette, 1990: 203).

En *La Isla de la Pasión* y en *Plata quemada* los actores narran y describen simultáneamente con varios elementos que organizan el espacio-tiempo diegético de forma comprensible. Dicha coherencia presenta perspectivas no arbitrarias, permite presentar los hechos con mayor o menor amplitud en tal orden como los ha organizado el narrador: cronológicamente, yendo hacia atrás, adelantando hechos posteriores, desde la perspectiva del narrador o de adentro o de afuera de la mente de los actores (Atorresi, 2012: 35).

Ambas novelas usan el narrador en tercera persona, que hace conocer todo lo que pasa y transporta a momentos de la historia para poder explicar la historia principal. Sin embargo, en nuestras novelas hay algo interesante: concuerda un acto de narración y descripción sobresaliente que justifica el discurso literario-periodístico: en las dos obras cobra existencia un narrador-investigador que atestigua, describe, explica, cuenta, argumenta, admite o da fe que la historia es verídica.

En la novela documental de la colombiana aparece una entrevistadora que viaja a diferentes lugares para platicar con sobrevivientes que estuvieron en la isla y sus familiares

¹⁵ El *acto de la narración* establece una relación de comunicación entre el narrador, el universo diegético construido y el lector, y entronca directamente con la situación de enunciación del modo narrativo como tal. De esta forma, historia, discurso y narración son tres aspectos íntimamente relacionados en la compleja realidad narrativa (Pimentel, 2012: 12).

bajo la redacción en primera persona. Por su parte, la obra del argentino recurre a un joven y audaz reportero bajo el homónimo de E.R. o Emilio Renzi, el personaje se ubica en el lugar donde la policía da con los delincuentes que robaron los millones, utilizando la tercera persona hace una crónica de los sucesos para un diario.

Es una coincidencia que estos narradores-investigadores realicen técnicas periodísticas para llegar al fondo de los hechos dentro del mundo diegético. Sin embargo, en gran parte de nuestras novelas estas técnicas son llevadas a límites de desarrollo muy importantes, tanto es así que al final de la lectura se sabe bien responder el qué, quién, cómo, cuándo, dónde, por qué y para qué, preguntas que son del discurso periodístico.

Los elementos del discurso periodístico, es decir, los que integran cualquier hecho noticioso, transitan dentro de los mundos diegéticos de *La Isla de la Pasión* y *Plata Quemada*: 1. El hecho: qué ha sucedido; 2. El sujeto: quién realiza la acción; 3. El tiempo: cuándo sucedió; 4. El lugar: dónde se llevó a cabo; 5. La finalidad: para qué o por qué se efectuó; 6. La forma: cómo se realizó (Leñero y Marín, 1990: 87).

A partir de esta clasificación y de la respectiva valoración de dichos elementos, redacté la información para responder a las preguntas periodísticas.

Tabla 2. Información con tratamiento periodístico de las historias de las novelas *La Isla de la Pasión* y *Plata quemada*.

<i>La Isla de la Pasión</i>	<i>Plata quemada</i>
<p>17 de julio de 1917. Después de nueve años, rescataron a mujeres y niños de la isla de Clipperton, ubicada en medio del mar del Pacífico que mide sólo cinco kilómetros de circunferencia, no había más habitantes ni vegetación, está repleta de cangrejos y pájaros bobos que producen guano. Las personas llegaron en 1908 por mandato del gobierno de Porfirio Díaz, quien quiso resguardar el territorio que querían los franceses. La misión estaba al mando del capitán Ramón Arnaud, un joven militar franco-mexicano, que murió con los once soldados enviados. Cabe señalar que entre las sobrevivientes se encontraba embarazada su viuda Alicia Arnaud</p>	<p>27 de septiembre de 1965. Casi sesenta mil dólares se llevaron una banda de delincuentes que asaltó, con armas militares, el Banco de la Municipalidad de San Fernando, Buenos Aires. Alrededor de las 15 y 15:30 horas, los sospechosos principales de nombres o sobrenombres Nene Brignone, Gaucho Dorda y el Cuervo Mereles llegaron en un Chevrolet 400 e interceptaron a la camioneta IKA que trasladaba el dinero del Banco a la Municipalidad; el tesorero murió despiadadamente junto con uno de los dos custodios que resguardaban a los 7.203.960 pesos que iban a ser para pagar los sueldos del personal y los gastos de las obras del desagüe</p>

de veintinueve años y sus tres hijos. Durante su estadía en la isla, los Arnaud pudieron regresar a México en 1811, pero ante la caída de Díaz, más la crisis política y económica del país, decidieron regresar al arrecife.

del municipio. La policía busca a los delincuentes y a su líder Malito, que en dado caso pudieron escapar hacia otra ciudad, como Montevideo, por ejemplo.

En las novelas esta información pertenece a la historia narrada, consistente en que “tras la lectura, la serie de acontecimientos se recombina en la memoria para quedar ordenada como una secuencia que tiene consecuencia” (Pimentel, 1998: 11). A propósito, redacté esa ordenación de lugares, objetos y actores como información periodística sólo para develar que los dos relatos tienen potencialidad narrativa, aunque los respectivos narradores adviertan a los lectores que los hechos dados a conocer son verídicos.

Hay que aclarar que no estamos confundiendo el periodismo literario con el contenido narrativo, éste último es la información básica de carácter cognitivo que cualquier relato posee, aunque no se refiera a hechos verídicos.

Otro punto que está en este tipo de novelas es la constitución del discurso total, compuesto de otros géneros periodísticos: la crónica que es un género más descriptivo que funciona para contemplar los lugares, paisajes, detalles, rasgos físicos de actores, colores, etcétera y ubicar en el tiempo diegético. El reportaje, la entrevista, la biografía que reconstruye episodios de la vida de los actores, el testimonio, la nota informativa, todos se mezclan en el cuerpo de la novela documental, en la reconstrucción de los hechos ficcionalizados bajo el punto de vista de un narrador o de los actores debido a que también existen conversaciones en las que el narrador-investigador no se halla presente.

Por ello, otro elemento organizador es el diálogo: la reconstrucción ficcional de conversaciones que el narrador-investigador no presencié. Es como un modo ficcional de dar cuenta de una escena sólo conjeturada, momentos en que la investigación debe recurrir a los posibles de la ficción según lo verosímil, una especie de apuesta cercana a la de la literatura. El doble pacto de lectura, referencial y novelesco, a la vez, legítima este uso del diálogo e incita al lector a aceptar esa estrategia como una representación posible y convincente de los hechos (Bleton, 1999: 174).

Por otra parte, no es algo secreto que los autores recurrieron a documentos, grabaciones, entrevistas, informes judiciales, cartas, periódicos de la época. Con base en ellos

reconstruyeron el relato novelesco: “se establece una complementariedad entre los discursos ligados a la investigación y los de la narración ficcional. Existe, sin embargo, un montaje más oculto, que consiste en sembrar hábilmente los datos reales en la ficción para producir un efecto de realidad que hace verosímil la historia narrada” (Bleton, 1999: 175).

Entonces la combinación de varios discursos es también una concepción literaria que busca quebrar las fronteras de los géneros; además en el género novelesco creado se instaura la ficcionalización: estrategia que sólo se acepta en lo literario y en estos casos resuelve el doble pacto de lectura: referencial y novelesco. Así, paradójicamente, lo real histórico se lee como ficción, como sueño, como fantástico, y a la inversa, lo que parece irreal debe ser descodificado como real. La condición novelesca del texto no sólo estriba en el carácter del referente, sino sobre todo en la escritura. La literariedad es aquí una consecuencia de la presencia de una función poética del lenguaje (Bleton, 1999: 176-177).

A continuación, se introduce la siguiente cita como una manera de crear contraste entre ciertos elementos de la ficción y la historia:

La ficción, como la historia, está hecha de sucesos, personajes, ideas, dilemas y conflictos que se proyectan en el tiempo. La ficción, como la historia, se sustenta en una narrativa de coherencia y sentido a acontecimientos que de otra manera semejarían un caos. [...] La única diferencia entre esas narrativas es que el fundamento de su validez apunta a bases distintas: en un caso a la credibilidad y efecto estético de un discurso que interpela al imaginario y la empatía; en el otro, a la evidencia empírica de la veracidad de lo narrado (Cabrera y Estrada, 2012: 40).

2.4. LAS ARQUITECTURAS NOVELESCAS

2. 4. 1. NOVELA DE AVENTURAS, NOVELA HISTÓRICA Y NOTA ROJA

Nuestras novelas documentales integran en sus arquitecturas novelescas características tanto de la novela de aventuras y de la histórica en el caso de *La Isla de la Pasión*; y en el de *Plata quemada* también tiene rasgos de la nota roja. A continuación, explicaremos los dos tipos de novela y luego pasaremos a la nota roja, vinculada de forma más directa al periodismo.

Los aspectos de la **novela de aventuras** se centran en el mito o la fórmula del viaje heroico y de la prueba. El teórico ruso Bajtín¹⁶ llama a un tipo de novela antigua, “novela de

¹⁶ Bajtín liga las formas del tiempo al “cronotopo”, concepto que refiere a la conexión esencial de relaciones espaciales y temporales asimiladas artísticamente en la literatura; centro organizador narrativo fundamental de la novela. Es un lugar donde la narración se ata y se desata. Puede decirse sin duda alguna que a ellos les pertenece el significado que da forma a la narración (Bajtín, 1989: 239).

aventuras y de la prueba” en la que remite los elementos de la novela griega. En estas novelas, la aventura es elaborada cuidadosa y sutilmente: se desarrollan motivos amorosos, de viajes, tempestades, naufragios, guerras, raptos, etcétera. Se compone de una serie de segmentos cortos que corresponden a diferentes aventuras: lo importante es *lograr escapar, lograr alcanzar, lograr adelantarse, estar o no estar en el precisamente en el momento dado de un cierto lugar, encontrarse o no encontrarse*, etcétera. En el marco de una aventura *se cuentan* los días, las noches, las horas, incluso los minutos y segundos como parte de la noción del tiempo [narrativo]. Todas las aventuras se ligan a una sola fuerza: *el suceso*, en el que la intervención del destino, dioses, demonios, bienhechores misteriosos, magos-hechiceros o malvados “acechan”, “esperan”, “se arrojan de repente” y *precisamente* “en ese momento”. Son a estas fuerzas sobrenaturales, y no a los héroes, a las que les pertenece toda la iniciativa de la aventura. Naturalmente, los héroes *también actúan, corren, se defienden, luchan, se salvan*; pero *actúan*, por decirlo así como *personas físicas*. También hay otros motivos generales en las novelas de aventuras: *encuentro-separación* (“al mismo tiempo”, “en el mismo lugar”, “no se encontraron”, “se separaron”), en cuyo caso el encuentro puede ser deseado o no, alegre o triste, en algunos casos horrible o ambivalente, este motivo se relaciona con la separación, pérdida, fuga, reencuentro, boda, etcétera; *búsqueda-hallazgo*; *reconocimiento-no reconocimiento* (Bajtín, 1989: 240- 250).

Los elementos que están relacionados con viajes por diversos países extranjeros han sido desarrollados por la novela geográfica antigua. En primer lugar, su núcleo está formado por una *patria natal real* que ofrece un punto de referencia, es decir, el núcleo interno de organización de la visión y la representación, partiendo de lo que es lo natal cambia radicalmente la imagen entera del universo en la novela geográfica. En segundo lugar, el hombre [actor] es en esta novela alguien público, político guiado por intereses políticos, sociales, filosóficos, utópicos. Luego, el momento mismo del viaje, del camino, tiene carácter *real* e introduce un centro organizador *real* en la serie temporal de dicha novela (Bajtín, 1989: 256-257).

Sobre el problema de *la imagen del hombre* en este tipo de novelas, se plantea como un actor *pasivo e inmutable*, pues a él le *sucede todo*. Las acciones del héroe en la novela griega se reducen en el *movimiento forzado en el espacio* (fuga, persecución, búsquedas), es decir, al *cambio del lugar en el espacio*. El hombre [actor] es totalmente pasivo en su *vida* debido a que

el juego lo conduce el “destino”, pero *soporta* ese juego del destino. En todos esos momentos encontramos *los signos de la identidad humana* (Bajtín, 1989, 258).

Por último, la mayoría de las novelas griegas están organizadas junto con las pruebas de héroes y de heroínas: castidad, fidelidad, nobleza, valentía, fuerza, intrepidez y, raramente, inteligencia. La casualidad no sólo esparce peligros, también tentaciones de las que siempre salen victoriosos. Hacia el final de la novela, se reestablece el equilibrio inicial y todo vuelve a su comienzo (Bajtín, 1989: 259).

Por **novela histórica** tradicional o convencional se entiende aquella que siguió el paradigma iniciado por el novelista escocés Walter Scott en el siglo XIX, y establecido como representante clásico por Georg Lukács en su libro *La novela histórica* [1936], el rasgo en las obras de Scott fue el compromiso con la realidad sociopolítica inmediata.

En el ensayo *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género* (1995), el crítico literario argentino Noé Jitrik desarrolla una serie de particularidades sobre la novela histórica tradicional y la reciente. De modo general, enlistaremos algunas.

Primero, la novela histórica responde a un acuerdo, quizá siempre violado, entre “verdad”, que estaría del lado de la historia, y “mentira” que estaría del lado de la ficción (Jitrik, 1995: 11), sin embargo, es siempre la disciplina de la historia la que respalda los hechos de la novela e incluso pueden ser verificados por el lector.

El crítico argentino apunta que el saber histórico es importante por su virtud de restablecer un lazo entre lo colectivo y lo individual, el mismo que el pensamiento histórico suele disociar. Frente a los hechos trascendentes, el imaginario social se entiende como un sistema entrecruzado de textos y de experiencias, un amasijo, una gran reunión organizada que se manifiesta mediante exigencias, pedidos o autorizaciones: en la medida que éstas varían, nada hay más histórico que el imaginario; así, en virtud de determinadas condiciones surge la idea de la “ficción” (Jitrik, 1995: 16).

De modo que la novela histórica nunca aludiría a un referente¹⁷ en el orden de lo real, sino a un hecho configurado discursivamente, esto es que el análisis de la relación entre

¹⁷ El “referente”, dicho sumariamente, es aquello que se retoma de un discurso establecido o desde donde se parte; “referido” es lo que ha sido construido con el material retomado o desde donde se partió, mediante ciertos procedimientos propios de la narración novelística. El referente es una imagen autónoma, el referido organiza otra nueva en la que aquella, transformada, persiste y se reconoce (Jitrik, 1995: 53).

“representación”¹⁸ y referente historiográfico se podría hacer en cualquier novela, ya que forma parte de su misma definición, como un discurso que representa a otros discursos que a su vez dan cuenta de un hecho, y permiten considerarlo como *real* y *acontecido* (Jitrik, 1995: 57-58).

Otro aspecto de la novela histórica es la de “espacializar el tiempo”, pues la materia que trata la historia reside en el pasado; pero son las palabras las que ordenan las imágenes en el texto, esta ilusión es la que *crea* los datos reconocibles; además, mediante la ficción se hace olvidar que esos hechos están a su vez referidos por otro discurso, el de la historia. Esto es tomar un tiempo concluido y darle organización en un espacio pertinente y particular dentro del espacio literario (Jitrik, 1995: 13-14).

Respecto a los protagonistas de la novela histórica, Lukács establece una línea divisoria entre la “novela democrática” y la “novela reaccionaria o romántica”, según su propia distinción. La diferencia entre una y otra radica, precisamente, en el origen referencial de los actores. La primera mencionada refiere a héroes activos: figuras comunes, corrientes, elevadas, extraídas de la masa o del pueblo, lo que presupone necesariamente “observación”. Mientras que en la “novela romántica” los protagonistas tienen como referente a sujetos destacados del acontecer histórico. Puede que a través de un protagonista imaginario se describa a un personaje histórico, quien es el soporte de la actuación de aquel (Jitrik, 1995: 45-46).

Para concluir este ítem, nos referiremos a la novela histórica latinoamericana que se ha vinculado al problema de la identidad, quizá a causa del vacío político y cultural que se abre bruscamente con relación a la finalización de las guerras de independencia, las preguntas también se formulan en relación con la identidad, pero se especifican en el aspecto nacional. Dicho de otro modo, la novela histórica latinoamericana no se pregunta por el ser ni por el destino de los individuos ni por su procedencia mítica, sino por lo que es una comunidad frente a la identidad bien establecida y operante de otras comunidades en su intento de recuperar el pasado a través de la comprensión del presente (Jitrik, 1995: 39-40).

Respecto al cometido de identificar el género que corresponde a *Plata quemada*, Rodrigo Fresán expresa que no puede ubicársele como novela policial porque “no hay ningún

¹⁸ “Representación” es lo que resulta de un traslado a determinado código de un conjunto —organizado o en desorden— de hechos empíricos o de hechos de conocimiento de existencia verificable por medios que no pertenecen a ese código (Jitrik, 1995: 58).

enigma, una investigación, ningún saber en juego” que sea característica del género (Fresán, 2008: 305).

En este caso, en la tesis titulada “Un cuento siempre cuenta dos historias: análisis actancial en dos novelas de Ricardo Piglia” de Lomelí Nava, la autora sostiene que “la investigación sí existe en la novela, es la recopilación de datos, testimonios que Emilio Renzi colecciona; sin embargo, la finalidad de ésta no recae en el desciframiento de un enigma porque el objetivo es informar” (Nava, 2012: 11).

Es cierto que el fin de “informar” se vincula con el periodismo, sin embargo, la nota roja abarca un tipo de noticia relacionada con seguridad pública, justicia penal, desgracias sociales, tales como crímenes, delitos o corrupción. Carlos Monsiváis (2006: 131-134) criticó el mensaje producido con la nota roja. El autor mexicano señaló que en estas noticias existe gusto por la violencia y la muerte; se reseñan las probables conjeturas contra el orden o se pretenden olvidar o justificar una represión, un genocidio; el cultivo del morbo sanguinolento comprueba una ley subterránea: en los países donde la prensa –con sus excepciones, sin sus excepciones- no equivale a una diaria toma de conciencia frente a su realidad (toma de conciencia dentro de su perspectiva efímera), se fomenta o se inventa que ignora o desprecia la necesidad de informarse y se nutre de la mitomanía.

Este punto de vista de Monsiváis podría tomarse como desprecio a la nota roja, pero al mismo tiempo nos da algunas características para hacernos una idea sobre lo que es el género.

Por otra parte, hay otros elementos en relación al género policial manejado en *Plata quemada*, por ejemplo, el hecho de que Piglia fuera director de la *Serie Negra* que publicaba la editorial Tiempo Contemporáneo en Argentina durante los años sesenta, le permitió ser un lector competente de temas policiales.

Para esta tesis, revisamos el texto *Sobre el género policial* (Piglia, 2001: 59-62), en el que el autor distingue entre policial clásico o “relato de enigma” (finales del siglo XIX) y la novela negra norteamericana (años sesenta). Las reglas del policial clásico se afirman sobre todo en el fetiche de la inteligencia pura, construida sobre la figura del investigador como el razonador puro, como el gran racionalista que defiende la ley y descifra los enigmas; en cambio, las novelas de la serie negra eran ilegibles: relatos salvajes, primitivos sin lógica, irracionales, pero al mismo tiempo en la serie negra está ligado a un manejo de la realidad materialista. Basta pensar en la compleja relación que tiene el dinero y la ley donde el

detective es un profesional que está motivado por el interés; opuesto a la novela de intriga, donde el detective es un aficionado: los crímenes son gratuitos, justamente porque la gratuidad del móvil fortalece la complejidad del enigma.

En el mismo ensayo, Piglia dice que en medio de la novela de enigma y la novela dura está el relato periodístico, la página de crímenes, los hechos reales. El género policial había venido a compensar las deficiencias del género narrativo no ficcional (la noticia policial) que fundaba el conocimiento de la realidad en la pura narración de los hechos, el uso y la lectura de las noticias periodísticas es la base de la trama, los diarios son un mapa de la realidad que es preciso descifrar (Piglia, 2001: 62).

2.4.2. EPÍGRAFES

Las novelas documentales estudiadas presentan sus respectivos epígrafes: “...y luego con algunas ridículas ceremonias le entregaron las llaves del pueblo y le admitieron como perpetuo gobernador de la ínsula Barataria” extraído de *El Quijote* de Miguel de Cervantes¹⁹, en *La Isla de la Pasión* (1986) de Laura Restrepo; y en *Plata quemada* (1997) de Ricardo Piglia: “¿Qué es robar un banco comparado con fundarlo?”, frase de Bertolt Brecht²⁰. De esta forma, estas frases suelen preceder la información narrativa sobre la historia que se va a contar.

2.4.2.1. EL EPÍGRAFE DE LA ISLA DE LA PASIÓN

Quisiera comentar el epígrafe cuya cita textual pertenece al capítulo XLV de la segunda parte de la novela *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes y que en *La Isla de la Pasión* aparece así: “...y luego con algunas ridículas ceremonias le entregaron las llaves del pueblo y le admitieron como perpetuo gobernador de la ínsula Barataria”.

La ínsula Barataria es un lugar ficcional de *Don Quijote*, en el que el duque elige gobernador a Sancho Panza, pero él se da cuenta del embuste o fraude del nombramiento. Luego, a la ínsula llegan algunos habitantes para que él sea quien les dé solución de la manera más justa, entran en el juego aun sabiendo de la burla en la que estaban participando.

¹⁹ Se encuentra en la segunda parte de *Don Quijote de la Mancha*, en el capítulo XLV “De cómo el gran Sancho Panza tomó la posesión de su Ínsula Barataria, y del modo que comenzó a gobernar”.

²⁰ Esta frase pertenece a *La ópera de los tres centavos* de Brecht, puesta en escena en 1928, obra épica que cuestiona las nociones de la propiedad material en la sociedad capitalista.

La interpretación que doy es que el gobierno de Sancho Panza y el de Ramón Arnaud son una ficción. Si bien ambos sitios son ficcionales, puesto que las dos son islas pequeñas que no tienen límites porque alrededor se encuentra el mar, esta inmensidad perpetua y alejada es la que provoca un tipo de locura, por decirlo de alguna forma: hay que tener un grado de locura para fungir el papel del representante social en una isla con pocos habitantes, los cuales a su vez mantienen una complicidad con el gobierno fraudulento que les han impuesto.

Ambas islas ficcionales forman parte del dominio de un rey o de un presidente que busca dominio para extender su imperio. Si hay al menos un soldado en esa isla, el territorio no se perderá. Esta dominación también es una ficción porque el duque, en el caso de la ínsula Barataria y el Presidente Porfirio Díaz en Clipperton, debieron tener un grado de exaltación emocional para enviar a un gobernador a una isla solitaria con la idea de extender el territorio en ultramar: ¿a quién iban a gobernar, a los cangrejos, a los peces, a los pájaros, a los tiburones? En *La Isla de la Pasión*, la irreverente concesión expresa relación con la locura quijotesca: Clipperton era un pedazo de territorio icónico del dominio mexicano, mientras que para los soldados enviados a defender la playa, sólo era una ficción, una complicidad de tal locura.

A través de una entrevista, supe que la autora Laura Restrepo no estuvo en la isla²¹, entonces, ¿cómo obtuvo el “fiel reflejo” para la ilusión que hizo en la realidad narrativa de su obra? Por una parte, la descripción se basó en la investigación documental, y por otra, la autora hizo uso de la imaginación para dibujar la isla a detalle.

2.4.2.2 EL EPÍGRAFE DE *PLATA QUEMADA*

El epígrafe de *Plata quemada* pertenece a una frase del dramaturgo alemán Bertolt Brecht: “¿Qué es robar un banco comparado con fundarlo?”. Siendo esto un punto de partida de la novela documental que analizamos, creo que merece una interpretación.

De alguna manera, el análisis se relaciona con la intención crítica de Piglia al utilizar una frase que pertenece a la obra teatral “Ópera de los tres centavos” [1928] del dramaturgo alemán, cuyo contenido es una crítica a la burguesía en una ciudad alemana en la que hay crisis, delincuencia y miseria.

²¹ Véase Anexos.

A propósito de la frase, consultamos el libro *Crítica de la crítica* de Todorov, en específico el capítulo titulado “El retorno de lo épico (Döblin y Brecht)” (2005: 40-50), en el que escribe sobre este reconocido dramaturgo alemán del siglo XX. En este artículo se rescata la preocupación social que tenía Brecht por la crítica con eficacia en el teatro y en la literatura, a partir de aspectos como la crítica de la identificación, es decir, una invitación al espectador a identificarse con el actor por medio de la ilusión de que lo que tiene frente a sus ojos es un segmento de vida, y no un espectáculo; el espectador debe permanecer lúcido, dueño de su facultad crítica. Por otra parte, en lo que se refiere al texto literario, el dramaturgo alude a la práctica de formas de representación del mundo para volverlas extrañas, no familiares, desorientadoras a través de formas lingüísticas que puedan trascender en el transcurso de cada época.

Un punto de vista sobre el epígrafe pudiera ser que los banqueros son ladrones: que el sistema capitalista es un ladrón. También, declara el sentido sobre la justicia social con matiz irónico, lo que posibilita ponerse en el papel de los actores de *Plata quemada*, quienes son cínicos, pues voltean el discurso oficial y los valores sociales ejerciendo leyes propias. El capitalismo sostiene que los bancos tienen derecho a cobrar impuestos y servicios, a administrar el dinero de las personas; sin embargo, el dinero es una de las ficciones de la sociedad contemporánea.

Por otra parte, el mismo Ricardo Piglia comenta que la frase le parece ser la mejor definición de la serie negra, es decir, de relatos que tienen relaciones capitalistas, en los que se relaciona lo moral y sostiene que la única ley es donde todo se paga. Por ello, es un relato contradictorio y ambiguo que produce una lectura ambigua: “están quienes a partir de una lectura moralista condenan al cinismo de estos relatos; y están quienes les dan a estos escritores un grado de conciencia que jamás tuvieron, y hacen de ellos una versión entretenida de Bertolt Brecht” (Piglia, 2001: 62).

2.4.3. ESQUEMAS ORGANIZATIVOS DE LAS NOVELAS

Después de los epígrafes siguen los cuerpos de las novelas. *La Isla de la Pasión* contiene tres partes, un epílogo, los agradecimientos y al final reporta como fuentes treinta y cinco libros y cinco folletos y revistas. La primera parte (p. 13-155) de la obra es extensa, no sólo por sus ciento cuarenta y dos páginas, sino también por su título, “Clipperton”, que da cuenta del

espacio diegético donde se desarrollan la mayoría de los hechos narrados. Los acontecimientos y acciones de los actores giran en torno a la isla. Esta parte inicial responde al nombre de la isla donde suceden los hechos narrados, y ejerce la función de cimentar los datos que servirán para comprender la recreación de la toda la historia dentro del espacio-tiempo diegético.

La segunda parte (p. 157- 260) tiene un poco más de cien páginas. “Maroon” en inglés significa 'abandonar/dejar desierto', hace referencia a que si alguien está abandonado en algún lugar, es difícil que pueda escapar de ahí. El capitán Clipperton llegó a la isla en el siglo XVIII, en busca de una roca para abandonar a un traidor a quien le entregaría una botella de agua, una pistola y una bala como únicas opciones antes de que el mar lo ajusticiara; tal y como lo establecía la ley *Maroon*. En la historia, dicho principio remite al castigo, ésta es la premonición de por qué los actores se convierten en los naufragos olvidados por el gobierno, pasando por el maleficio y el sufrimiento.

En la última parte, la tercera (p. 261-352), titulada “El último hombre”, en poco menos de unas cien páginas el tema y las descripciones se tornan negativos de forma progresiva: los doce soldados mueren, los valores se corrompen. Inesperadamente entra en la historia Victoriano Álvarez, el cuidador del faro, último varón vivo que se muestra como un ser grotesco, deforme por la enfermedad del escorbuto; actúa violento y tirano hacia las mujeres casi hasta el desenlace de la historia.

Por su parte, *Plata quemada* está organizada en nueve capítulos y un epílogo. La novela comienza narrando cronológicamente cómo unos delincuentes asaltan el Banco Municipal en un barrio de Buenos Aires, para después tratar de huir con el fin de llegar a Uruguay. Después se narran una serie de sucesos que llevan hasta la hecatombe final: la quema de los billetes robados.

El epílogo de *Plata quemada*²² sirve para explicar cómo el narrador que entra como personaje, se entera de la historia que él acaba de contarnos y explica que se documenta. Es en esta parte final en la que el narrador menciona los diarios, documentos, grabaciones de entrevistas, archivos, informes policíacos y demás material que Ricardo Piglia consultó para establecer una versión novelesca. Esta aclaración es la que sustenta el doble discurso: periodístico y literario que se desarrolla en esta tesis.

²² Explicado en la página 47 de esta tesis.

2.5. LOS COMIENZOS: EL *INCIPIT* O *LEAD*

Los párrafos iniciales de nuestras novelas son el primer contacto con la diégesis: son las palabras que introducen al mundo narrado. Los comienzos de *La Isla de la Pasión* y de *Plata quemada* nos introducen dentro de la acción y del escenario novelesco. En esta tesis, la idea de “inicio” es concebida a partir de entrar al mundo narrado, es decir, cuando comienza el cuerpo del relato; esta aclaración es porque el título, el prólogo, la advertencia o el epígrafe también anteceden al texto, pero en esta ocasión esas partes las dejaremos a un lado por estar “afuera” de lo que llamamos propiamente el desarrollo narrativo de los hechos, por ser *peritextos*²³, desde la definición de Genette (2001).

Para explicar el *incipit* recurrimos a la sociocrítica²⁴, esta teoría señala que son las primeras palabras, figuras de umbral, rituales de apertura que dirigen un texto en espacio, tiempo y actores; pero que los comienzos nunca son absolutos, siempre hay precedente u otros discursos que se conocen. La combinatoria genética es responsable de dar sentido, pues a partir de la primera célula textual se determinan los demás elementos.

La propuesta de la genética textual consiste en ser un centro generador de la producción del texto, en el que se encuentra el genotexto, primer elemento y productor de sentido concebido por las estructuras sociales. La producción de sentido está en la conciencia y a partir del primer signo, éste selecciona otro y otro, y así sucesivamente, a lo que se llama autogeneración del texto (Cros, citado por Escobar, 2013: 50).

El *incipit* entendido como una estructura de múltiples estratos imbricados por un núcleo central productor de sentido o genotexto, entendido como un espacio virtual en el que las estructuras originales programan el proceso de productividad semiótica, es decir, desde que un texto empieza a estructurarse establece un sistema de regularidades y leyes de repetición. Las estructuras de base del texto –o el genotexto– que generan el sentido se articulan unas con otras formando un sistema a medida que el texto se organiza como totalidad. Ese sistema se

²³ En *Umbrales* (2001: 10), Genette llama *peritextos* a esa primera categoría espacial alrededor del texto, en el espacio del volumen como son prefacios, títulos, ciertas notas o mensajes que se sitúan, al menos al principio, pero que aún están distanciadas del *incipit*.

²⁴ La sociocrítica es el método de análisis literario en el que se estudian las mediaciones entre texto y sociedad, en el que se deshecha la relación de escritor y autor, siendo que la escritura es a partir de lo que dictan los otros. Es decir, se interesa por las huellas de la sociedad en la obra, siempre al interior del texto. Para Cros, la sociocrítica es una especie de estructuralismo genético, arraigado en la historia y preocupado por los orígenes (Cros, citado por Negrín: 174).

manifiesta a través de fenotextos (personajes, focalización, espacio-tiempo, intertextualidad, etcétera) (Cros, citado por Escobar, 2013: 53).

El *incipit*, frente a la *lead*, que es la entrada periodística, tiene algo que la distingue. La *lead* es lo que introduce al texto informativo, la que antepone lo más importante de los hechos ocurridos y comprime todas las reliquias; incorpora las cuentas del qué, quién, cómo, cuándo y dónde ensartadas una tras otra; debiendo de atrapar al lector por su estructura de pirámide invertida y conteniendo los elementos más importantes de la información, los que después quedarán desarrollados en el reportaje (Íñigo, 1988: 29).

Curiosamente, aunque el *incipit* destaque los orígenes del texto narrativo y la *lead* periodística exalte la jerarquización de la información: ambas nos ubican en un principio del texto que continúa desarrollándose; aunque parezcan distanciadas, las dos teorías no están excluidas de las técnicas de la narrativa documental. Encontramos que en nuestras obras el conjunto de primeros enunciados forman imágenes, que posiblemente fueron creadas al límite de los hechos verídicos, pero narradas con la máxima invención de la literatura. Esto en relación con el doble discurso: referencial y novelesco que hemos estado determinando.

De manera que el narrador manipula las palabras iniciales con libertad de estilo, inherente a la técnica literaria. Cada uno las maneja de acuerdo a sus capacidades. Y a su talento. Narra, describe, analiza, y busca sus efectos mediante juegos de luces y sombras para producir atmósfera deseada con el manejo de figuras y uso de metáforas. El narrador transforma los hechos de acuerdo a su imaginación y va más allá del reportaje para entrar al mundo de la literatura (Íñigo, 1988: 85-86).

En el inicio de *La Isla de la Pasión* se observa el protagonismo de la dimensión espacial: la isla de Clipperton. Gracias a la prosopopeya, figura retórica que atribuye cualidades y acciones a lo inanimado o abstracto, es posible imaginar un lugar desolado que echa maldiciones contra quienes la irrumpen. La imagen de la isla desolada tensa la novela completa: el principio construye los indicios para intuir un trágico final. Esto, a través del discurso literario que da cuenta del pasado, tiene en cuenta el presente y vislumbra futuro.

La inhóspita isla es un lugar de riesgo donde sucedieron fatalidades. En ella hay rastros de civilización que son la muñeca desintegrada, carcomida, sin pintura y calva en medio de una plaga de cangrejos, que sólo una isla con esas características soportaría. Este es el *incipit* de *La Isla de la Pasión*:

Una muñeca abandonada entre las rocas desde hace docenas de años. Se le borraron las pestañas y el color de las mejillas y los animales mordisquearon su piel de porcelana. Ella observa, lela, con las cuencas vacías de sus ojos y todo lo registra en su cráneo carcomido por la sal.

Después de todo lo que pasó la muñeca sigue ahí. Como testigo muerto, en medio de la ebullición de los miles y miles de cangrejos que cubren la arena, que se cubren los unos a los otros en nerviosas capas móviles, siempre en torno a ella, y asediando su cabeza calva y su tronco desmembrado, asomándose por los orificios que dejaron los brazos y desapareciendo por la entrepierna rota.

El cangrejerío se agita perplejo ante esa presencia remotamente humana. Porque ella, la muñeca, junto con otras basuras indefinibles, es el único vestigio del hombre que perdura en la isla de Clipperton.

Sobre esa misma playa donde hoy reina la muñeca rodeada por su histórica corte de cangrejos, hace tiempo los niños corretearon las faldas para mojar los tobillos en el agua y los marineros desembarcaron cestos de naranjas y de limones.

Pero todo eso fue antes de la tragedia [...] (Restrepo, 2006:15-18)

En cuanto a espacio-tiempo, la relación primera que tenemos con la novela documental es la isla. La prosopopeya le atribuye a Clipperton características de menosprecio: plagada de cangrejos, lejana, pequeña, irrelevante, despoblada, fúnebre, sin salida, nefasta y demás. Sin embargo, también la describe como lo contrario: poderosa, misteriosa, indestructible, perversa. Este lugar se adhiere a un salto en el tiempo narrativo, que tiene un papel predominante: en el pretérito narra que aparecieron niños que jugaron con pájaros, mujeres en la playa y marineros desembarcando cestos de fruta, lo que plantea una asociación sobre el presente solitario y después el narrador anuncia una tragedia que ha pasado y que contará.

Con esta información narrativa se avisa que en algún momento en el *tempo* narrativo va a suceder un infortunio, a alguien. Esta expectativa atrapa al lector, quien podría llegar a preguntarse: ¿qué pasó en esa isla?, ¿cómo pasó?, ¿quiénes están involucrados y por qué?, ¿por qué se le llama de la Pasión a la isla, acaso deberán sufrir un calvario vinculado al que sufrió Cristo? De esta manera, el lector se anima a llegar al final del relato.

Por otra parte, se introducen datos verídicos, por ejemplo, la exacta ubicación geográfica y la descripción física de Clipperton. Estos mismos datos narrativos sostienen una imagen más completa, un lugar donde el contraste de lo imaginario y lo histórico parecen armar el comienzo referencial-literario que corresponde a responder en la *lead*: ¿*dónde* sucedió?

Una de las razones de la soledad de Clipperton es su lejanía, otra su tamaño y su condición insignificantes. Se sabe que es tan pequeña que se puede recorrer íntegra en una sola mañana, saliendo a buen paso a las siete y volviendo al punto de partida antes del mediodía.

Se sabe también que queda en el Océano Pacífico a 10 grados, 13 minutos latitud norte y 105 grados, 26 minutos longitud oeste, y que el lugar más cercano a ella es el puerto mexicano de Acapulco, a una distancia de 511 millas náuticas, o sea 945 kilómetros [...]

Ni siquiera su nombre es su verdadero nombre. “Clipperton” es un alias, una maniobra de distracción. Una de tantas maneras que tiene la isla de desdoblarse y de encubrirse [...]

No sólo por irrelevante y apartada permanece despoblada Clipperton, sino también y sobre todo porque ella se empeña, rabiosa, en que así sea [...]

Azufre, pestes, arrecifes, rompientes, huracanes, todo es cierto, pero Clipperton no puede ser tan nefasta como parece, porque si lo fuera no tendría explicación este otro hecho (Restrepo, 2006: 15-18).

En cambio *Plata quemada* se inclina a responder otra pregunta *¿quiénes?* Relacionado con el principio de esta novela, presenta retratos que describen a dos actores en una escena fija, por lo que se intuye que fungirán un protagónico dentro de la historia narrada:

Los llaman los mellizos porque son inseparables. Pero no son hermanos ni son parecidos. Difícil incluso encontrar personas tan diferentes. Tienen en común el modo de mirar, los ojos claros, quietos, una fijeza extraviada en la mirada recelosa. Dorda es pesado, tranquilo, con una cara rubicunda y sonrisa fácil. Brignone es flaco, ágil, liviano, tiene el pelo negro y la piel muy pálida, como si hubiera pasado en la cárcel más tiempo del que realmente pasó (Piglia, 2000: 11).

Los mellizos, quienes son distintos, están unidos, lo que remite a una dualidad, a una complicidad. Los sitúa a los dos en una acción, caminando por la estación Bulnes del subterráneo, un lugar apartado, debajo de la ciudad donde los lunfardos andan elegantes, misteriosos, extravagantes. En esta parte, el lector aún no sabe cómo actúan, qué piensan, pero sí sabe que son asaltantes.

Esperaron que cambiara la luz del semáforo y cruzaron la Avenida Santa Fe hacia Arenales. Habían tomado el subte en Constitución y habían hecho una serie de combinaciones, vigilando que nadie los siguiera...Les gustaba andar en subte, moverse bajo la luz amarilla de los andenes y de los túneles, subir a los vagones vacíos y dejarse llevar [...]

Un asalto primero hay que programarlo y después hay que moverse rápido para impedir las filtraciones. Rápido quiere decir dos días, tres días, desde que se tiene la primera información hasta que se encuentra un aguatero en otro país... (Piglia, 2000:12).

En este caso, se responde al *qué* y a *quiénes*, es decir se presentan a los actores por los que el relato cobra significación: los mellizos el Gaucho Dorda y Nene Brignone. El *quiénes* es la ventana sobre declaraciones o actos que fincan importancia en las personas que las hace o lleva a cabo, son los sujetos los que comienzan el relato. En términos literarios,

existen descripciones físicas y psicológicas que da pie para empezar a conocerlos o a imaginarse quiénes son:

[...] les había dicho Malito cuando los contrató. Los mellizos eran de la pesada, tipos de acción, y Malito se había jugado por ellos, y les dio toda la información. Pero siempre desconfiado, eso sí, Malito, cuidadoso al mango con las medidas de seguridad, con los controles, un enfermo, nunca se dejaba ver. Era el hombre invisible, era el cerebro mágico, actuaba a distancia, tenía circuitos y contactos y conexiones raras [...]

[...] cara de ratón, ojitos pegados a la nariz, nada de mentón. Pelo colorado, manos de mujer, inteligentísimo, sabía de motores, de caños, armaba una bomba en dos minutos, movía los deditos así ajustando el reloj, los frasquitos con la nitro, todo sin mirar, como un ciego, moviendo las manos como un pianista y era capaz de hacer volar una comisaría [...] (Piglia, 2000: 13-14).

Las descripciones dan información narrativa de los tres actores, vale darse cuenta su relevancia reiterativa en el relato y que hay características que hacen pensar en delincuentes, exconvictos, secuestradores, “malas” personas. El detalle de las manos de pianistas o muy cuidadas podría simbolizar que no se han esforzado en trabajar y por eso no se han dañado.

También se revela lo que sucederá, el acontecimiento de un asalto planeado al Banco de la Provincia de Buenos Aires en el que el lector se prepara para el éxito de unos artistas del robo o, por el contrario, en el asalto habrá violencia, catástrofe, muertes y desgracia.

Sobre la cuestión del tiempo, el denominador común del *cuándo* es “hoy”, “ayer” y por tanto, el asalto se está programando “ahora”, en la que “esta tarde” los mellizos se fueron a un departamento, mientras que Malito alquiló a un hotel frente al banco. Esto conduce al *dónde*, un barrio en San Fernando cerca de Arenales y Santa Fé, en el norte de Buenos Aires y con una pinta de un nivel social medio-alto que también inserta la ubicación geográfica. De manera que Malito, el jefe de la banda ideó e hizo contactos políticos, le pasaron datos y planos del barrio por una suma de dinero. Había muchos en el negocio, pero su plan era escapar con todo el dinero y cruzar al Uruguay.

Cabe mencionar que en su libro *Crítica y Ficción* (2001), Ricardo Piglia comenta sobre el comienzo de la historia como una parte importante para los lectores:

[...] Habría entonces una estrategia verbal ligada a la acción, el acto mismo de empezar a hablar, de modo que uno podría ver en ese punto del incipit, en el tropo del comienzo, la forma que toma en literatura el momento en el que el sujeto va a hablar. Le agregaría a esto que yo veo el problema de los comienzos ligado al problema de los géneros me parece que son por un lado el marco, que es una de las fórmulas del comienzo de los textos, y por otro lado una forma de estabilidad, de conjugar la acción, los géneros dicen en qué tiempo verbal se desarrolla el relato [...] Cuando uno dice cómo comienza un libro, para un

escritor quiere decir cómo define el tono de la historia y cómo establece el marco, es decir, el protocolo de la lectura (Piglia, 2001:193).

Ambas novelas documentales parten de imágenes visuales. Hacen una fotografía en prosa, “retratan”, usan filtros, seleccionan un ángulo apropiado y oprimen justo en el momento exacto el vocablo para obtener el efecto buscado (Íñigo, 1988: 128-129). Dentro del uso de la “foto”, Restrepo y Piglia utilizan un código inicial en el que el grado de imaginación es mayor: el universo novelesco refiere al espacio-tiempo en *La Isla de la Pasión* y, a los actores, sus acciones y emociones en *Plata quemada*.

2.6. EL ESPACIO (DÓNDE) Y EL TIEMPO (CUÁNDO) NARRATIVO

El concepto espacio-tiempo²⁵ en *La Isla de la Pasión* y *Plata quemada* es un elemento central de la realidad narrativa²⁶. En la primera novela mencionada, la mayoría de los hechos son narrados en la isla, lo que destaca la importancia del lugar, aunque, con menor referencia, algunos hechos se sitúan en la Ciudad de México; Orizaba, Veracruz; Acapulco y Taxco, Guerrero. Mientras que en la segunda, el relato se cuenta a partir de escenas, esto le da movimiento y velocidad al relato: enfatizando la narración en el tiempo que transcurre, como si *leyéramos* una película cinematográfica. En ambos casos, el espacio-tiempo crea “una ilusión, generada discursivamente, de lo visual” (Pimentel, 2010: 7). Lo que genera información de los acontecimientos y de los objetos que pueblan los mundos ficticiales que nos conciernen.

Esta idea de formar una ilusión visual, un reflejo fiel de la realidad²⁷ es generada por medio de las formas discursivas de la descripción²⁸ principalmente (predominantemente

²⁵ El texto narrativo se funda una dualidad temporal: la historia narrada imita la temporalidad humana real y se mide con los parámetros del tiempo diegético. Por otro lado, el tiempo del discurso narrativo está determinado por un seudotiempo, que explica las secuencias narrativas con lo que se traza una sucesión no temporal. Sin embargo, la secuencia textual no siempre coincide con la sucesión cronológica y esto es lo que dibuja ‘figuras’ temporales más interesantes (Pimentel, 2012: 42-43).

²⁶ Los relatos para “consumo” rápido y fácil se someten a tres temporalidades: la sucesividad del lenguaje, medio verbal que le da vida; el tiempo del discurso, que se encarga de narrar; y tiempo del relato, que informa cronológicamente. Además del tiempo, los relatos no se conciben sin un espacio descrito (Pimentel, 2010: 7).

²⁷ La ilusión de la realidad es un fenómeno intertextual, aquí entra la relación entre semióticas construidas y la relación de éstas con la semiótica. La ilusión de la realidad es una ilusión referencial que establece relaciones significantes con otros objetos de ese mundo dicho real y con el texto (Pimentel, 2010:9).

espacial) y de la narración (predominantemente temporal). Puede decirse que la descripción es más importante que la narración puesto que es más fácil describir sin contar que contar sin describir –quizá porque los objetos pueden existir sin movimiento, pero no el movimiento sin objetos- (Genette, citado por Pimentel, 2010: 8).

2.6.1. LA ISLA DE CLIPPERTON: SU FUNCIÓN ACTANCIAL

Hemos referido que en la novela *La Isla de la Pasión* el espacio primordial donde suceden los acontecimientos es Clipperton. Hemos informado que Clipperton se vale de la prosopopeya para atribuirle cualidades a la isla, ésta tiene así una función actancial. Desde la semiótica literaria, el término *actante*²⁹ es más que la categoría de actor: sirve para designar a la persona, animal o cosa participante que actúa en el universo narrativo; define la figura o el lugar vacío en que las formas sintácticas o semánticas que se vierten en la diégesis y en la cual los sujetos se vinculan con los objetos (Ducrot y Todorov, 2009: 263).

Esa figura actancial es lograda, de principio a fin, gracias a la descripción exhaustiva³⁰ de la isla. Los detalles presentan un escenario completo a partir de diferentes perspectivas del narrador heterodiegético; lo que nos hace conocer sus generalidades y particularidades: es un atolón que mide sólo cinco kilómetros cuadrados; hay plaga de cangrejos, pájaros bobos y en la arena han crecido sólo trece palmeras; es un lugar malsano, arisco y caluroso; a sus alrededores hay restos de naufragios porque existe una muralla de arrecifes coralinos que destroza los barcos cuando se acercan; una laguna volcánica de agua envenenada, con un cráter hundido que está en el centro del terreno expande un olor a azufre; alrededor no hay más que agua de mar en la que se visibilizan tiburones y mantarrayas; sus atardeceres son pacíficos, pero a veces la playa atrae violentos huracanes.

²⁸ Para representar o significar los lugares de un relato, los actores que lo pueblan, y los objetos que lo amueblan, el narrador- descriptor recurre a la descripción, ésta genera un cúmulo de efectos de sentido. ¿Qué son los sistemas descriptivos? Son interpretaciones léxicas y semánticas determinadas por modelos de organización, selección y organización de detalles. Lo descriptivo despliega una serie de atributos, partes y/o ‘detalles’ que van ‘dibujando’ el objeto. El espacio en el relato es la ‘ilusión del espacio’ que se produce en el lector gracias a recursos descriptivos (Pimentel, 2010: 8).

²⁹ Los actantes son puras funciones *sintácticas*, como el término “sujeto” (Ducrot y Todorov, 2009: 263).

³⁰ Describir es: construir un texto con ciertas características que le son propias; es adoptar una actitud frente al mundo; es creer que las cosas del mundo son susceptibles de ser transcritas; es hacer irrumpir una palabra con vocación de espejo en el mundo; es aspirar a la máxima ilusión de realidad; es hacer creer que las palabras son las cosas (Pimentel, 2010:16-17).

Esta es la isla descrita en la novela, un territorio referencial y ficcional que se encuentra en el Océano Pacífico Sur a 10 grados, 13 minutos latitud norte y 105 grados, 26 minutos longitud oeste, a 945 kilómetros del puerto de Acapulco, México (Restrepo, 2006: 17). Isla que Fernando Magallanes llamó *Isla de la Pasión* en el siglo XVI; luego en 1705, el corsario inglés John Clipperton llegó a ella en su nave *Cing - Ports*, nombre que refiere a los cinco puertos: Hastings, Romney, Hythe, Douvres y Sandwich, los viejos bastiones de las costa sudeste de Inglaterra. En 1708, se cambió el nombre de la isla a *Clipperton*, lo que significó un acto de posesión del pirata con su mismo nombre (Restrepo, 2006: 105). Sin embargo, dicha información extratextual conjura el nombre propio que no sólo genera imágenes y significados particulares que “reflejan la realidad” (Pimentel, 2010: 32), también la isla tiene elementos que la hacen única dentro de la ficción.

La narratología menciona que un espacio diegético está doblemente construido porque tiene un espacio general (*extratextual*) al que le corresponde el nombre común y otro espacio específico (*intertextual*) que refiere el nombre propio³¹. En este caso, *La Pasión* y *Clipperton* son nombres de [la isla] que en el texto narrativo refieren en primer lugar, a un lugar localizable en la geografía del mundo, por esta razón pertenecen al nombre común. En segundo punto, el lugar [la isla] de ficción establece relaciones intertextuales con otros discursos que le han dado “cuerpo semántico”, lo que se considera como el nombre propio (Pimentel, 2010: 33, 38).

Así, los nombres comunes *La Pasión* o *Clipperton* de la isla representan un centro de significados: el nombre de *La Pasión* quizá responde al tiempo en que Magallanes la divisó, es decir, durante la conmemoración de Semana Santa, en la que el jueves y el viernes santo se predicaban los sufrimientos y la muerte de Jesucristo; lo que desmiente que la palabra “pasión” pudiera significar afecto, preferencia o afición vehemente al lugar, precisamente por esto, los hechos narrativos que suceden en la isla se van volviendo trágicos y horribles. Asimismo, *Clipperton* pertenece al nombre de un pirata que se la adjudicó a sí mismo: una persona cruel y despiadada que aborda barcos en el mar para robar.

³¹ El nombre común, a diferencia del propio, se caracteriza por su extensión y su comprensión, es decir, “la extensión de un término como el conjunto de los objetos que designa; su comprensión, el conjunto de los rasgos comunes a todos esos objetos” (Ducrot y Todorov, citados por Pimentel, 2010: 33). No obstante, el nombre propio es una descripción en potencia, es lugar de convergencia de multitud de significaciones culturales e ideológicas que se adhieren a él por asociación adquiriendo así una dimensión connotativa, de significación (Pimentel, 2010: 33).

La isla ficcional podría interpretarse como un lugar destinado a la tragedia. Todos los acontecimientos narrados giran alrededor de ésta; inclusive cumple su función actancial cuando interviene directamente en las acciones de los actores, según las características, los cambios y los atributos que tiene el atolón en las diferentes partes del relato. La mayoría de las veces se describe con signos negativos que derivan de un trabajo de metaficción: abandono, aislamiento, maleficio, desgracia, degeneración, hostilidad, condena, sufrimiento, misticismo; que desde la época de piratas hizo alusión a traición, avaricia y empoderamiento; inhabitable; extremista y fantasmagórico; un pedazo de playa olvidado con muchas posibilidades de que los barcos se hundieran, lo que evitaba salir a otras fronteras.

Este lugar pequeño y alejado del progreso humano se desprendió del territorio mexicano y de su continuidad histórica y política extratextual; de modo que el mundo narrado queda fuera de la civilización, por lo tanto, los actores sufren una descomposición de valores y principios, regresando a un estado tribal; porque Clipperton más que un lugar en la ficción, es un actante que posee atributos, características, que evoluciona como si fuera un *ente vivo* que interviene directamente en el relato y subordina las acciones de los actores a su voluntad.

Para ilustrar la función actancial de la isla ficcional, retomo los siguientes tres fragmentos de la novela documental:

- 1) Ni siquiera su nombre es su verdadero nombre. ‘Clipperton’ es un alias, una maniobra de distracción. Una de tantas maneras que tiene la isla de desdoblarse y de encubrirse [...] (Restrepo, 2006: 17).
- 2) Azufre, pestes, arrecifes, rompientes, huracanes, todo eso es cierto, pero Clipperton no puede ser tan nefasta como parece, porque si lo fuera no tendría explicación este otro hecho, también cierto, históricamente irrefutable: hace tres cuartos de siglo un joven oficial del ejército mexicano, el capitán Ramón Arnaud, y su esposa, Alicia, desembarcaron recién casados, cargados de ilusiones y de enseres domésticos, con la firme decisión de poblarla con sus descendientes, y Clipperton, la iracunda, los recibió mansamente, les permitió habitarla sin apuros y vivir en ella tan felices como debieron estar Adán y Eva en el paraíso (Restrepo, 2006: 18).
- 3) El océano que rodea a Clipperton es denso y oscuro. Lo conmueven profundas corrientes marinas y está recargado de plancton y otras sustancias que lo enmarañan y lo enturbian. Cuando Ramón y Alicia Arnaud lograron sortear las dificultades y retornar de México, ya empezado el año de 1914, fue tanta la alegría por estar de nuevo en su isla, que se dedicaron a explorar los rincones que aún no conocían. Descubrieron entonces que bordeando la barrera de arrecifes, bajo la superficie opaca y hostil del agua, pululaba un universo luminoso y múltiple. A barlovento resultaba imposible explorarlos: las enormes olas que reventaban contra los arrecifes hubieran arrastrado al humano que se atreviera [...].

Con ayuda de la vieja escafandra, Ramón y Alicia espionaron los secretos de esas murallas monumentales, formadas por millones de minúsculos pólipos coralinos que se apiñaban unos contra otros dándoles respiración, voluntad y movimiento al arrecife. Nunca acababan de sorprenderse de los caprichos y los barroquismos de la construcción, que se extendía en forma de ramas de árbol, de setos, de sombrillas, coliflores, cuernos de alce, cuernos de ciervo, espinas, arandelas, encajes y flecos (Restrepo, 2006: 159).

2.6.1.1. LA TEMPORALIDAD DE *LA ISLA DE LA PASIÓN*

La novela documental *La Isla de la Pasión* se narra en tres tiempos narrativos simultáneos, tres ejes temporales que se mezclan a lo largo de la historia y no se presentan en orden cronológico forzosamente, crean una metaficción narrativa que posee analepsias y prolepsis³² dada la complejidad del relato. A continuación, se presenta un cuadro que resume los dos tiempos diegéticos y uno metadieético³³ que operan dentro de la novela documental de Laura Restrepo.

³² En la diégesis, la analepsis es la interrupción del relato en curso para referir un acontecimiento que tuvo lugar antes del punto en el que ahora se ha de inscribirse, en el discurso narrativo; mientras que a prolepsis interrumpe el relato para anunciar un acontecimiento posterior al punto en que se inserta el texto (Pimentel, 2012: 44).

³³ En el relato hay distintos niveles en la temporalidad, los cuales pueden ir entrecruzándose. El relato primario es el que constituye el marco temporal de la historia, es decir, el que actúa como soporte o eje de la narración sobre el cual giran las distintas acciones ocurridas en el aquí y en el ahora de la historia. Mientras que el relato secundario o metadieético es la narración en segundo grado, se caracteriza por la peculiaridad de presentar historias que pueden suceder antes o simultáneamente a la historia principal. Por ejemplo, cuando los personajes narran a su vez otras historias ocurridas en otra dimensión espacio-temporal a partir de su ubicación en la diégesis. También, cuando un personaje narrador da cuenta de otra metadiégesis, y así sucesivamente (Romero, 1997: 67-68).

Tabla 3. Temporalidades de *La Isla de la Pasión*

Tiempo diegético	<i>La Isla de la Pasión</i>
De 1908 a 1916 , espacio temporal principal de la novela.	Desde la llegada a la isla hasta el rescate de los sobrevivientes, la autora hace una reconstrucción de los sucesos por medio de la narración y la descripción, utiliza diálogos realistas, escenas, recursos retóricos, identidades de los actores como sus sentimientos, acciones o actividades cotidianas. El manejo temporal se ilustra con fechas exactas, y se alude a los días, noches, amaneceres y atardeceres para avanzar. El relato incluso menciona los últimos años del gobierno de Porfirio Díaz, luego el de Francisco I. Madero y Victoriano Huerta.
De 1902 a 1907.	Incluye los antecedentes históricos y las semblanzas de algunos actores con el fin de reconstruir su personalidad en la historia.

Tiempo metadieético	<i>La Isla de la Pasión</i>
1988. Este abarca el relato del reportaje acerca de los descendientes Arnaud y los sobrevivientes del relato principal.	El adverbio de tiempo “hoy” y el lugar sirven para distinguir la investigación de campo que hizo la periodista-narradora: la consulta de documentos, los desplazamientos y las entrevistas a los familiares que constatan la existencia de los Arnaud. Es una instancia narradora de recopilación de datos con técnicas periodísticas y, en este caso, utiliza al narrador autodieético. Pero, el relato metadieético se construye a través de la intermediaria que es la narradora-periodista junto con otros puntos de vista sobre Clipperton, por lo tanto también hay una metafofocalización. Entonces, ¿cómo el narrador configura a un actor a través de otra voz narrativa? En el caso de Alicia Arnaud de Loyo, segunda hija del matrimonio Arnaud, su versión mantiene una perspectiva

	<p>infantil, de niña nacida ahí, lo que hace una visión diferente a la desgracia de Clipperton:</p> <p>“-Los míos son todos recuerdos buenos, recuerdos alegres, qué quiere que le diga. Lo de Clipperton fue una tragedia, pero para los mayores. Los niños fuimos felices [...]” (Restrepo, 2012: 20-21).</p> <p>Otro ejemplo es el de Guillermina Yamadá, prima hermana de Altagracia Quiroz. En este relato metadieético la prima narra la semblanza de la niñera de los hijos del matrimonio Arnaud poniéndola en el centro. Por una parte contrasta la mala suerte de Clipperton con la felicidad que tuvo al encontrar el amor:</p> <p>“Se llamaba Gustavo Schultz, y era el representante de la compañía extranjera de guano en Clipperton. Dígame si no es increíble. La historia de amor de ellos dos es como una telenovela [...] Alta me repitió muchas veces su historia en Clipperton, sin rencor, sin pena [...] Sólo le gustaba recordar. Murió de vejez, loquita, pero contenta. Su vida fue como un cuento de hadas, sufrida pero con un matrimonio feliz al final” (Restrepo, 2012: 327-331).</p> <p>Por otra, Guillermina no enfatiza en el papel de servidumbre, pues la pone al mismo nivel de Alicia Arnaud ante la violencia que sufrieron por parte de un soldado:</p> <p>“Alicia y Altagracia estuvieron unidas en la desgracia. La una era la señora y la otra la empleada, pero el destino, o mejor digo, las maltrató por igual. Las dos fueron forzadas a ser amantes del negro Victoriano, como todas las demás mujeres de Clipperton. Ninguna se salvó de eso. Él era el rey y ella sus esclavas; bajo su tiranía no había distingos” (Restrepo, 2012:330).</p>
--	---

En los apartados temporales, hay subtítulos que evidencian las idas y los regresos temporales, y que nos ubican en el espacio: ‘Ciudad de México, 1907’, ‘Orizaba, México, 1908’, ‘Ciudad de México, hoy’, ‘Clipperton, 1917’ por citar ejemplos. Estos ejes temporales ofrecen diferentes ritmos y velocidades. El tiempo verbal más recurrente es el pretérito, algo que se da en las notas periodísticas como rasgo de actualidad, como el reporte que pasó apenas ayer.

2.6.2. EL *TEMPO* NARRATIVO Y LA ESCENA PRINCIPAL DE *PLATA QUEMADA*

Anteriormente, habíamos dicho que al leer *Plata quemada* da la sensación de “verla” proyectada en nuestra mente, debido a que el espacio diegético está relacionado con un pasar cronológico más o menos veloz que facilita la lectura: este falso *tempo* privilegia un tiempo verbal presente; aunque también el relato hace uso de otros tiempos verbales; de recursos como la analepsis para contar parte del pasado y prolepsis para avisarnos del futuro. Es decir, dentro de la novela documental ocurren muchas acciones simultáneas y sucesivas; además las referencias de los hechos factuales que se narran son trascendentes.

Sin embargo, la novela no reproduce ningún guion de cine, aunque reitero que el mundo diegético parezca una “película” que pasa ante los ojos del lector. El término de escena³⁴ cabe aquí por dicha impresión. En la escena, el significante es fragmentario (varios planos que no son más que “perfiles” parciales, pero el significado se siente como unitario, pues la visión de un “film” es un fenómeno más complejo que pone en juego tres actividades distintas: percepciones, reestructuraciones y memoria inmediata que operan sin cesar una sobre la otra y trabajan sobre los datos que se proporcionan. La escena tiene saltos de momentos que no son vacíos, solamente no son importantes para el relato (Metz, 1990: 153-154)³⁵.

Como nuestra novela documental no tiene un lenguaje cinematográfico, sino literario, a *Plata quemada* no la podemos clasificar como un guion, aunque podemos considerarla como “film narrativo” por ser un texto en el que se encuentran escenas y narración. El teórico cinematográfico francés Christian Metz (1990:153) dijo que un film de ficción se divide en un cierto número de *segmentos autónomos*. Evidentemente su autonomía es sólo relativa, puesto que cada uno adquiere su sentido en relación con el film. El “segmento filmico” es una subdivisión directa del film, de los que se subdividen. Dos de esas subdivisiones son la escena y la secuencia.

³⁴ La escena es la única forma de duración que podría considerarse isócrona, es decir, un *tempo* narrativo en el que se da la relación convencional de una concordancia entre la historia y el discurso: la duración diegética de los sucesos es casi equivalente a su extensión textual en el discurso narrativo. La escena tiende a ser un relato más o menos detallado; con frecuencia privilegia el diálogo como la forma más dramática –y por lo tanto escénica– de la narración (Pimentel, 2012: 48).

³⁵ A la escena no hay que confundirla con secuencia, éste último término constituye una unidad más inédita y única, específicamente filmica. Contrariamente a la escena, la secuencia no es un lugar en el que coinciden el tiempo filmico y el tiempo diegético (Metz, 1990: 154).

Este efecto de ficcionalización cinematográfica de *Plata quemada* no fue interpretación exclusiva de la presente tesis, a Piglia ya lo habían preguntado sobre la relación entre cine y narrativa en *Plata quemada*, a lo que el autor argentino contestó:

[...] el cine tiene una forma muy rápida de narración, una narración que es antagónica con el lenguaje, el tiempo del relato no depende de la articulación verbal, el relato siempre está siempre en presente y se articula como una cadena que corre, es una polea [...], por eso yo no veo que *Plata quemada* sea una novela “cinematográfica”, como se dice; en el sentido que yo veo las novelas cinematográficas como novelas donde el lenguaje no es lo que define el funcionamiento de la historia, tienden al presente y al encadenamiento rápido (Piglia, 2001: 203).

[...] estamos en el centro de la cultura de masas y de sus exigencias y ese debate tiene que ver con el cine [...] también diría que el cine tiene mucho que ver con los géneros y que en este sentido la relación con el género podría entenderse como una relación ligada a la narración cinematográfica (Piglia, 2001: 204).

Para él, la continuidad de los hechos, el lenguaje escritural y la relación con otros géneros marcan la diferencia entre el cine y la literatura. Mencionado esto, otro género que tiene una relevante función, mezclándose dentro de la novela, es la crónica, en la que se observa el orden de los tiempos y fechas; también es el género que privilegia el discurso descriptivo del relato.

A manera de crónica, el narrador “cronometra” el falso tiempo, señalando los días del calendario y las horas exactas que suceden los hechos. La narración transcurre del 27 de septiembre al 6 de noviembre de 1965. La relación de tiempo-escena es lo que da velocidad en el universo diegético, incluso su comienzo es crónica cuando dos de los maleantes caminan hacia la mortandad solemne por el dinero que robaran. Más adelante, la novela documental nos ubica en Buenos Aires y Montevideo entre el 27 de septiembre y el 6 de noviembre, respetando los mismos tiempos factuales en los que sucedieron los hechos. La precisión del reloj en algunas de las páginas, resulta ser un temporizador al momento de la lectura, enlistemos tres ejemplos que son constantes en el desarrollo del relato:

- 1) El día del asalto amaneció limpio y claro. A las 15.02 del miércoles 27 de septiembre de 1965 [...] (Piglia, 2000: 29).
- 2) A las 23.50 tres hombres se ofrecen como voluntarios para entrar y derribar la puerta del apartamento. Luego de una breve deliberación, el comando policial acepta el ofrecimiento y ordena actuar [...] (Piglia, 2000: 147).
- 3) La larga odisea que ya dura cuatro horas en el momento de escribir esta crónica comenzó aproximadamente a las 22 horas de ayer y hacia la media noche el enorme despliegue policial, donde se utilizaron unos trescientos hombres, estaba completo (Piglia, 2000: 155).

La cronología del texto va a dar a la escena principal casi al final de la novela; allí los delincuentes actúan con una convicción, con una ley propia, que se podría llamar la escena trágica, es decir, que el héroe está frente a una opción imposible, porque tiene un sistema de valores propios y, enfrente, un sistema de valores que se le trata de imponer y que no va a aceptar (Piglia, 2001: 185). Esta escena es el resumen de la novela documental, cuyo título utiliza un oxímoron, por ello hago una interpretación más amplia de lo que significa este título que utiliza el oxímoron *Plata quemada*.

Cabe aclarar que para *Plata quemada* no es pertinente dilucidar si existe un tiempo metadieético con presencia importante a lo largo de la novela, pues el único relato secundario que cumpliría esa función es el “epílogo”.

2.6.2.1. LA ESCENA PRINCIPAL: QUEMAR EL DINERO

En el relato, son aproximadamente las 3:30 horas cuando empieza el hecho culminante que se conecta con el nombre de la novela. En el apartamento de Montevideo los delincuentes deliran por tanta droga que consumieron, exhaustos por el tiroteo, a la defensiva de los gases lacrimógenos y rodeados por tres cientos policías, resisten pese al largo combate. Hay una situación de mucha violencia, “de un mundo masculino que se liga narrativamente a las situaciones de encierro” (Piglia, entrevistado por Katarzyna, 2004: 39).

A los ladrones se les dio por encender los fajos de dinero, mientras ríen frente al espejo. Luego, tiran los billetes por la ventana; el papel cae del edificio como si fueran mariposas brillantes, describe el narrador.

- “Un murmullo de indignación hizo rugir a la multitud.
- La queman
 - Están quemando la plata” (Piglia, 2000: 171-172).

En la calle, se produce la expectación por la imagen un tanto surrealista: las *mariposas incendiándose*, en la que el papel materialista se destruye para renacer en fuego como una metamorfosis de la vida así como el mito del ave fénix y/o *phoenix*. En la narración, esta escena perdura quince minutos, los mismos en los que la gente murmura, se indigna, se enfurece, se horroriza, porque la plata era el motivo que justificaba las muertes y no iba a quedar ni un billete: se acuerdan de los pobres, de los campesinos, de las cárceles estatales, de los niños huérfanos, de donaciones. Si hubieran destinado el dinero a causas públicas, seguirían siendo delincuentes, pero no inhumanos inmorales.

Más allá del título y del acto de encender el dinero, *Plata quemada* es el significado, la reflexión, la crítica, el signo, los valores morales, que se desarrollan en el libro. El narrador evalúa el pensamiento humano para expresar que el dinero está en la cima y se cuestiona moralmente a través del incendio. Una imagen poética, pero también cínica porque se le dio el uso contrario al dinero. ¿Por qué los ladrones queriendo ser millonarios empiezan a quemarla como medida extrema? El dinero tiene un valor cuando se usa; pero no cuando se quema, es decir, deja de tener el valor simbólico.

Los billetes también representan una ficción. Al final del relato, a pesar de que el dinero sirve para la supervivencia de los ladrones, a ellos ya no les importa: no tienen nada más que perder, sólo la vida, y si están arriesgando todo por los billetes, lo único que les queda es voltear el asunto; pero para la sociedad esto es una ofensa mayor porque para ella representa otras cosas, se supone que uno trabaja muchas horas, se levanta temprano, invierte tiempo y energía con el fin de ganar dinero.

Piglia reconoce a ese elemento central como, “algo importantísimo. Cuando se lee una ficción es interesante mucho el rol que el dinero juega, cómo teje relatos circulando entre la gente. El tema es uno de esos temas visibles que siempre hay que tratar de recordar, porque se convierte en algo tan natural que nos olvidamos que se trata de algo construido, un signo que nos mueve y nos obliga a un intercambio múltiple. Me parece un gran tema y un gran motor de tramas” (Piglia, entrevistado por Katarzyna, 2004: 39).

La destrucción del dinero es la gran gallardía que tienen los delincuentes, quizá estén quemando el orden del país o el estado, el Río de la Plata, la violencia política, burlando a la opulencia, la idiosincrasia, las cenizas de los valores de la sociedad; su maldad o gratuidad corrompen a la propiedad privada y es una locura que trastoca el corazón capitalista, lo que se supone que es el orden natural del sistema.

Pero, en este hecho, la droga tiene una función, al respecto el autor argentino cree que “la droga por un lado es un elemento real o realista. En la cárcel no se puede vivir sin droga. Siempre funcionó en el mundo de la pesada, de los tipos que roban con armas y matan. Estos tipos se drogan antes de ir. Lo mismo pasa con el ejército. Por otro lado, sobre la relación entre la droga y el dinero en la sociedad, no se trata sino en lo más visible. Mientras tanto la droga es mercancía pura. El capitalismo trató de inventar la mercancía pura, es decir, la mercancía que el consumidor no pudiera dejar de tomar, y esa mercancía pura es droga. Por

eso la droga es una metáfora perfecta del funcionamiento de la sociedad. La adicción es un modelo de la sociedad de consumo” (Piglia, entrevistado por Katarzyna, 2004: 39).

Incluso, dentro de la narración el linchamiento mediático que se presenta en los diarios, la televisión y la radio que cubrieron la noticia, criminalizaron y entendieron un acto de guerra contra toda la sociedad, una prueba de maldad. Y sí, en una entrevista Piglia apuntó que al escribir pensó en la guerra, imaginando a los personajes como un pelotón acorralado por las fuerzas enemigas. En muchos sentidos concibió esta novela de guerra. Se le ocurrió que los criminales eran héroes. En la guerra los enemigos son atroces, pero para su propia patria son héroes (Piglia, entrevistado por Katarzyna, 2004: 39).

Al mismo tiempo reflexionó sobre el mal puro, el demonio. “La idea de ser arrastrado por algo que uno sabe que está mal, una idea opuesta a la de un mal involuntario de mal racionalizado. Hay mucha gente malvada que se cree buenísima. Aquí el sujeto está haciendo algo que sabe que está mal, pero se siente llevado por la tentación, por algo que no puede resistir. Ésa era la idea más importante del libro” (Piglia, entrevistado por Katarzyna, 2004: 40).

Básicamente, se da esa imagen cuando los delincuentes ya no tienen opción, entonces lo absurdo o lo ridículo es una alternativa: las cenizas no tienen valor. El dinero se convierte en una utopía, la misma de los latinoamericanos; si bien el dinero es el acceso a muchas cosas, a su vez el sistema no permite acceder tan fácil a éste: es una paradoja. Este es el gran momento del relato, es una metáfora literaria cuando el dinero se convierte en mariposas que se desvanecen como algo que no le corresponde tener a los demás.

2.7. LOS HEROICOS SERES DE PAPEL

En los relatos *La Isla de la Pasión* y *Plata quemada*, los narradores deciden o van decidiendo quién(es) será(n) protagonista(s) y quienes los actores secundarios, es un eslabón de una larga cadena sobre la forma de narrar un hecho. Un buen personaje conecta con el lector, que sentirá empatía o desprecio por él, que se alegrará o entristecerá según sus avatares (Chiappe, 2010: 15-16). Esto quiere decir que hay efecto de sentido provocado por los actores que actúan en nuestras historias, debido a que el narrador desglosa sus atributos y cambios a lo largo de sus episodios.

Los dos apartados que siguen analizarán los detalles biográficos del personaje principal en cada novela. Debo decir explícitamente que elijo a Ramón Arnaud de *La Isla de la Pasión* y al Gaucho Dorda de *Plata quemada* como protagonistas debido a que resaltan más que otros actores en sus acciones, y de ambos dependen el desenvolvimiento del relato, permaneciendo desde el principio hasta el fin de las historias. Para comprobar esto, voy a citar algunos pasajes de las obras donde se muestra que dicha elección se sustenta en el entramado narrativo.

En el registro de los autores, como creadores de la obra, las personas vivientes se convirtieron en “seres de papel”, pues el actor³⁶ es configurado verbalmente. Sin confundirlos, esto no niega la relación entre personaje y persona porque los personajes *representan* personas, según las modalidades de la ficción (Ducrot y Todorov, 2009: 259). Por ejemplo, en la transformación se respetan los nombres referenciales, y de modo elegido se trasladan algunas acciones y cualidades percibidas a través de la información registrada documentalmente.

Antes se habló del referente testimonial y entrevistas que en la ficción novelesca se convierten en agentes actorales. Se abre un paréntesis dedicado al proceso de creación de actores. Si bien los textos literarios comprenden y reconstruyen mundos posibles reforzando el carácter humano, crean identidades, pactan que la lengua se usa para violar lo convencional. Sólo en la literatura “yo” significa alguien diferente de la persona que habla (Prieto, 1985: 85).

Para Piglia la manera peculiar de construir a sus actores es “habitualmente con el cuento de alguien que busca a otra persona, que tiene un secreto o algo que el protagonista desea. A veces, se hace más complejo porque, cuando llega la persona buscada, esta persona deriva a otra. El héroe siempre está buscando al otro; siempre estoy escribiendo la historia del otro, o sea de aquél que el héroe está buscando” (Piglia, entrevistado por Katarzyna, 2004: 37).

Restrepo, por su parte tuvo un inmenso trabajo. Tenía muchos documentos de intimidad, con los que normalmente no se cuenta en una investigación con tantos años de diferencia, por ejemplo, testimonios de viva voz de quienes habían estado en la isla, que nacieron allí; una copiosa correspondencia de amor entre el capitán Ramón Arnaud y su esposa Alicia Arnaud, una historia preciosa entre Gustavo Schultz, un alemán y Altagracia una

³⁶ El personaje o actor se define como un sistema de equivalencias reguladas que aseguran la legibilidad del texto y una figura, no persona, no ser humano con nombre propio y personalidad. Es una combinación más o menos compleja (Pimentel, 2012: 60).

sirvienta mexicana, -quizás una de las más hermosas porque ese hombre dedica su vida a rescatar a la mujer de la que está enamorado y ella espera el regreso de su hombre hasta el último minuto-. El material recuperado indicaba una gran intimidad de los personajes. (Restrepo, entrevistada por Valbuena, 1999: 211-212).

El héroe en *La Isla de la Pasión* tiene un perfil problemático³⁷ en la dimensión actuarial. El capitán Ramón Arnaud, un militar franco-mexicano³⁸; de ser una figura de poco mérito en el ejército, pasa a ser soberano de un arrecife en forma de anillo sin civilización en medio del mar. El narrador explora la identidad, su ser y hacer de Ramón Arnaud con más profundidad en comparación con los otros actores; indaga en su apariencia física, personalidad, sus estrategias, frustraciones y en sus lados oscuros. Como tenía el papel de líder en la travesía, luchó casi ocho años contra la muerte suya y de los demás. Sólo una mantarraya que lo atacó por sorpresa fue capaz de derribarlo, y por eso los tiburones se lo comieron.

Pero hay que indicar que la novela no termina con la muerte de Arnaud, sino el papel heroico se pasa al personaje de Alicia Arnaud, esposa del militar, es gracias a su iniciativa que pueden salvarse: mata al último hombre que las tenía sometidas a las mujeres y sube a un risco para hacerle señas al barco que rescataría a los sobrevivientes.

En *Plata quemada* el personaje principal es Dorda, el Gaucho Rubio. Un maleante fracasado, homosexual, drogadicto, psicótico, que también desea el dinero robado: consecuencia de una horrible infancia y adolescencia de cuando a los quince años lo

³⁷ El teórico Georg Luckács (1974: 56-76) desarrolla el perfil del héroe problemático en la epopeya; señala que es el espíritu fundamental de la novela, el que determina la forma. Estos héroes están siempre en la búsqueda, puede tratarse de crimen o de locura, y los límites que separan al crimen del heroísmo positivo, la locura de una sabiduría capaz de dominar la vida, son fronteras movilizadas, puramente psicológicas, aun si el fin, alcanzado en la terrible claridad de un extravío sin esperanza que ha devenido entonces evidente, se separa de la realidad habitual.

En ese sentido, la epopeya no conoce el crimen o la locura. Este héroe es un sujeto puramente ético que se identifica con la moralidad; su objeto no es un destino personal, si no el de una comunidad, es decir porta un destino que ata mediante lazos indisolubles a la comunidad cuya suerte se cristaliza en su propia vida: lo vivido de su héroe es la unidad simbólica de su destino humano íntegro. Según el autor, la novela se encuentra ligada con el héroe problemático por su subordinación a la realidad heterogénea puramente existente y privada de significación para el individuo, es decir, el individuo se reduce a ser un instrumento cuya situación central depende exclusivamente de su aptitud para revelar una cierta problemática del mundo narrado.

³⁸ Puesto que los actores en un relato son humanos, o “humanizables”, todo relato es la proyección de un mundo de acción humana. Se observa la tendencia de analizar al personaje como un organismo que en nada se distingue del ser humano, el personaje es un efecto de sentido logrado por medio de estrategias discursivas y narrativas, que bien puede ser del orden de lo moral o de lo psicológico (Pimentel, 2012: 59).

encerraron en la comisaría y lo golpearon, después enfermeros lo violaron en el psiquiátrico. Al final, él sobrevive a la persecución y al bombardeo del apartamento, la multitud lo aborrece. Un año después muere en la cárcel.

Hacemos la aclaración que Dorda no es el único personaje narrado desde su pasado hasta su presente diegético, también el Nene Brignone aparece como personaje principal en el relato; sin embargo, Dorda sobresale porque sobrevive, además de que el narrador tenía los registros periodísticos de una entrevista y la transcripción de los interrogatorios psiquiátricos, lo que hace conocerlo a mayor profundidad.

De esta manera, Restrepo y Piglia crearon a sus actores y les dieron una caracterización por la vía de la investigación biográfica combinada por la de la ficcionalidad, provocando un efecto de sentido logrado por estrategias narrativas y discursivas en el desarrollo del relato.

2.7.1. RAMÓN ARNAUD DE LA ISLA DE LA PASIÓN

2.7.1.1. *Etapa previa a la misión de Clipperton*

La imagen³⁹ de Ramón Nonato Arnaud Vignon al inicio de la novela es la del joven que nació en Orizaba, Veracruz. Era hijo de padres franceses que gozaban de una importante posición social, debido a que su padre era un burócrata al servicio de don Porfirio Díaz. Sin embargo, a la muerte del padre, la viuda despilfarró el dinero y la familia Arnaud quedó en la ruina.

A los veintidós años, Ramón entró al Ejército con el privilegio de sargento primero de caballería, sólo por sus virtudes y su fenotipo europeo. En el cuartel veía a sus compañeros como inferiores; al mismo tiempo, para el pueblo de Orizaba Arnaud era desagradable. Al poco tiempo, desertó y escapó del Ejército, pero después lo encontraron y lo encerraron en prisión. A partir de estas acciones, notamos que comienza la composición del relato.

2.7.1.2. *Etapa de oportunidad como defensor de la isla que Francia quería*

Ramón volvió al Ejército y en dos años pudo ser subteniente, con este cargo lo trasladaron a Yucatán para liquidar cruces mayas. Aún sin poder cumplir la misión, lo condecoraron con la medalla al mérito y valor. En 1907, le dijeron:

³⁹ La semántica de las expansiones es el proceso en el que el lector crea una imagen sintética de la apariencia física y moral a partir de los detalles, también etiqueta los rasgos de personalidad y juzga el valor de las acciones. (Pimentel, 2012: 61) Esta apariencia exige calificarlo por su integridad moral.

Te vas para Clipperton con once soldados, es hora de pensar en grande... suelo patrio... defender ese trozo de territorio mexicano contra Francia que quiere adueñarse de él... alzarse contra la injusticia histórica... tú hablas francés y tienes las condiciones... dar la vida si es necesario... mexicanos al grito de guerra... [..:]

Así se enteró que al día siguiente lo mandaría llamar el presidente para encomendarle una delicada misión porque lo consideraba el hombre preciso, reconocía sus méritos, perdonaba sus pecados, lo nombraría gobernador de la isla de Clipperton y le subiría el sueldo (Restrepo, 2006: 35-37).

En esta etapa, Arnaud tiene la oportunidad de superar la mediocridad y mejorar sus desventajas económica y social, por lo que acepta ser mandatario de Clipperton.

2.7.1.3. *El gobernador de Clipperton*

Ramón se casa con Alicia y zarpan junto con once soldados y sus familias hacia Clipperton⁴⁰. Primero, el nuevo gobernador se siente ofendido por el abandono; pero luego, va despertando atributos de liderazgo y comienza a definirse por las acciones de poder que perduran siete años en el *tempo diegético*.

“Esto es territorio mexicano y yo soy el gobernador” – pensó, invadido por un sentimiento a mitad del camino entre el ridículo y el orgullo-. Es poca cosa, pero será poca cosa mexicana mientras yo viva. Que me manden a todo el ejército francés si quieren, que a mí de aquí no me sacan. Ahora sí estaba conmovido. Con los ojos húmedos, atropelló las palabras de un discurso de ocasión y gritó tres veces viva México. Así cerró el acto de toma de posesión territorial sobre la isla de Clipperton, que antes se llamara La Isla de la Pasión (Restrepo, 2006: 79).

Al margen de las circunstancias, aparece un Ramón decaído y preocupado porque los víveres tardan meses, cuando a la isla llega el barco *El Demócrata*, el capitán le informa a Ramón que México está en crisis.

En esta etapa, el gobernador busca de modo obsesionado los tesoros del pirata Clipperton, además de querer el oro, tenía la impresión de que estaba en una aventura extraordinaria que involucraba embrujos y almas perdidas de piratas.

⁴⁰Clipperton es el escenario indispensable para la acción. El entorno se convierte en el lugar de convergencia de los valores temáticos y simbólicos del relato, en una suerte de síntesis de la significación del personaje. El entorno tiene un valor *sintético y analítico*, pues con frecuencia el espacio funge como una prolongación, casi como una *explicación* del personaje. De hecho, entre el actor y el espacio físico y social en el que se inscribe, se establece una relación dinámica de mutua implicación y explicación (Pimentel, 2012: 79).

2.7.1.4. Etapa de decisiones y acciones importantes

Hacia tres años que la tripulación había llegado a la isla, en esta temporada la familia Arnaud regresa a México porque el capitán de un barco les dijo que el presidente cayó. Después de asegurar el apoyo del nuevo gobierno, la familia regresa a la isla. Esta decisión es fundamental en el relato porque Arnaud tiene la oportunidad de quedarse en México, pero no lo hace por el recato de su misión militar y porque su esposa le pide que regresen debido al nacimiento de su tercera hija.

Más tarde, un huracán destruye la isla, en este percance se encuentran con unos holandeses que navegaban cerca. Ante el desastre natural, los valores humanos de los habitantes empiezan a corromperse. Inclusive, un soldado alemán enloquece y por ello lo encadenan como a un animal salvaje. El gobernante tiene que conducir al camino del orden y la civilización.

Luego, un barco holandés llega a la isla por los naufragos holandeses, el capitán ofrece a los habitantes el rescate; pero, otra vez Arnaud rechaza la oferta por el cumplimiento de su deber nacionalista.

2.7.1.5. Etapa final, la justicia del mar

En la parte final, la situación se sale de control: los habitantes enferman de escorbuto, además se vuelven miedosos y supersticiosos; por lo que Ramón tiene que evitar sus muertes.

Ahora sí, el militar esperaba el rescate de su familia. El último acto de valor de Arnaud fue cuando una tarde pensó divisar un barco, por lo que intentó llegar nadando, pero en su trayecto es comido por tiburones; así el mar hizo justicia, como a los piratas traidores que abandonaban a su suerte en Clipperton.

En síntesis, la biografía de Ramón Arnaud como actor principal nos da cuenta que se va transformando a lo largo de la novela. En un principio se muestra como un militar que fracasó profesionalmente, pero su ascendencia francesa lo situó en el puesto de gobernador de la isla Clipperton. En su etapa de gobernador, el actor logra despertar atributos de liderazgo, pese a ello, hay sucesos que él mismo no puede controlar como la llegada de un huracán o la epidemia de escorbuto de su tripulación. El último Ramón Arnaud es valiente, heroico, solidario y además ha dejado de importarle la patria que perseguía al ser nombrado gobernador. Sin embargo, muere ajusticiado por el mar esperando el rescate de su familia.

Por su parte, la propia Restrepo explica que en *La Isla de la Pasión* pasa que la obsesión del cumplimiento del deber y el aislamiento lleva a los soldados a la muerte: “Lo masculino es lo heroico; en los hombres anida la necesidad de hacer historia, de dejar huella, como una manera de encontrarle sentido a la existencia, de no perder el vínculo con la civilización, con la sociedad, con la vida colectiva y de los seres humanos. Los hombres todos terminan muriendo” (Restrepo, entrevistada por Valbuena, 1999: 213).

2.7.2. EL GAUCHO DORDA

2.7.2.1. *Dorda y Brignone*

En la novela, a Dorda y al Nene Brignone se les conocen como los mellizos porque, aunque no se parecían físicamente, siempre andaban juntos. Compartían las drogas, las armas y la ambición por el dinero. Esta relación es también homosexual porque casualmente tenían relaciones.

Ellos se conocieron en la cárcel de Menores, años después se reencontraron por casualidad y de ahí vivieron juntos. Contrario a lo que se piensa sobre la ética del delincuente, ellos tenían una relación de “hermandad, lealtad, unidad, cariño, complicidad...”. Dorda defendía al Nene, lo veía con cualidades femeninas; asimismo el Nene estaba dispuesto a dar la vida por Dorda.

2.7.2.2. *La infancia y adolescencia*

Su apodo “Gauchó” es por ser de origen campesino. Cuando era niño dejó de creer en el trabajo porque su hermano perdió la casa que le había costado toda su vida cuando su mujer enfermó.

De pequeño quiso ser sacerdote, rezar calmaba las voces que escuchaba. En esta etapa fue víctima de abusos y humillaciones: iba a un colegio donde un celador que golpeaba a los niños y lo miraba dormir, lo que lo provocaba orinarse en la cama, su castigo era cargar el colchón mientras todos se burlaban; en el campo, algunos peones a veces lo sodomizaban, en una ocasión cuando se burlaron de él, cometió su primer asesinato y lo encerraron.

A los doce o trece años torturaba y mataba gatos, su madre lo mandó a un prostíbulo, él tenía una relación sexual con una polaca a quien también mató. De nuevo terminó en el reformatorio. Fue golpeado en la comisaría por asesinar a una vagabunda. A los 15 años lo

internaron en el psiquiátrico y, en la primera noche, tres enfermeros lo violaron. En ese lugar, recibía *shocks* eléctricos. Se escapaba y lo volvían a atrapar.

2.7.2.3. *Dorda abatido*

El personaje de Dorda permanece de principio a fin en el relato. La esencia del actor es haber sobrevivido a difíciles batallas de la vida. La fuerza de Dorda es reiterativa cuando sobrevive a las dieciséis horas de bombardeo y aparece su cuerpo ensangrentado y herido, odiado por la gente. El epílogo explica que Gaucho Dorda se recuperó en el hospital de la cárcel de Uruguay, después fue extraditado a Buenos Aires y murió al año siguiente en un motín de presos.

Este actor posee un grado de héroe triunfante a pesar de que a lo largo del relato mató indiscriminadamente, quemó el dinero, era despiadado, fracasado, loco y drogadicto. En una entrevista, el autor declara sobre lo heroico en estos mundos masculinos de *Plata quemada*, basados en la desintegración, deconstrucción y parodia:

Me interesaba lo que sucede con los sujetos que están obligados a vencer, siempre en situaciones de desafío extremo, de confrontación, si se incluye la pasión, no la pasión como conquista de una mujer, sino como una pasión que tiene como objeto a otro hombre. En cierta época iba mucho a ver boxeo y me sorprendió enterarme de la proliferación de las experiencias homosexuales en aquel mundo. Se me presentaba una especie de situación paródica del mundo masculino. El campeón mundial de boxeo era como una condensación de masculinidad generalizada. Allí me pareció el interés narrativo (Piglia, entrevistado por Katarzyna, 2004: 38).

La conclusión en torno a los actores, el sentido que surge de estas novelas coincide en que ambos son héroes en tanto que son protagonistas; no que sean semidioses o entidades divinas, sino héroes por sus actos extremos, en cierto modo figuras magnificadas, con cualidades extraordinarias de supervivencia en situaciones graves, en las dos novelas, los dos actores se encuentran en misiones que aluden a guerra. Ahora pasaremos a las perspectivas de los narradores.

2.8. LAS VOCES NARRATIVAS

Es por los diferentes niveles que conocemos la configuración del relato: la descripción física y moral, lo que piensan y sienten, las acciones, sus orígenes y por lo que han pasado los actores; también hay una transportación a los sitios y una dirección cronológica que nos lleva de aquí para allá e introduce curiosidad por lo que sigue, aunque no sea una línea recta, sino un juego

entre el pasado, el presente y el futuro, entre analepsis y prolepsis. Mucho de esto tiene que ver con la función de los narradores que ahora se examina.

La mayor parte de *La Isla de la Pasión* y *Plata quemada* está relatada con la voz en tercera persona, es decir por el narrador indirecto o heterodiegético⁴¹, y también existen diálogos de los actores en primera persona, pero cada caso merece indagarse debido a que tiene sus especificidades.

2.8.1. Las voces narrativas en *La Isla de la Pasión*

En la primera novela mencionada también aparece el narrador homodiegético testimonial y en la segunda se asoma un discurso doxal/gnómico, por medio del cual el narrador emite juicios y/o expresa sus opiniones sobre el mundo, la vida o los eventos que narra; pero hay una tendencia cada vez a la narración transparente, consonante, focalizada en la conciencia de algún personaje. De ahí que se logre un efecto polifónico.

Para *La Isla de la Pasión*, la tercera persona emite una voz externa e indirecta, un testigo anónimo y omnipresente. La torrencial Clipperton se percibe con el *paneó* del lugar y también en escenas muy exclusivas y detalladas en las que se conocen los júbilos y desgracias que pasan. Un ejemplo es cuando un huracán sacude a la isla y las mujeres y niños se van a refugiarse en un galpón que construyeron los mismos militares, quienes se quedan dispersos y afuera, entonces parece un potente lugar al que están condenados.

El súbito ventarrón se desvaneció y las palmeras recuperaron la compostura, pero la raya oscura que hasta hacía un momento permanecía en el horizonte recorrió en unos instantes la mitad del trecho que la separaba de Clipperton, dejando ver su aureola volátil de hoja y objetos suspendidos y sacudidos en el aire.

-Ya es hora de que las mujeres y los niños se encierren en el galpón- gritó Arnaud-. Que no salgan de ahí hasta que no pase la tormenta.

Como si al mencionar la palabra, Arnaud la hubiera convocado, la tormenta se desencadenó con ferocidad sobre ellos. Al recibir el golpe de los chorros de agua, la realidad pareció recobrar vida y los acontecimientos – se vieron encima con tal violencia que, pese a la expectativa, los tomó por sorpresa (Restrepo, 2006: 165).

⁴¹ El narrador no está involucrado como actor, es decir, se define por su *no participación*, por su “ausencia” y sólo tiene una función verbal. Se define por su no participación, por su ausencia absoluta y sólo la presencia es susceptible de ser matizada en grados. La presencia/ausencia pueden observarse en distintas zonas de un relato y no nada más en la diégesis, un narrador en tercera persona puede hacer sentir su presencia en el acto mismo de la narración, es decir, si está fuera del universo diegético, no necesariamente lo está del discurso narrativo (Pimentel, 2012: 141-142).

Otra muestra de ruina y alegría es cuando en un mismo día nace el primer hijo del matrimonio Arnaud y coincide con la primera muerte de Jesús Neri, un soldado anciano. El narrador heterodiegético está presente y ausente en distintos grados. Su mirada provoca la ilusión de que ocurre todo frente a nuestros ojos; si se acerca a Ramón o a Alicia, da la impresión de que cuenta sólo el punto de vista de ellos y un marco de lo que éste percibe del personaje.

Ramón descorrió una de las persianas. Por la ventana abierta vieron la bóveda del cielo, alta y limpia, de un azul magnífico. Alicia recordó su sueño. Una imagen instantánea en su cerebro volvió a mostrarle el paradisíaco mundo submarino de cuando dormía, y se alegró de estar despierta. “En este momento, la vida también es grata y es perfecta”, pensó [...] Horas, o minutos, después, gritos que venían del exterior los despertaron, sobresaltándose. Afuera mucha gente lloraba, llamaba a voces, corría sin concierto [...]

Ramón se apresuró hacia la puerta de la casa, bajó de un salto torpe, todavía sonámbulo, la escalerilla del porche, atravesó un círculo de gente que se abrió para dejarlo pasar, y el centro vio, tendido en el suelo, bañado en coágulos de su propia sangre, los restos de un hombre. Era el cadáver de Jesús Neri, el marido de Juana la partera, un soldado viejo que llevaba en Clipperton más tiempo que los demás. Todos a la vez, todos a los gritos, le contaron a Arnaud lo sucedido. Las versiones no coincidían, se contradecían, cada quien tenía una visión de los hechos [...]

Ramón veía perplejo tanto destrozo, tanta miseria de ese hombre deshecho, tanta tristeza de ese cuerpo vuelto un guñapo... Tenía demasiado fresco el impacto del parto y las dos imágenes se yuxtaponían, se mezclaban, lo aturdían (Restrepo, 2006: 130-132).

Esta forma de narrar (en tercera persona) se mantiene a lo largo de la novela, es la que nos dirige, interpreta, comprende y describe la diégesis.

Alternado con el narrador omnipresente, participa un narrador homodiegético que es la voz narradora de la periodista que anteriormente consideré como relato metadiegético.⁴² Éste se sitúa unos ochenta años después de la tragedia de Clipperton en distinta zona mexicana: Acapulco y Taxco, en Guerrero; Orizaba, en Veracruz; Ciudad de México; Colima, en Colima, como se muestra a continuación:

Taxco, hoy

Busco a Altagracia Quiroz, la camarera del Hotel San Agustín que partió hacia Clipperton como niñera de los hijos del matrimonio Arnaud. Me entero que murió el año pasado muy anciana, pero encuentro a una prima hermana suya que la trató mucho y la conoció bien [...] La entrevisto el 5 de julio de 1988, un día antes de las elecciones presidenciales (Restrepo, 2006: 326).

La voz de la primera persona compila su recorrido de viaje, dando una idea de actualidad con el adverbio de tiempo “hoy”, evidencia la consulta de documentos; de

⁴² Véase tabla 3. Temporalidades de *La Isla de la Pasión* (Págs. 78-79).

búsquedas y encuentros testimoniales directos: “Finalmente, después de golpear puertas equivocadas, de escarbar en las guías telefónicas de las tres ciudades, de consultar con funcionarios públicos, con almirantes, buzos, beatas de iglesia, lectores de tarot e historiadores, alguien en una esquina, casi por casualidad, me ha dado esa dirección. Si es correcta, habré encontrado por fin a uno de los tres sobrevivientes” (Restrepo, 2006: 20).

Y así fue, el hecho de “estar allí” y contar lo sucedido es una técnica periodística imprescindible, en este caso para el logro narrativo que alcanza la novela. La inserción de la propia experiencia aporta veracidad al relato: hacer actual lo que ya pasó y compenetrarse con la investigación⁴³.

En la diégesis de *La Isla de la Pasión*, lo importante es que la función del narrador divide en dos instancias: la novelesca y la periodística. En otras palabras, el narrador no se presenta como inventor de la historia sino como intermediario entre la novela y el documento.

Al final de la novela, la narradora cuenta una versión individual ficcionalizada con matices referenciales. Esta inclusión de la autora como narradora homodiegética no se hace con rasgos autobiográficos, sino tiene la intención de credibilidad que secunda la información de primera mano⁴⁴.

A través de la *focalización externa*⁴⁵, el narrador transita por la isla, puede desplazarse sin limitaciones de Clipperton a la Ciudad de México, a Taxco, Colima o Veracruz y presentar a los actores principales y secundarios, sus antecedentes y trayectorias; esta información sirve para comprender el cosmos del relato.

⁴³ Véase anexos.

⁴⁴ En la novela el “hoy” también indica que entra el narrador homodiegético y esto se utiliza a lo largo de todo el relato. Por otra parte, en los subtítulos que nos ubican en un lugar y en un año específico: “Ciudad de México, 1902”; “Orizaba, 1908”; Clipperton, 1917; “Acapulco hoy”, etcétera. Aunque, no sólo las fechas indican certeza de los acontecimientos, también documentos que parecen copiados como, la ficha de “filiación contrato” de Ramón Arnaud al iniciar su carrera militar, que da una idea de identidad a través de una descripción física detallada (Restrepo, 2012: 26). Otro documento es una carta personal escrita por el padre de Alicia Arnaud, dirigida a ella como su “niña adorada”, una bitácora realizada por un capitán norteamericano o una versión del general Francisco Urquiza documentada en los archivos del ejército mexicano (Restrepo, 2012: 215-216), sólo para citar un par de ejemplos.

⁴⁵ Se refiere a que el foco se ubica en un punto dado del universo diegético, punto que ha sido elegido por el narrador fuera de cualquier personaje, y por tanto excluye toda posibilidad de información sobre los pensamientos de cualquiera de ellos (Pimentel, 2012: 100).

Para finalizar dedico un párrafo a la *focalización interna*⁴⁶ del narrador que permite entrar al mundo cognitivo, perceptual, de pensamientos, conciencia de los actores con mayor complejidad. El uso del verbo sentir, pensar, recordar, percibir, enamorarse, ilustran este tipo de focalización. Lo anterior se ilustra en la felicidad que sintió Ramón después de que lo atendió el presidente Don Porfirio para mandarlo a la misión:

Después de la cita con don Porfirio, y de despedirse de él con muchas reverencias, Ramón Arnaud salió de la lujosa y luminosa sala de billar del Castillo de Chapultepec, seguro de que por fin iba a ser un hombre feliz.

El golpeteo de su sangre en las sienes no le dejaba oír el ruido de sus propios pasos –demasiado breves para ser marciales- y tenía la sensación de que sus zapatos negros, meticulosamente lustrados esa madrugada, apenas rozaban el parquet de maderas preciosas. Por un instante tuvo temor de que el peso de la mirada del presidente sobre sus espaldas le hiciera perder el control de sus piernas, se angustió ante la posibilidad de enredarse y caer, pero cuando por fin franqueó la puerta y la sintió cerrarse tras sí, pudo respirar hondo y recobró el aplomo (Restrepo, 2006: 37).

2.8.2. Las voces narrativas en *Plata Quemada*

En *Plata quemada* también se despliega, de principio a fin, un narrador heterodiégetico o en tercera persona, que no se involucra ni participa con el mundo narrado, su función es vocal y tiene una mirada total: desde que Malito contrata a los mellizos para realizar el asalto, luego los delincuentes cruzan a Montevideo, después combaten quince horas contra tres cientos policías y encienden el dinero, hasta que dos de los tres delincuentes mueren.

Avanzado el relato y sin cambiar el tipo de narración heterodiegética ni los diálogos de los actores en primera persona (discurso indirecto libre), se incorpora a partir del capítulo Cuatro un personaje periodista llamado Emilio Renzi o E. R.⁴⁷ del periódico *El Mundo*, que cubre la noticia en Montevideo y escribe una crónica basada en lo que vivió frente al lugar. El personaje provoca el siguiente efecto de sentido: un joven con ética periodística, en el plan temprano sin malicia de quien busca la verdad con valentía por su oficio, observa y siempre anota, pregunta con fervor a los policías y a las personas, escucha con entusiasmo, está en el lugar de los hechos, lo que da a entender que no es estático, al igual que los protagonistas de la novela.

⁴⁶ El narrador restringe su libertad, selecciona la información narrativa que dejan entrever las limitaciones cognitivas perceptuales y espaciotemporales de esa mente figural. Es decir, cierra el ángulo de percepción y conocimiento y lo hace coincidir con el de uno o varios personajes en alternancia (Pimentel, 2012: 99).

⁴⁷ El nombre se deriva del nombre completo del autor argentino, Ricardo Emilio Piglia Renzi.

El autor-periodista se inserta en el relato como actor a través de Renzi, quien es una fuente confiable por su oficio periodístico. Sin embargo, queda claro que el narrador no es quien dice o escribe o vivió el asalto, sino Emilio Renzi, el personaje.

En la novela es notorio que el narrador pone entre paréntesis (el periódico *El Mundo*) la fuente consultada, se trata de una crónica que el narrador heterodigético consulta repetidas veces. La cuestión es que si ya está escrita y el relato está en tiempo presente, quiere decir que es una trampa temporal que sólo cabe en la literatura. Otro asunto es cuando la voz en tercera persona se refiere a E. R., casi siempre pone al final de las declaraciones: “dijo, según el testigo”, recurso que se usa en la redacción periodística para fundamentar la fuente de quien lo expresa, cediendo la voz a las declaraciones del testigo.

Si bien el personaje de Renzi no se analizará en esta tesis, haremos algunos comentarios. Recordemos que a lo largo del relato existe discurso doxal, cuando el narrador hace crítica a los medios de comunicación, a la sociedad o al valor del dinero; también el personaje de Renzi es un recurso para reproducir críticas del problema dentro del mundo narrado. De modo que del capítulo uno al Cuatro, el narrador implícito toma una distancia, cuando se asoma Renzi, de ahí en adelante el narrador heterodigético se conecta con la verdad del joven periodista y aterriza en el reporte de la crónica y en las ideas del aprendiz. Por ejemplo:

En círculos bien informados se tiene la impresión de que la policía está convencida de que los delincuentes han logrado cruzar al Uruguay.

“Los que huyeron (ha dicho off de record el comisario Silva) son sujetos peligrosos, antisociales, homosexuales, y drogadictos”, y agregó el jefe de Policía “no son tacuaras ni peronistas de la resistencia, son delincuentes comunes, psicópatas y asesinos con frondosos prontuarios”.

“Hybris”, buscó en el diccionario el chico que hacía policiales en *El Mundo*: “la arrogancia de quien desafía a los dioses y busca su propia ruina”. Decidió preguntar si podía ponerle ese título a la crónica y empezó a escribir (Piglia, 2000: 84).

Para terminar este apartado, hago la consideración de que el personaje Emilio Renzi, aparece en el asunto más importante de la diégesis (en la quema del dinero y la caída de los delincuentes), él relata el suceso en calidad de periodista-testigo; parece que Ricardo Piglia se mete a la diégesis como narrador del relato con un heterónimo, con su propia perspectiva

situacional al utilizar fuentes confiables para la creación del mundo diegético. La respuesta a esto provoca un experimento narrativo que culmina en el epílogo⁴⁸.

A través del personaje Emilio Renzi o E. R. se muestra un actor-narrador intempestivo. Uso este calificativo para explicar que el actor entra sin aviso ya avanzado el relato. La figura actorial de Emilio Renzi es el alter-ego del narrador, forma parte de la historia narrada y opina en ella; quizá sea aquel que Piglia [autor empírico] quiere ser, y por ello se creó a un actor para poder ser testigo directo de los hechos, fuente de primera mano, un periodista joven entusiasta que se ofrece a investigar, el intermediario de la historia, el que reporta la verdad. Un periodista con ética, criterio e ideales. Esto sólo resuelve la hipótesis de que la objetividad también es una ficción en el contenido de nuestra novela.

Algunos ejemplos que podemos citar cuando el personaje del reportero entra al relato, son cuando él escribe sus percepciones ante el enfrentamiento entre los delincuentes y los policías:

“El coraje, pensó el cronista de *El Mundo*, refugiado en la ochava que daba a la entrada del edificio sitiado, mientras atornillaba la lámpara del flash para sacar unas fotos nocturnas del escenario de la batalla, es directamente proporcional a la voluntad de morir [...]” (Piglia, 2000:159).

“La esencia táctica de la banda de Malito, su brillo trágico (escribiría más tarde Renzi en su crónica de los hechos para la página policial del diario *El Mundo*), se alimenta con la certidumbre de que cada victoria lograda en estas condiciones imposibles aumenta la capacidad de resistencia [...]” (Piglia, 2000: 170).

Por lo tanto, las voces narrativas nos permitieron conocer distintas perspectivas de las historias relatadas. En ambas novelas conocemos la historia a través de los personajes y de narradores en tercera persona (discurso indirecto libre) que proporcionan datos y nos guían a través de la acción. Además, en *La Isla de la Pasión* también la conocemos por una narradora-

⁴⁸ El epílogo parece ser un instructivo de la lectura de la novela. Por ejemplo, el narrador escribe “He respetado la continuidad de la acción y (en lo posible) el lenguaje de los protagonistas y los testigos de la historia. No siempre los diálogos o las opiniones transcritas corresponden con exactitud al lugar donde se enuncian pero siempre he reconstruido con materiales verdaderos los dichos y las acciones de los personajes [...]” (Piglia, 2000: 221. También, refiere que leyó periódicos argentinos de la época, los cuales utilizó para la reconstrucción de los hechos narrados.

investigadora y sus entrevistados, en *Plata quemada* nos enteramos de lo que sucedió por un reportero-testigo. Todas las voces son autónomas, se relacionan o se alternan para estructurar la narración. Ahora bien, enseguida analizaremos otro aspecto que conforman la configuración de nuestras novelas: las secuencias.

2.9. LAS SECUENCIAS

En este apartado se va a tratar el tema de las secuencias en cada una de las obras analizadas. Para ello nos remitiremos a la obra teórica de Claude Bremond, quien sostiene que la *secuencia elemental* es una unidad formada por tres funciones: a) apertura de posibilidades de un proceso, en forma de conducta o de acontecimiento a prever; b) realización de la virtualidad, en forma de conducta o de acontecimiento en acto; c) cierre del proceso, en forma de resultado alcanzado. Bremond defiende que este modelo sería válido para todo tipo de narraciones (Cuesta, J. y Jiménez, J. (eds.), 2005: 211).

Bremond propone lo que llama “la lógica de los posibles narrativos”, se trata de que el narrador conserva la libertad de que las escenas puedan mantenerse en estado de virtualidad o no, el acontecimiento puede o no producirse y también es posible que termine o no. Esta red de posibles responde al modelo que presentamos en la Figura 3.

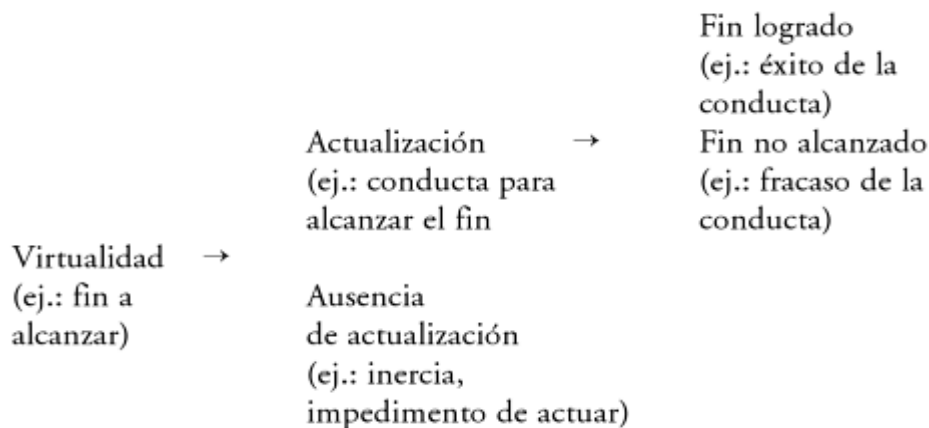


Figura 3. La lógica de los posibles narrativos de Bremond (Bremond, citado por Cuesta, J. y Jiménez, J. [2005]: 213-214).

Pero, a su vez las *secuencias elementales* se combinan para generar *escenas complejas*. Esto pasa cuando un fin debe incluir a otro, el cual puede incluir a un tercero y así sucesivamente, intentando reconstituir lógicamente los puntos de partida de la trama narrativa (Cuesta, J. y Jiménez, J., 2005: 214-215). Mencionando la trama⁴⁹ es pertinente hacer la aclaración de que ésta depende del avance cronológico del tiempo metadieético.

2.9.1. CINCO SECUENCIAS DE LA ISLA DE LA PASIÓN

En el ciclo narrativo de *La Isla de la Pasión* encontramos que el narrador y los actores se encuentran introducidos en diferentes escenas *elementales* y *complejas*. Un ejemplo de *escena compleja* es cuando la entrevistadora-narradora se introduce en la diégesis en calidad de reportera en los años que hace la investigación [1986], proponiendo un discurso sustentado por las técnicas periodísticas sobre el relato de unos ochenta años atrás, que había venido contando. Este enclave forma parte de la metaficción, la cual implica estructuras más profundas: razón, representación, denotación, referencias y alusiones que se tratarán de ejemplificar.

A más de esto, *La Isla de la Pasión* explica, con distancia, partes históricas de México; los hechos se narran usando el discurso literario, de modo que los naufragos de Clipperton están “afuera” del contexto geopolítico y cultural mexicano, como si la durante lectura se “vivieran dos realidades”.

En la Tabla 4 se presentan cinco secuencias que muestra la lógica de los acontecimientos más importantes y los cambios transcurridos, además se presenta el tiempo histórico que evidencia una relación indiscutible con la extratextualidad.

⁴⁹ El desarrollo de los acontecimientos, su selección y orientación proponen un punto de vista sobre el mundo que puede coincidir con el del narrador. En las novelas en las que se multiplica la instancia de la enunciación es necesario introducir esta distinción para matizar el complejo tejido de perspectivas que se observa en muchos textos narrativos. Dentro del tejido temporal de la trama, se da una pluralidad de perspectivas en transformación constante; en general el desarrollo del relato en el tiempo propicia la multiplicación y transformación de las perspectivas que la organizan. (Pimentel, 2012: 121)

Tabla 4. Secuencias narrativas de *La Isla de la Pasión* que marcan el orden temporal en la novela.

Secuencias en <i>La Isla de la Pasión</i> (Restrepo, 2006)	
<p>1. Y ahí fue soltando</p> <p>Las noticias alentadoras: ese día lo ascendían a teniente y Porfirio Díaz en persona lo nombraría gobernador de la isla (pág. 36).</p> <p>Por mandato directo del presidente Porfirio Díaz, el teniente Ramón Arnaud y 11 soldados del Ejército Mexicano los envían a resguardar la pequeña isla de Clipperton que mide sólo cinco kilómetros, amenazada por los franceses.</p>	
<p>2. Aunque el gobierno prometió surtir víveres; la espera se prolongó de cinco a seis meses. Un enero, llegó el barco <i>El Demócrata</i> con abastecimientos para los habitantes de la isla reaparecieron positivamente.</p> <p>Clipperton 1808 -1809</p> <p>Ramón, ávido de conocer las noticias sobre México, se sentó aparte con Diógenes Mayorga, el capitán del barco, quien se derramó en explicaciones burocráticas sobre los motivos de su demora en llegar a la isla, y luego puso una alargada cara de circunstancias:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Las cosas en el país se están poniendo feas – dijo. <p>Contó que don Porfirio – a los ochenta años de vida y treinta en el poder _ se preparaba para sus sexta reelección, y que de repente le habían comenzado a salir enemigos hasta de debajo de las piedras. Se hacían llamar los “antirreleccionistas” y el nombre de su caudillo era Francisco Madero.</p> <ul style="list-style-type: none"> - El tal Madero es un chaparrito con barba de pera, heredero de una de las cinco fortunas más grandes del país. Los porfiristas le dicen “El Loco” porque se dedica al espiritismo y a la ciencia astral. (Pág. 113) <p>El 29 de junio de 1909, se murió un militar en el mar comido por tiburones y el mismo día nació el primer hijo de Alicia y Ramón Arnaud.</p> <p>En 1911 llegó <i>El Demócrata</i>, hace siete meses que lo esperaban, en el mismo barco Alicia y Ramón Arnaud regresaron a Orizaba y consiguieron firmas para el apoyo logístico.</p>	
<p>3. 1913- 1914,</p> <p>Los naufragos resisten a un huracán, se encierran en un galpón y las construcciones de la isla se vienen abajo.</p>	

Poco tiempo después el guardián del faro encontró a nueve hombres, una mujer y dos niños holandeses, ellos fueron rescatados por un barco norteamericano. Los mexicanos se quedan por decisión unánime.

3.1 Al acercarse a la casa de Shultz oyeron los insultos, los golpes, los alaridos. Después vieron al alemán y a su mujer desnudos, como vinieron al mundo, agarrados y tirando a matarse, como dos perros rabiosos (Pág. 208).

El alemán fue el primero en tener arranques violentos. La solución que dio el militar Arnoud fue sedarlo y encadenarlo.

Los habitantes de la isla se enfrentaron en colectividad al escorbuto, infección mortal por la falta de ingerir frutas y verduras; en medio de la tragedia hubo quienes padecieron trastornos mentales que impedían la tranquilidad de los demás; también hubo muertes y nacimientos prematuros. Algunos sanaron con agua de coco.

4. Cuando en 1915, dos actores principales: Arnoud y Cardona mueren comidos por tiburones dentro del mar porque divisan un barco a lo lejos y tratan de acercarse al éste. Es en esta última parte cuando aparece Victoriano Álvarez, un soldado mulato que resguardaba el faro y daban por muerto, sin embargo sobrevivió comiendo cangrejos crudos; como un fantasma apareció deforme, por las consecuencias del escorbuto, para convertirse en un villano abusador contra las seis mujeres y cuatro niños.

5. 1916- 1917.
Después de años en espera del rescate, un barco gringo pasó cerca de la isla y visualizó personas que hacían señas. Rescataron a los sobrevivientes y los llevaron a Acapulco donde siguieron sus vidas.

2.9.2. CINCO SECUENCIAS DE *PLATA QUEMADA*

Tabla 5. Secuencias de *Plata quemada* que marcan acciones claves.

1. Un coche se les vino encima, a contramano, bandeado, como sin rumbo y se detuvo en seco... (pág. 32)

Al llegar a la esquina de Avenida del Libertador y Aristóbulo del Valle la suerte que los acompañaba pareció cortarse... (Pág. 44).

El 27 de septiembre de 1965, los empleados y custodios realizaron el rutinario traslado del dinero de cada mes con las medidas de seguridad que bien conocían. El dinero tenía que ir del Banco de la Provincia de San Fernando al edificio de la Municipalidad. Ese día un coche detuvo a la camioneta, se bajaron tres hombres armados que dispararon y mataron a empleados e hirieron de gravedad a otros. En el enfrentamiento al Gaucho Dorda, el actor principal lo hirieron en el cuello. Los delincuentes pudieron robar el dinero y salir librados de primera instancia, sin embargo la policía los pudo alcanzar más adelante; en este segundo tiroteo el carro dio vueltas sobre el asfalto. Cuando se pensó que estaban derrotados por primera vez en el relato, los delincuentes salieron con armas y tomaron el auto de un vecino que estaba en el lugar.

2.

La ejecución del Chueco Bazán fue el broche que cerró la retirada de la banda...todo venía mal y estaban en peligro; la policía allanó el aguantadero de Arenales y la caída de Blanca... Malito impuso calma, ahora más que nunca tenían que moverse con inteligencia y no dejarse provocar. (Piglia, 2000: 80).

El caso fue designado al comisario Silva, al día siguiente del asalto, la policía descubrió uno de los departamentos que alquilaron los asaltantes donde aún estaba Blanca, la novia del Cuervo Mereles, uno de los gánster.

Luego, el comisario recorrió lugares del barrio y en un bar atrapó a uno de los cómplices: Fontán Reyes era inspector de Obras Públicas en San Fernando, y por ello pudo saberse sobre la planeación del asalto y la huida al Uruguay.

3.

El apartamento número 9... ¿Cómo llegaron hasta ese departamento los pistoleros Brignone, Dorda y el Cuervo Mereles? [...] Más allá de las conjeturas, es cierto que también que el departamento de la calle Julio Herrera y Obes fue una auténtica “ratonera” preparada por la policía a los delincuentes en fuga (Pág. 124).

Dejando pistas de disturbios durante el recorrido de Buenos Aires a Montevideo como tiroteos, robos de autos y asaltos, los tres asaltantes pudieron cruzar al Uruguay. El Nene conoció a Giselle en Plaza Zabala de Montevideo, a quien le dijo de los crímenes que habían cometido y sus planes. Ella lo invitó al departamento y le propuso que lo ocuparan como guarida. El 5 de noviembre llegó la policía a rodearlos.

4.

Empezaron a tirar los billetes de mil encendidos por la ventana. Desde la banderola de la cocina lograban que la plata quemada volara sobre la esquina. Parecían mariposas de luz, los billetes encendidos (Pág. 167).

La madrugada del 6 de noviembre, después de que un violento enfrentamiento de más de cinco horas y media entre los tres delincuentes contra 300 policías, con ametralladoras y gases lacrimógenos. Sin nada que perder más que la vida, queman el dinero por lo que parecen de nuevo derrotados; sin embargo, siguen resistiendo, drogándose y matando desde su trinchera.

5.

La policía arrojó algunas granadas de pequeño poder pero al final se optó por una muy potente, peligrosa de enviar, si no había seguridad en la colocación...El artefacto estalló con precisión y obligó a Brignone a lanzarse corriendo hacia el living, donde lo alcanzó una ráfaga de ametralladora cerca de la puerta del baño [...] estuvieron un momento inmóviles, la sangre corría entre los dos. Un absoluto silencio reinaba en el departamento. Los policías se asoman por el boquete. Los recibió una ráfaga y los gritos de Dorda, amurallado ahora tras el cuerpo de Brignone.. (Pág. 196-197).

El día 6 de noviembre, el Cuervo Mereles y el Nene Brignone mueren, mientras que el Gaucho Rubio está moribundo, casi derrotado cuando la policía logra entrar al departamento. Los camilleros lo llevaron a la ambulancia, él seguía sonriendo; los policías y espectadores lo golpearon hasta desmayarlo: querían matarlo, pero salió con vida.

CONCLUSIONES

En este apartado de conclusiones abordaré algunos de los hallazgos más importantes a los que se pudo llegar después de haber realizado todo el proceso investigativo. En primer lugar, se tratará el debate de los géneros, literarios y periodísticos, en el que están inmersas las novelas estudiadas; como segundo punto, algunos de los aspectos de la novela documental que se hicieron notorios luego del análisis y cómo para llegar a su elaboración se recurrió al uso de las herramientas que propone Tom Wolfe en su libro *El Nuevo Periodismo*; en tercer lugar, menciono la tradición literaria del periodismo en la literatura en Hispanoamérica y Latinoamérica que viene desarrollándose desde el siglo XIX, y cómo las novelas analizadas se pueden hacer partícipes de ésta, y, por último, se tratará de responder por qué la categoría de la ficción hace más atractiva a la novela documental.

En primer lugar, podríamos señalar que la designación de los géneros literarios es un asunto moderno, pues antes del siglo XVIII el género novelístico era conocido como “historias”; entre sus principales manifestaciones estaban los libros de caballerías que son la derivación de los antiguos relatos del mismo tipo, sin embargo, los libros de caballería no tardaron en desaparecer a lo largo del siglo XVI (Millares, 1992: 168).

El mejor ejemplo para explicar lo anterior es *Don Quijote de La Mancha* (siglo XVII) de Miguel de Cervantes Saavedra [1547-1616], quien se propuso escribir un libro entretenido y, de paso, poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballerías. Pero por su sentido filosófico, por el contraste de lo ideal con lo real, por la variedad de personajes caracterizados y por el lenguaje sabe adaptar la condición de novela (Millares, 1992: 172). Es decir, a esta obra de la literatura universal se le denominó “novela” posterior a su publicación, siendo que antes sólo era un libro de caballerías y fue un siglo después cuando empieza la teorización del género.

En el primer capítulo de esta tesis, desarrollamos el tema de los géneros literarios y periodísticos, y hemos llegado a la conclusión de que no hay géneros puros, sino que estos se encuentran siempre en una compleja hibridación. Esto es un problema de raíz, producto de intercambios políticos, económicos, culturales y artísticos. Uno de los propósitos de estudiar el género de la novela documental fue precisamente analizar estas obras que no son exclusivas ni de la literatura, ni de la política, ni de la historia, ni del periodismo, puesto que los teóricos que consultamos: Mijail Bajtín, Teun Van Dijk, Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov cultivan una

nueva teoría de géneros que puede incluir varios géneros discursivos a la vez en uno mismo. En este caso, la novela documental enfatiza en dos grandes géneros: la novela y el reportaje, haciendo uso del discurso literario y el periodístico.

Es evidente que no todas las novelas se sostienen o justifican la verdad de algo con documentos. El hecho de documentar es importante para la historia porque implica generar otras obras; es un elemento de registro; es un procedimiento escrito de los acontecimientos; es la escritura legitimada con ciertos procedimientos de veracidad; es lo que antes ha sido leído por una serie de personas que han de reafirmar esa verdad admitida.

Respecto a la relación que desarrollamos en esta tesis, se concluye que el discurso literario más el periodístico, reunidos los dos dentro de los géneros de la novela y del reportaje, producen una nueva interpretación de sentido a partir de la doble lectura. Más aún cuando en estas novelas se pone en juego el concepto “documental”, se inserta también la característica de que lo contado fue tomado de la realidad.

La narrativa documental, señala Rodríguez-Luis (1997: 120), hace explícita su acercamiento con la historia, la cual también duplica la sustancia misma de su existencia, ya que el motor fue la representación de la realidad como fue percibida por los autores. Es un discurso que expresa, a su vez, varios modos de forma sucesiva en el curso de sus transformaciones, pero también simultáneamente, cuyo origen y evolución son identificables a la luz del proceso literario (convenciones retóricas, tradiciones culturales) y de circunstancias extraliterarias, es decir, históricas.

La novela documental es un género que podría sonar simple, sin embargo, a través de los exámenes literarios analíticos de *La Isla de la Pasión* y *Plata quemada* percibimos que es un género de gran complejidad. Por el lado de lo documental, el término es relevante porque da una idea de la ampliación teórica más allá que si sólo se dijera novela, también legitima lo factual hacia lo verdadero. ¿Qué pasa con la novela? Es un desarrollo artístico de lo escrito que no necesariamente encierra falsedad, aunque muchas veces la ficción involucre detalles que no están documentados, no se sabe si pasaron en la realidad extratextual, que no alteran la verosimilitud (dentro de la novela), para complementar los componentes del relato y llenar los huecos que la historia factual no puede.

¿A qué nos referimos con el concepto de novela documental? A la base de documentos que permiten realizar una ficcionalización dentro de un artefacto idóneo. Ese

artefacto es generalmente texto novelesco. En la novela documental hay un desarrollo del lenguaje que tiene que ver con los procedimientos literarios y en donde confluyen tanto literatos como periodistas.

En nuestras novelas, a pesar de que se anuncie desde el principio una tragedia en *La Isla de la Pasión*, y el robo de un banco en *Plata quemada*, el lector sabe qué pasará y no hay vuelta de hoja, entonces la noticia se convierte en un augurio. Pero no sabe cómo será contado. Existe interés en saber cómo se desarrolla o qué llevó a desencadenar esa serie de acontecimientos para que en el desenlace pase lo que tenga que pasar. No hay duda que entre ficción y realidad existe una relación, y en dicho acuerdo, el lector se convierte en un testigo y cómplice del abandono de soldados en la isla o del asalto al Banco Municipal; su crimen es seguir leyendo. Este es un pacto narrativo en el que el lector se convierte en partícipe, sabe que los hechos fueron verídicos y al mismo tiempo que la novela es producto de una recreación.

En el capítulo 2 se analizaron parcialmente las novelas documentales con apoyo de la narratología. Por tanto, uno de los elementos imprescindibles en la historia son los actores. Los principales que analizamos fueron el soldado Ramón Arnaud en *La Isla de la Pasión* y Gaucho Dorda en *Plata quemada*. A ambos los conocimos por sus acciones dentro de la diégesis, pero son resultado de procedimientos literarios en base a biografías, grabaciones, documentos y testimonios que registraban que existieron en carne y hueso, en determinada época. Estos seres de papel provocaron efectos de sentido como simpatía, odio, lástima, etcétera, a través de estrategias narrativas y descriptivas.

También, se concluye que las novelas documentales estudiadas hacen un gran manejo de las técnicas propuestas por Tom Wolfe⁵⁰, debido a que construyen escenas con dominio estético abarcando los elementos temporales y de lugar; también dominan los diálogos de manera realista logrando que como lectores conozcamos a los personajes, en este caso supimos con profundidad quién era Ramón Arnaud en *La Isla de la Pasión* y Gaucho Dorda en *Plata quemada*, a través de sus frases, sus palabras, sus modos de hablar, y no sólo de sus atributos físicos.

También, los narradores incluyen el punto de vista en tercera persona por medio de los diferentes narradores que focalizan las acciones de manera heterodiegética; cabe mencionar

⁵⁰ Véase el ítem 1.4 de la presente tesis.

que ambas novelas tienen este tipo de narrador. Así que dichas técnicas hacen más fácil que el lector comprenda la historia que se narra, así como tener un conocimiento más profundo de lo que pasó en estos hechos verídicos, aunque estén combinados con la ficción. De tal manera, que se observó que el uso que se hace de las técnicas propias del nuevo periodismo son vitales para la construcción del entramado narrativo.

En la dos novelas, los narradores construyen escena por escena las historias y recurren lo menos posible a las narraciones históricas, nos cuentan a detalle lo que sucedió de modo realista. También, existe el registro de diálogos completos que dan a conocer cómo se expresan y qué dicen los personajes. Estos diálogos son un tipo de resumen que atestigua la vida de los personajes dando realismo a las escenas, lo cual hace que cuando uno vuelve atrás se dé cuenta de que la descripción se ha conseguido, en parte, con los diálogos.

Para ilustrar lo anterior, en *La Isla de la Pasión* tomamos una escena del matrimonio Arnaud en la madrugada, muy cercana a su regreso a la isla Clipperton:

[...] Hacia las cinco de la mañana, Ramón se libró de una patada de las sabanas que lo cubrían y empezó a revolverse inquieto en su cama.

- Lo malo del mar es que hace demasiado ruido. A todas horas, día y noche, hace ruido. Ya me olvidé cómo era el silencio...
- Lo más extraño es que está quieto –comentó Alicia, perpleja, cuando vio el mar -. (Restrepo, 2012: 159-161).

Los diálogos en *La Isla de la Pasión* son más artificiosos y poéticos, éstos corresponden a una época histórica a principios del siglo XX. Mientras que los de *Plata quemada* son espontáneos y coloquiales, pues su registro lingüístico es de la segunda mitad del siglo XX lo cual agranda el carácter urbano de la novela⁵¹. Por ejemplo, esta escena durante el enfrentamiento entre los ladrones y los policías en el interior del departamento:

La luz caía ahora por las cortinas. Tenía droga para dos horas más.

- Traigan droga – gritó [Nene Brignone].
- Rendíte, mierda – oyó.

A través del boquete practicado desde la casa vecina, se vieron los cuerpos de dos de los pistoleros, yacentes y con innumerables orificios de bala. Casi obre el quicio de la puerta parecía hablar de un último intento de fuga a tiro limpio. Luego en el living-comedor de la vivienda el cuerpo totalmente tinto en sangre del pistolero yacía boca arriba [...] A pocos centímetros de él, el otro pistolero yacía bañado igualmente en su propia sangre [...] (Piglia, 2000: 211).

⁵¹ De esta manera ambos narradores “afirman y sitúan al personaje con mayor rapidez y eficacia que cualquier otro procedimiento individual”.

Estos diálogos realistas captan la atención del lector porque sitúan al personaje con eficacia, dándole la oportunidad al lector de que focalice al personaje desde sus propias palabras, pues aparte de su descripción física, psicológica, de carácter y demás. Hablar desde la tercera persona del personaje, como lectores, nos hace experimentar su situación particular y ver las situaciones desde los ojos de este mismo.

Otro recurso que menciona Tom Wolfe es la técnica de presentar cada escena al lector a través de los ojos de un personaje particular para dar la sensación de estar metido en la piel del personaje y de experimentar la realidad emotiva de la escena tal como él la está experimentando, enterándonos así de sus pensamientos y emociones.

A continuación, cito la última parte de *La Isla de la Pasión*, en la que Alicia Arnaud divisó el barco que rescataría a los sobrevivientes, esto es lo que pensó y sintió en el momento:

Clipperton, 1916.

Jugándose su última carta contra la muerte. Alicia subió al faro para hacerles señales al barco que se acercaba. Oyó voces que venían de abajo, de la playa. Eran las demás mujeres [...] “Si todas lo vemos –pensó– entonces debe ser verdad”. Mientras gritaba y sacudía la sábana, el recate se dibujó en su cabeza como una posibilidad real (Restrepo, 2012: 332).

Mientras que en *Plata quemada* recurrimos a la parte en la que sólo el Gaucho Dorda queda como último sobreviviente del enfrentamiento policial, preparándose para la muerte:

“Cuando vengán a matarme vendrá uno solo, el canalla de Silva tal vez, el feroz y cobarde comisario Silva, entrará solo a matarme”. Se sonreía perdido, ileso, sentado contra el parante de la puerta, atisbado en la luz húmeda y acariciando la metra con la mano izquierda. Listo para morir no; porque nadie está listo nunca para morir, pero sí dispuesto a morir, como quien lleva un estigma de chico, desde siempre, que le dice: “Vos vas a terminar mal” (Piglia, 2000: 199).

En las novelas se destaca la vida privada y la intimidad de los personajes. Por ello esta relación no son meros adornos de la prosa, pues se hallan con la fuerza del realismo en la literatura, con ayuda de la investigación documental y entrevistas que hicieron los autores empíricos, queriendo ser testigos de las escenas de vida de los protagonistas.

En esta investigación también tomamos en cuenta diversos artefactos literarios que abarcan desde el siglo XX hasta la actualidad para ilustrar que en nuestra literatura Latinoamericana e Hispanoamericana existe la tendencia de enlazar el relato de los hechos

reales con la ficción⁵²; esta táctica narrativa recrea los hechos con ayuda de la imaginación. Nos referimos a los autores latinoamericanos e hispanoamericanos que han producido novelas testimoniales y documentales, quienes han adaptado las palabras y construido sus relatos a través de la consulta de diversas fuentes documentales, observación, citas, testimonios e inclusive la inserción del autor empírico como un narrador dentro de la diégesis. Esto mismo es lo que hemos defendido a lo largo de esta tesis.

Ahora, en lo referente a la tradición literaria, concluimos que el término “tradición” no significa necesariamente repeticiones o reproducciones similares dadas en este tipo de novelas; opuesto a esto, las obras son variaciones según los ámbitos culturales, políticos, económicos, históricos, lingüísticos, sociales, étnicos, geográficos e individuales de autores a quienes, por accidente de determinación geográfica, les tocó estar dentro de la región latinoamericana e hispanoamericana. No se puede hablar de una literatura nacional estrictamente enmarcada, sino de varias literaturas nacionales unidas sólo por la abundancia de producirse en un mismo espacio y época. Estas tradiciones que no son homogéneas, están trabajadas, actualizadas y puestas en juego (Piglia y Saer, 2010: 23).

Antes habíamos destacado la empresa del Nuevo Periodismo norteamericano. Respecto al concepto podría afirmarse que esta otra tradición de Occidente ya forma parte de la latinoamericana contemporánea; quizá las influencias no fueron tantas cuando el argentino Walsh escribía *Operación Masacre* (1959) al tiempo que Capote investigaba *A sangre fría* (1966); sin embargo, ahora los intercambios intelectuales, las traducciones de obras y los estudios teóricos internacionales posibilitan que se tome enteramente o parte de ella para enriquecer nuestra propia tradición, sin restricciones regionales.

Sin duda, hay una tradición en la que diversos autores han adaptado el lenguaje, de modo que han mezclado los diferentes discursos [periodístico y literario] construyendo relatos tan complejos como la propia realidad. Pero, al mismo tiempo, la literatura tiene la función artística, y en este caso tiene la exigencia de recrear la historia, contarla en la voz de los mismos protagonistas.

Luego, nos remitimos al problema de los géneros postulado por el teórico Bajtín, el cual tratamos de resolverlo con el desarrollo del reportaje con su discurso periodístico, y de la novela con su discurso literario, como géneros fundamentales, según sus rasgos comunes y de

⁵² Véase el ítem 1.5. de esta tesis.

contenido. Posteriormente, no sabemos bien a bien cuál es el nombre del nuevo género surgido de la combinación de ambos, porque mientras para algunos puede ser realidad novelada, reportaje novelado, periodismo de no ficción, nuevo periodismo, etcétera, en esta tesis, decidimos adoptar el término de “novela documental” [acuñado por Rodríguez-Luis (1997)], como objeto de estudio. Hay que mencionar también que en esta época existen un gran número de periodistas y literatos que se mueven en el ámbito del periodismo en América Latina, a veces, escribiendo crónicas⁵³ y ensayos sin llegar al tratamiento de la novela.

Los autores dedicados a trabajar el género de la novela documental tomaron parte de una totalidad, buscaron las pistas de sus historias para mirarla a partir de una perspectiva. La información había pasado por distintos filtros, pero a través de la investigación ellos tuvieron su propio punto de vista de lo que pasó. Entonces hubo la posibilidad de dar otra interpretación sobre el conjunto de realidades que antes otros habían explicado del mismo hecho.

Los narradores como Restrepo y Piglia utilizaron la herramienta de la palabra al máximo, con el fin de ofrecer una ampliación del género de orden documental en conjunto con la ficcionalización. Lo que da una forma diferente a la narración de la historia es el incremento de captar algo más, incluso de imaginarlo; por supuesto, es la aceptación plena de que cuando hay ficción no hay total fidelidad a la realidad. Cada narración de la historia es una perspectiva de muchas tantas, algo parecido sucede cuando se quiere decir la verdad porque siempre se dice a partir de una visión propia y sólo se expresa parte de ella.

Anteriormente, mencionamos el término de polifonía, término empleado por primera vez por el teórico Mijael Bajtín en un análisis de la novela de Dostoievski en el que cada personaje (y no un narrador neutro) expresa su forma de ver el mundo mediante un lenguaje particular, lo que produce que el lector conozca tantas perspectivas y voces, como personajes (Atorresi, 2012: 42). Es notorio que la novela documental tiene varias capas que forman un todo. El término “polifonía” (del griego, “muchas voces”) juega con muchas perspectivas para narrar una sola historia. Tanto *La Isla de la Pasión* como *Plata quemada* poseen multi-perspectivas en la diégesis de los relatos.

⁵³Dos libros surgidos del género híbrido son *Antología de crónica latinoamericana actual* (2001) y *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares* (2012).

El juego de la literatura y el periodismo tiene mucho de esto: la novela documental inserta muchas perspectivas y voces para analizar el mismo fenómeno. A través de diversas voces se arma una serie de opiniones de distintas índoles sobre la narración, para crear una extensión de los hechos y de los actores.

Los narradores hacen un oficio doble, uno periodístico y otro literario que se mezclan en lugar de contrastarse. Los textos periodísticos son una selección de la realidad y cuando se hace periodismo se desea contar una versión muy real respondiendo al qué, cuándo, cómo, dónde, por qué y para qué; mientras que la franja de ficcionalización sostiene a la novela documental. Este elemento de la ficción ha dado mucho al periodismo y a la literatura en América Latina; y es un ingrediente creativo y ofrece la posibilidad de la creación estética en el lenguaje hispanoamericano.

De modo que los elementos que componen a la novela documental forman un tejido complejo. La ficción hace más atractivo al rigor documental porque existe la experimentación poética y creativa para formar una idea histórica y crear un rango más abierto de posibilidades que la información, aunque estamos frente a novelas documentales que usan referentes verídicos. La combinación del lenguaje literario y periodístico resulta ser ameno para los lectores, debido a que los narradores logran efectos pasionales, estéticos e informativos. Por otra parte, el lenguaje no es neutro, ahí siempre hay política, puntos de vista y una selección de la realidad, lo que puede originar el discurso doxal.

Ahora me gustaría abordar brevemente los logros estéticos de ambos autores en sus propuestas novelísticas. Si tomamos como acepción de estética al “conjunto de elementos estilísticos y temáticos que caracterizan a un determinado autor, según el diccionario de la RAE (2014) sería lo siguiente lo que podemos mencionar sobre dichos aspectos en las respectivas obras. En *La Isla de la Pasión* nos topamos con el lenguaje oral por parte de los personajes; y además con un lenguaje más detallado, elaborado, sumamente descriptivo en un universo llamado Clipperton que constantemente está creando atmósferas y nos lleva a ser partícipes de los escenarios, siempre marcando elementos cronológicos (ciudades y fechas) que nos llevan a tener lugar muy claro el tiempo de la narración. Cada novela posee autonomía estética que nos adentra en el mundo narrativo que plantea.

En *Plata quemada* es un lenguaje más vertiginoso y veloz. Es un narrador mucho menos descriptivo, pero nos deja las escenas muy claras como si fuéramos espectadores, es

decir, de manera cinematográfica describe tanto la escena como si la estuviéramos viendo, es decir utiliza un lenguaje coloquial, cotidiano, del bajo mundo expresado en muchas ocasiones por los ladrones.

Por otra parte, el tema de fondo que identifican a la novela *Plata Quemada* es el valor del dinero en la sociedad; mientras que en *La Isla de la Pasión* trata reflexiona ante diferentes problemas políticos, como el exilio o los mandatos del gobierno aparte del tema pasional y el sufrimiento que ocurre en los personajes como una progresión de situaciones que los van sometiendo a lo largo de la historia. Habría que analizar hasta qué punto estas dos temáticas son ampliadas o abandonadas en el *corpus* de la obra de ambos autores.

Quisiera concluir esta tesis con algunas citas textuales del recién fallecido Gabriel García Márquez (1927-2014) que se encuentran en el libro *El olor de la guayaba. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza* (1993: 43-44), en el cual el escritor colombiano responde a una serie de preguntas, entre las que elegí dos para referirme el tema: “¿el periodismo te ha servido de algo en el oficio literario?” a lo que él responde que “sí, pero no como se ha dicho a encontrar un lenguaje eficaz. El periodismo me enseñó recursos para darle validez a mis historias”. Otro cuestionamiento es que si “¿toda novela es una transposición poética de la realidad? [...]”, a la que el autor responde: “sí, creo que una novela es una representación cifrada de la realidad, una especie de adivinanza del mundo. La realidad que se maneja en una novela es diferente a la realidad de la vida, aunque se apoye en ella. Como ocurre con los sueños”. Estas respuestas se asimilan al concepto de la novela documental que desarrollé a lo largo de mi tesis.

Por un lado, se mencionó que el poeta Edmundo Perry (Bogotá, 1945) le dijo a Laura Restrepo: “lo que usted hace es ‘periodismo de los sueños’” (Castillo, A., 2009, abril-junio). Y en el epílogo de *Plata quemada* (1997) Ricardo Piglia cuenta las razones por las que abandonó su investigación, la primera redacción del libro por más de treinta años, tiempo en el que los acontecimientos se fueron disolviendo en su memoria, por lo que el argentino escribe “esa lejanía me ha ayudado a trabajar la historia como si se tratara del relato de un sueño” (Piglia, 2000: 226). Lo que nos hace considerar que dentro de las narraciones factuales-ficcionales hay puntos en común, como la conciencia de que lo contado puede ser considerado un sueño.

En ambos casos la iniciativa de la investigación no son documentos impresos, sino conversaciones con personas. A Laura Restrepo le contó sobre Clipperton un amigo colombiano también exiliado en México. La autora aplicó empíricamente la teoría periodística de la entrevista, además de consultar bibliografía que reportó al final de la novela, característica que no es habitual porque es ficticia; mientras que Ricardo Piglia conversó con la novia de un gánster en un tren rumbo a Bolivia en 1966, una mujer que al mismo tiempo era testigo y tenía una versión ficcional sobre el asunto, desde su propia perspectiva, esta pista está escrita en el epílogo de la novela.

No obstante, la lejanía de las mismas historias impidió que fueran investigadores participantes. Entonces la colombiana y el argentino se involucraron en los relatos como narradores, como seres que recuerdan: que sueñan.

De esta manera, el recurso literario se engrandece. La única forma de penetrar a los lugares, a las personas, a los sucesos, es la ficción, elemento que puede llegar hasta allá y volver a refundar así el origen de estas historias contadas.

FUENTES DE CONSULTA

Alfieri, C. (2008). La lectura de los escritores es siempre una forma de posición. En *Conversaciones* (pp. 57-97). Buenos Aires: Editorial Katz.

Anderson Imbert, E. (1954). Capítulo I. 1492-1556. Capítulo III. 1598-1701. En *Historia de la literatura hispanoamericana*. Vol. 1. La colonia. Cien años de república (pp. 17-56, 85-135). México: Fondo de cultura Económica.

Arreola, A. (2003). "Periodismo y literatura. Vasos comunicantes". En C. Thompsen (coord.). *Horizontes de comunicación y cultura* (pp. 193-201). México: UNAM.

Atorresi, A. y colabs. (2012). *Aportes para la enseñanza de la lectura. Segundo estudio regional comparativo y explicativo*. Bogotá: Unesco/Llece.

Baena Paz, G. (1999). *El discurso periodístico. Los géneros periodísticos hacia el nuevo milenio*. México: Editorial Trillas.

Bajtín, M. (1989). Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos sobre poética histórica. En M. Bajtín, *Teoría y estética de la novela* (pp. 237-309). Madrid: Taurus.

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

Bajtín, M. (1998). El problema de los géneros discursivos. En M. Bajtín, *Estética de la creación verbal* (pp. 13-92). México: Siglo XXI.

Barthes, R., Todorov, T. et al. (1990). *El análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.

Beristáin, H. (1982). *Análisis estructural del relato literario*. México: Limusa.

Bleton, I. (1999). Del nuevo periodismo de investigación a la novela. En R. Alvarado, R. et al. (coord.). *Segundo Congreso Internacional. Literatura sin fronteras* (pp.171-178). *Memorias*. México: UAM.

Cabrera López, P. (2002). Reflexión sobre los estudios literarios. En H. Zemelman, G. Valencia, y E. De la Garza, (coord.). *Epistemología y sujetos: algunas contribuciones al debate* (pp. 111-121). México: Plaza y Valdés, UNAM/CEIICH.

Cabrera López, P. (2010). Lectura de Lizandro Chávez Alfaro desde México. Revisión de "Trágame tierra". En P. Cabrera López, *Variación de géneros y siglos en la literatura latinoamericana* (pp. 13-31). México: UNAM/FCPyS.

Cabrera López, P. y Estrada, A. (2012). *Con las armas de la ficción. El imaginario novelesco de la guerrilla en México, Vol. I*. México: Debate y reflexión, UNAM/CEIICH.

Carrión, J. (ed.). (2012). *Mejor que ficción, crónicas ejemplares. Vol. 1*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Castillo, A. (abril-junio, 2009). “Encuentro con Laura Restrepo”, *Revista universitaria de Antioquia*, No. 296, pp. 74-79.

Charaudeau, P. (1997). *El discurso de la información. La construcción del espejo social*. Barcelona: Gedisa.

Chiappe, D. (2010). *Tan real como la ficción: herramientas narrativas en periodismo*. Barcelona: Laertes.

Chillón, A. (1999). *Literatura y periodismo: una tradición de relaciones promiscuas*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.

Cuesta, J. y Jiménez, J. (2005). *Teorías literarias del siglo XX. Una antología*. Madrid: Akal.

Dallal, A. (1985). *Periodismo y literatura*. México: Ediciones Gernika.

Diez-Echarri, E. y Roca Franquesa, J. M. (1979). La novela hispanoamericana: aparición y primeras manifestaciones y El modernismo en América: a. caracteres generales. En E. Diez-Echarri y J. M. Roca, *Historia de la literatura española e hispanoamericana* (pp. 758-760, 1236-1250). Madrid: Aguilar,

Escalante, B. (2002). *Curso de redacción para escritores y periodistas. Teoría y ejercicios*. México: Porrúa.

Fresán, R. (2008). “Arquitectura del encierro”, en Jorge Carrión (ed.). *El lugar de Piglia, crítica sin ficción*. Barcelona: Candaya, pp. 304-307.

Guillén, C. (2005). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets.

Herrera, A. (Noviembre - diciembre, 2007). “Las muchas vidas de Laura Restrepo”, *Américas*, vol. 59, No. 6, pp. 14-19.

Hollowell, J. (1979). *Realidad y ficción: El nuevo periodismo y la novela de no ficción*. México: Editores México.

Ibarrola, J. (1988). *El reportaje*. México: Gernika.

Iñigo, A. (1988). *Periodismo literario*. México: Gernika.

Jitrik, N. (1995). *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

- Kapuscinski, R. (2002). *Los cínicos no sirven para este oficio*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Katarzyna, O. (2004). *Conversaciones literarias con novelistas contemporáneos*. Nueva York: Editorial Támesis.
- Leñero, V. y Marín, C. (1990). *Manual de periodismo*. México: Grijalbo.
- Mancebo, Y. (1998). Los albores del modernismo. En F. Pedraza (coord.), *Manual de literatura hispanoamericana III Modernismo* (pp. 151-199). Berriozar: Cénlit Ediciones.
- Monsiváis, C. (2006). *Días de guardar*. México: Era.
- Nava, L. (2012). Un cuento siempre cuenta dos historias: análisis actancial en dos novelas de Ricardo Piglia (Tesis de Licenciatura). Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 6-50.
- Piglia, R. (2000). *Plata quemada*. Barcelona: Anagrama.
- Piglia, R. (2001). *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama.
- Pimentel, L. A. [1998] (2012). *Relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*, 5ª ed. México: Siglo XXI-UNAM.
- Prieto, F. (1985), *Cultura y comunicación*. México: Premia Editora.
- Quesada, C. (2009). *La metanovela latinoamericana en el último tercio del siglo XX: las prácticas metanovelescas de Salvador Elizondo, Severo Sarduy, José Donoso y Ricardo Piglia*. Madrid: Biblioteca de Teoría Literaria y Literatura Comparada.
- Restrepo, L. (2006). *La Isla de la Pasión*. México: Alfaguara.
- Riva Palacio, R. (2005). *Manual para un nuevo periodismo. Vicios y virtudes de la prensa escrita en México*. México: Plaza Janés.
- Rivadeneira, R. (2002). *Periodismo: la teoría general de los sistemas y la ciencia de la comunicación*. México: Trillas.
- Rodríguez-Luis, J. (1997). *El enfoque documental en la narrativa hispanoamericana. Estudio taxonómico*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Romero, L. (2003). Deslinde entre el relato literario y el periodístico. En C. Thompsen (coord.). *Horizontes de comunicación y cultura* (pp. 177-192). México: Universidad Intercontinental.
- Romero, L. (2006). *La realidad construida en el periodismo, reflexiones teóricas*. México: Editorial Miguel Ángel Porrúa.

Todorov, T. (2005), *Crítica de la crítica*. Barcelona: Paidós.

Valbuena, N. (octubre, 1999). “Laura Restrepo: del periodismo a la ficción”, *Nómadas*, No. 11, pp. 203-217.

Van Dijk, T. (1990). *La noticia como discurso. Comprensión, estructura y producción de la información*. Barcelona: Editorial Paidós Comunicación.

Wolfe, T. (1976). *El Nuevo Periodismo*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Entrevistas y conferencias

Restrepo, L. y Orrantía, M. (Septiembre de 2013). Conferencia “Nacidas en el viejo oficio de preguntar. La indagación como método en la escritura”. *Séptima feria del libro de Medellín*, Medellín, Colombia.

Restrepo, L. (entrevistada). (Septiembre de 2013). Xolocotzi, L. (entrevistadora). Medellín, Colombia.

Material web

Real Academia de La Lengua Española. (2014). *Diccionario de la Real Academia Española*. Consultado en: [_<http://www.rae.es/>](http://www.rae.es/)

Domingo, J. (4 de noviembre de 2012). “La huella o el olvido”, *Jornada Semanal*, n.º 922. Recuperado de: [_<http://www.jornada.unam.mx/2012/11/04/sem-juan.html>](http://www.jornada.unam.mx/2012/11/04/sem-juan.html), consultado en mayo 2014.

Gil, J. (2004). “Herencias literarias para un periodismo diferente”, recuperado de: [_<http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/antiores/n31/jgil>](http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/antiores/n31/jgil), consultado en febrero 2013.

Negrín, E. (1993). “Edmond Cros: de la sociología de la literatura a la sociocrítica”, recuperado de: [_<http://www.iifilologicas.unam.mx/litermex/uploads/volumenes/volumen-4-1/9.%20Edith%20Negr%C3%ADn%20%20pp.%20169-177.pdf>](http://www.iifilologicas.unam.mx/litermex/uploads/volumenes/volumen-4-1/9.%20Edith%20Negr%C3%ADn%20%20pp.%20169-177.pdf), consultado en febrero 2015.

Romero, L. (1997). “Anacronías: el orden temporal en el espacio periodístico”, recuperado de: [_<http://www.revistas.unam.mx/index.php/rmspys/article/download/49336/44390>](http://www.revistas.unam.mx/index.php/rmspys/article/download/49336/44390), consultado en febrero de 2015.

Redacción Proceso. (3 de enero de 2005). “Memorias de Carpentier”, recuperado de: [_<http://www.proceso.com.mx/?p=224500>](http://www.proceso.com.mx/?p=224500), consultado en febrero 2013>.

Redacción Revista Mexicana de Comunicación (1 de julio de 1999). “García Márquez: El periodista, una pasión insaciable”, recuperado de: <http://mexicanadecomunicacion.com.mx/rmc/1999/07/01/el-periodista-una-pasion-insaciable-gabriel-garcia-marquez/>, consultado en febrero 2013.

ANEXOS

ANEXO 1

Información biográfica

LAURA RESTREPO GONZÁLEZ



Escritora y periodista. Nació en Bogotá, Colombia. Se graduó en Filosofía y Letras por la Universidad de los Andes. Se dedicó al activismo político de izquierda en Colombia, España y Argentina, experiencia que se evidencia en algunas de sus obras. En 1983 la nombraron miembro de la comisión negociadora de paz entre el gobierno y la guerrilla M-19 por lo que publicó su primer libro tres años después, *Historia de un entusiasmo*, al que siguieron *La Isla de la Pasión* (1989), *Leopardo al sol* (1993), *Dulce compañía* (1995), que ganó el Premio Sor Juana Inés de la Cruz en 1997, *La novia*

oscura (1999), *La multitud errante* (2001), *Olor a rosas invisibles* (2002) y la galardonada con el premio Alfaguara, *Delirio* (2004). Sus libros se tradujeron a más de veinte idiomas. Actualmente vive en México y también en Bogotá.

Escritor argentino. Nació en Adrogué, Buenos Aires en 1941. Estudió Historia en la Universidad de La Plata. Trabajó una década en editoriales de Buenos Aires, dirigió la *Serie Negra*, una colección de policiales. Su carrera de escritor comenzó en los años cincuenta en Mar del Plata. Luego, ganó el premio literario en el VII concurso Casa de las Américas, por lo que publicó su primer libro de cuentos *La invasión o Jaulario* (1967), ocho años después publicó *Nombre falso*, y en 1980 llegó el reconocimiento internacional con su primera novela *Respiración artificial*, después escribió *La ciudad ausente* (1992) y *Plata quemada* (1997). Piglia vivió en Estados Unidos donde fue profesor en universidades durante quince años, entre las que figuran Princeton y Harvard. En 2011 regresó a Buenos Aires y escribió *El camino de Ida*, con elementos autobiográficos que se publicó dos años después. Desde 1967 hasta la actualidad ha sido multipremiado en el campo de la narrativa y ensayo. Su obra se tradujo al inglés, francés, italiano, alemán y portugués.

RICARDO EMILIO PIGLIA
RENZI



ANEXO 2

Entrevista sobre *La Isla de la Pasión* a Laura Restrepo realizada en Medellín, Colombia, en septiembre de 2013

LX. *¿Cómo fue el encuentro con la historia de La Isla de la Pasión?*

LR. No tenía ni un peso para la investigación y estaba claro que había que recorrer el territorio de México porque los soldados y sus familias que habían estado allí, los que murieron, los que sobrevivieron en Clipperton habían sido reclutados en el ejército de las cuatro esquinas del país, entonces, para entrevistar a los descendientes de los habitantes de Clipperton yo tenía que trasladarme por el territorio mexicano. Había poco escrito, había notas de prensa de la época, pero, en realidad, si algo quedaba de la historia, quedaba en la memoria de la gente, de los descendientes, incluso todavía estaban vivos quienes habían nacido en Clipperton. Y tenía un problema de dinero, ¿cómo le hago para ir? Y pasó algo: estando en Perisur, centro comercial de México, con otros amigos colombianos de pronto estaba bajando por la escalera del parqueadero y miro un fajo grande de billetes, apenas lo vimos: “¡ay no Dios mío!, me mandó el cielo la plata de mi investigación”; estuve parada con la angustia de a quién se le había perdido, parecía la consigna de un almacén, por qué tanto billete allí, la persona que lo botó ya vendrá a recogerlo; allí me quedé un buen tiempo, no vino nadie, nos fuimos, nos comimos un helado, volvimos, nos volvimos a sentar, no venía nadie. Le dije a mi hijo: “vamos a comprar unos zapatos, volvemos y le devolvemos lo que queda, bueno voy a comprarme unos zapatos para mí”, porque hacía rato que no me compraba, finalmente se acabó el día y nadie reclamó el dinero. Pues ya está, ¡listo, esto es! Servía para ir en camión a los sitios que tengo que estar y una vez allá, veré quién me aloja y así fue. Me recorrí buena parte de México, buscando a los sobrevivientes y allí empezó.

La siguiente es una anécdota que te cuento como algo curioso: es la cuestión de por dónde empezar, no era una cosa que se pudiera encontrar en documentación. Me preguntaba mucho “a quién le pregunto sobre esta isla”, toda la gente a que le pregunté no tenía ni idea. Y en Insurgentes Sur había una serie de casetas, ya no están, había donde leían el tarot y las cartas, lo que nunca había hecho porque no me leo ni las cartas, ni la suerte, ni creo ni en la iglesia, ni en campanas. Y dije: “metámonos aquí”, y me metí a un sitio donde leían las cartas, le dije a la señora: - Yo vine a preguntarle una sola cosa, necesito una pista porque estoy investigando una historia, usted dígame por dónde voy a empezar-. Me respondió: ¿Cómo por dónde es su historia? -Como por la Costa Pacífica-,

respondí. Echó las cartas y dijo: - Mire, lo tengo muy claro, tiene que ir a Puerto Vallarta, tiene que ir a esta dirección, me dio el nombre de una calle y el nombre de un número.

Yo agarré, tomé mi camión, me fui para Puerto Vallarta y allá me puse a buscar esa calle que por cierto no existía, ni existía el número, ni nada. ¡Pura lengua, se echó su *guitarreada!* Pero en Puerto Vallarta fui a la Marina y de ahí me mandaron a Salina Cruz, y de ahí fui a Acapulco, muy por el lado de los marinos que me fueron remitiendo unos a otros, y así conocí bastante de la historia. Entonces finalmente no estuvo tan mal, ahí de puerto en puerto empecé a recoger mucho de la información inicial.

LX. *¿Por qué el título de *La Isla de la Pasión*?*

LR. El nombre de *La Isla de la Pasión* se lo puso Fernando de Magallanes cuando pasó cerca de la isla y la divisó. Hay distintas versiones. La que yo encuentro más verosímil es que era viernes santo, entonces el nombre viene de la pasión de Cristo.

Otra interpretación por lo que me gustó ese nombre fue porque me parecía ese sufrimiento que supongo que las personas que estaban en ese barco de Magallanes padecieron, unas penurias tremendas que creo que sucedían en todos los barcos.

Luego Clipperton viene después, es un nombre que no es en español. Sabes que la historia es sobre el despojo de lo que se le quita a América Latina, así sea muy pequeñito, del tamaño de un dedal a la mitad del mar; pero es la historia de una pérdida. Y me gustó recuperar ese nombre inicial que también fue puesto por un español. Es más cercano a lo que podemos ser nosotros.

LX. *¿En qué aspectos sobresalientes se parece el gobierno de Arnaud en Clipperton al de Sancho Panza en la insula Barataria? Tal parece que el epígrafe de la novela insinúa dicha relación.*

LR. En el *Quijote* de la Mancha es un poder absolutamente imaginario cuando nombran a Sancho gobernador de una isla que ni siquiera existe. Y de alguna manera, la historia de *La Isla de la Pasión* es muy heroica, pero también es esa falacia del poder. Este capitán Ramón Arnaud, al que Porfirio Díaz mandó por una razón que no supe dilucidar bien, y no conozco a nadie que la tenga clara. ¿Quién estaba atacando a Clipperton para que Díaz pensara que era indispensable defenderla, y enviar a Ramón Arnaud con su guarnición?

Lo único verídico es que él se va y allá muere defendiendo la isla; las veces que han ido a rescatarlo no se quiere ir porque ha recibido la orden de defender ese islote, que además es un lugar de rocas peladas, con un mar embravecido alrededor, con una laguna de agua sulfúrica en medio. Yo nunca he podido desembarcar ahí, pero sí lo he visto desde un avión y es de verdad indeseable. Sin embargo, Ramón Arnaud y su gente se mueren defendiendo esa isla; es algo muy lindo, tiene un toque del heroísmo Latinoamericano, quijotesco, Sancho *Panzesco*, porque se mueren defendiendo la isla de un ataque que nunca sucede. Entonces, a partir de los hechos reales, hablaba de ese mundo caballeresco que construye Cervantes mucho más cercano a un ideal de hidalguía.

LX. *¿Cómo se enteró del hecho verídico y en qué circunstancias empezó el proyecto de su novela?*

LR. *La Isla de la Pasión* es mi novela de exilio; pues había salido de Colombia en situaciones forzadas y llegar a México precisamente no había sido una elección. Lo que pasa es que México es un país que ha brindado apoyo y que ha abierto sus puertas a la gente que tiene problemas en otros países. Entonces allá fuimos a dar un montón de colombianos después de la oleada de los ochenta, del exilio brasileño, chileno, argentino, porque acá la situación política se puso muy dura. Fueron seis años lo que duró mi estadía en México.

En esa ocasión, con ciertas intermitencias, viajé a La Habana, también conocí un poco Madrid. Durante el primer año me la pasé sin saber dónde estaba parada, añorando a Colombia. No había internet, pero estábamos pendientes a ver si un periódico viejo llegaba de Colombia, de alguien que llegara con noticias, como siempre, soñando con poder volver, que se volviera a abrir la puerta que se había cerrado.

Una vida muy endogámica porque los exiliados tienden a estar unos con los otros. Primero, porque te apoyas, tienes una mano adelante y otra atrás, no tienes familia ni plata. Por ejemplo, entre exiliadas teníamos un sistema de guarderías, siempre había quien cuidara a los niños y los llevara al colegio. Montamos un taller de pintura y así nosotras podíamos trabajar. Digamos que, por razones prácticas y

afectivas, el exilio tiende a volcarse sobre sí mismo, lo cual hace que uno no mire hacia afuera.

Como al año de estar en esas pensé: “no más, se acabó mi vida de exiliado: ¡voy a vivir en México! Es un país fantástico y me lo estoy perdiendo por andar en la añoranza”. Entonces, ¿cuál fue mi manera de relacionarme con un lugar? Escribir un libro. Aunque en ese tiempo no soñaba con escribir ficción porque venía más de la política y del periodismo, y el libro anterior que había publicado era más bien una crónica política. Yo necesitaba una historia real, simplemente porque no sabía inventar ni tampoco quería en ese momento. Dije: “vamos a buscar una historia”, pero en México es mucho más difícil que en Colombia porque Colombia es un país más inédito, es decir, pasan muchas cosas que nadie cuenta, mientras que en México ya ha sido contado, no sólo por muchos escritores mexicanos, sino por extranjeros que han hablado de México.

Entonces, México, casi por todos lados es un país contado y es difícil encontrar un rincón que no haya sido de alguna manera tocado. Y como extranjera que era tenía que entrar con pudor, con prudencia, tocar un rinconcito desconocido para no entrar a competir con los verdaderamente expertos. En eso estaba, y de pronto uno de los amigos colombianos del exilio me dijo: “¿tú sabes que hay una isla con una historia absolutamente fascinante? Porque allí se quedaron durante un montón de años unos soldados que fueron mandados por Porfirio Díaz dizque a defender eso y luego se vino la revolución, salió corriendo Porfirio Díaz y nadie se volvió a acordar de esos soldados y la gente sobrevivió allí”. ¡Ah caramba! Empecé a investigar de qué se trataba, ahí vino el nombre de *La Isla de la Pasión*, un nombre muy seductor y fuerte.

Luego pregunté entre los amigos mexicanos quién sabía qué había pasado en realidad, pero nadie sabía. En ese momento la magia empezaba, en el momento en el que nadie sabía sobre Clipperton o La Isla de la Pasión. Era una historia maravillosa y dije: “esto es”.

LX. *Usted en algún momento comenta que “viajó” a la isla, pero que estuvo allí, ¿a qué se refiere esto?*

LR. Viajé a la isla, pero no pude llegar; ahora la gente sí está yendo, por ejemplo, científicos, pero cuando yo estudié el tema era difícilísimo llegar y ciertamente una persona sin recursos no iba a poder.

Lo que pasó es que hice muy buenas migas con gente de la armada mexicana y en algún momento se planteó ir con un barco de la armada, porque también ellos tenían interés. Aunque, todavía hoy los franceses no dejan, ellos no permiten que vayan barcos de la armada mexicana, así que la isla está cerrada.

Pero curiosamente Clipperton suscita una gran pasión en los seres más extraños del mundo. Hay como una especie de clan de fanáticos en el mundo con los que he estado en contacto, una vez que se publicó mi libro, en Francia, Alemania, Norteamérica, Argentina, etcétera, gente que se apasiona por la isla y la convierte en su bandera. Una de estas personas es un hombre muy rico, dueño de una gran empresa de turismo, millonario, que tiene atrás de su escritorio una foto de la isla de Clipperton, y que toda la vida ha estado estudiando la isla. Yo vivía en Italia y él, que había leído mi libro, me propuso: “le mando los pasajes porque vamos a ir a la isla con el embajador francés y con un grupo de personas”. Yo encantada.

Luego, el hombre contrató el único avión que en sus investigaciones le dijeron que podía llegar a Clipperton, un avión del comandante en jefe de la Fuerza Aérea de la Unión Soviética. El avión tenía que tener características particulares, tiene que volar muy lejos porque está a quinientas millas náuticas de Acapulco, bien retirado de la costa y para poder volar tan lejos tiene que tener un tanque de gasolina grande. Un helicóptero no sirve porque la gasolina se le acabaría y al mismo tiempo tiene que ser pequeño para aterrizar donde no hay pista de aterrizaje; y encontraron este avión que al parecer cumplía los requisitos.

Entonces me mandaron mi pasaje a Roma. Yo llegué a Acapulco. Éramos como unas quince personas que íbamos a ir en ese avión, llegó el avión ruso, nos montamos, parecía una nevera que volaba con unos remaches hechos con soplete, y uno parecía pintado de blanco con brocha, parecía talache así como color crema que uno decía se iba a desbaratar en el aire, pero pues aguantó: lo que pasa es que cuando llegamos, ya

estábamos sobrevolando con una gran emoción, me acuerdo que había un ventanuco redondo y los pasajeros nos turnábamos para mirarla, a mí se me saltaba el corazón de ver eso allá abajo, como una especie de anillo, azotada por los vientos, los mares, lleno de animales; se alcanzaba a ver allá abajo los delfines, un montón de pájaros que sobrevolaban y la emoción de ir, llegar finalmente... y en eso se asomó el piloto ruso a hacernos señas que no podía, que no podía. Finalmente, entendimos que este hombre estaba en pánico, había una gran cantidad de pájaros bobos que sobrevolaban la isla que se le fueron a meter entre las hélices del avión y que nos volveríamos leña allá arriba y luego el otro era que el guano, el que se vuelve combustible comercial, pero pues el guano cuando está fresco es caca de pájaro. Entonces el hombre decía, pues yo aterrizo, pero lo que no voy a poder hacer es frenar, nos vamos a deslizar en mierda como jabón, cómo le hago para frenar en una capa. Entonces la sobrevolamos, pero no pudimos aterrizar.

La noche anterior allí, en el hotel de Acapulco, un gendarme francés nos había sellado el pasaporte, entonces la autoridad francesa iba con su sello, yo tengo pasaporte con sello de Clipperton, creo que muy poca gente lo tiene. Entonces, en una escena, me pusieron hablar ahí para el grupo de gente para contarles dónde íbamos y el significado de la isla, yo dije: “miren, lo primero que debo decirles es que hay una leyenda de que a Clipperton no se puede llegar y si uno llega uno no puede salir de allí. Se nos cumplió la primera parte y no pudimos aterrizar. Luego, lo intenté varias veces, pero no he podido. De pronto si me empeño, la podré pisar”.

LX. *¿Me podría hablar de los personajes de la novela?*

LR. La primera complejidad es que estaba contando dos historias al tiempo, porque para mí esa historia era nuestra propia historia de exiliados, mucho de la situación se parecía: ellos están circunscritos de un lugar que no pueden salir, siempre soñando con volver a la patria sin poder hacerlo y era la situación de nosotros en el exilio. Entonces mucho de la interioridad de los personajes la saqué de cosas de todos los días, del propio grupo de exiliados colombianos en México, sentía de alguna manera que escribía nuestra historia a través de los personajes de Clipperton, de alguna manera eso facilitaba también [la escritura] porque no contaba una historia ajena.

Cuando eres de otro país todo se te vuelve un problema; por ejemplo, si yo como colombiana hablaba de una historia del siglo XX colombiano, yo me acuerdo de los postres que hacía mi abuela, sé qué postres se hacían aquí a principios de siglo porque los empecé a comer y en México no tenía ni idea, cosas tan elementales como eso, cómo se llamaban las telas con que se vestían, eran mil detalles; tenía que ir a la biblioteca a investigar, cada dos líneas yo tenía que ir a preguntarle a alguien cómo era, y eso da mucho pudor. El afán de hacerlo bien, de saber que tenía una gran historia entre manos, pero al mismo tiempo me daba confianza que estaba poniendo el corazón porque estos personajes vivieron una situación que yo la conozco en carne propia.

De allí parten las cosas, luego la investigación periodística, buscarla, cada vez que salía algo era como encontrar una perla y eso era una felicidad. Primero, la hija de Ramón Arnaud no quiso hablar conmigo, ellos tenían mucho recelo de la historia, de hecho, ella tenía un libro escrito, quería contar la historia a su manera y había mucho miedo de que un extranjero viniera a contar eso mal, por ese lado hubo muchos obstáculos y de pronto vinieron amenazas de demandas y ese tipo de cosas.

Pero la hermana de Ramón Arnaud, Alicia, un personaje tan lindo que aparece en el primer capítulo, me recibió, ella vivía en una finca de Orizaba donde tiene el busto en bronce de Ramón Arnaud, así con casco y todo, ella fue tan divina, me recibió, me dio alojamiento, me sacó unas cartas de amor entre Ramón y Alicia, entonces imagínate tú que dato tan invaluable, era como ahí de primera mano entender o tener una gota de la interioridad de esa gente, me dijo: “si vas a la ciudad en tal hotel se celebró la boda”. Ahí empezaron los personajes a llenarse de resonancia y también logré hablar con muchas personas. Así se desarrolló poco a poco.

Por otro lado, la armada norteamericana me dio una información genial: el capitán que rescató a los sobrevivientes había escrito un diario, había hablado con cada uno de ellos y me pasaron cosas tremendas, por ejemplo, en determinado momento ubiqué a Altagracia que vivía en Taxco, Guerrero, y le pedí ya muy ancianita que si podía ir a entrevistarla, pero no podía salir en ese momento y me demoré dos semanas y cuando ya iba para allá, se había muerto. Se me escapó Altagracia, en últimos, por dos semanas, pero la historia me la contaron sus sobrinas, una historia tan

conmovedora, la historia de amor parece de ficción, el general Shurtz estuvo hasta el último día pendiente de ir a rescatarla.

Con Victoriano Álvarez tuve un problema tremendo, el cual es que cuando logré rastrearle la pista y entender quién era, me di cuenta que era hijo de un gran señor Álvarez, de una familia rica, pero era el hijo con una criada de raza negra, el hijo bastardo del dueño de la casa. Y yo con el dilema: “no puede ser, el único malo de la novela era negro y yo dije esta novela es horriblemente racista, yo no puedo poner esto, no puede ser que sea re’ malo, que viole a las mujeres, espantoso, que las mate a pedradas y a patadas sea un tirano que se nombre Rey de la isla, y no puede ser que sea el único negro”. Y ahí viene entonces el debate, lo pongo negro, “no puedo hacer esto”. Al mismo tiempo tienes la información, la has recogido, tienes el testimonio vivo, entonces yo no puedo ser infiel a estos datos como una realidad.

LX. *¿Cuánto se tardó en realizar la investigación y en el proceso de escritura?*

LR. Fueron tres años en total recogiendo material, había meses enteros que no encontraba nada, se me perdía la pista, como si se hubiera hundido la isla. Después de esto, [pasó] un año y medio para encontrar el reto de cómo hacer la mezcla, porque después ha sido decisivo cómo fue estructurándose todo el resto de mi obra, cómo mezclar los datos ciertos que tenía en todo caso con algún margen de objetividad, eran entrevistas que yo hacía y que la gente me decía y luego escenas, por ejemplo, diálogos que no había manera de ponerlos como si no fueran de ficción. Y ahí me inventé ese procedimiento que es un capítulo más periodístico y otro más literario entrelazados; van uno y uno.

La anécdota interesante es que nadie quería publicar *La Isla de la Pasión*, ni colombianos ni mexicanos, no querían. La única persona que se interesó fue un editor inglés que me condicionó: “yo se la traduzco y se la publico, esta es una buena historia, pero saque la parte periodística que no interesa, deje sólo la parte literaria”. A pesar de que estaba mal de plata y pérdida en el mundo, no acepté, prefiero que no la publiquen, porque mi libro es así, mi libro es uno [literario] y uno [periodístico]. Le dije al señor no, no le voy a quitar nada y me alegro porque así fuera, de ahí en adelante esa mezcla de periodismo y literatura sigue siendo un recurso al que le he ido echando mano en toda mi obra. Porque eso fue tal cual, de primera mano. El dilema sigue siendo cómo

combinar para que no fuera mentira, pero al mismo tiempo no limitarme a lo escueto de lo que recogía.