

# De la realidad a la ficción, de la literatura al periodismo\*

Recibido: 4 de diciembre de 2014 | Aprobado: abril 12 de 2015

DOI: 10.17230/co-herencia.12.22.10

**Clemencia Ardila J.\*\***

aardila@eafit.edu.co

**Resumen** Se propone en este artículo considerar la relación entre literatura y periodismo bajo dos modalidades: como estrategia narrativa, a partir de la configuración de una narradora-reportera, y como motivo temático recurrente en el que el ejercicio del cronista es objeto de reflexiones éticas. Uno y otro caso, se explican y analizan en algunas novelas de los escritores colombianos Laura Restrepo y Juan Gabriel Vásquez.

**Palabras clave** literatura colombiana, crónica, Laura Restrepo, Juan Gabriel Vásquez.

## From Reality to Fiction, from Literature to Journalism

**Abstract** This paper reflects upon the relationship between literature and journalism from two perspectives: first as a narrative strategy based on the configuration of a narrator-reporter, and second, as a recurring thematic motif in which the exercise of the chronicler is subject to ethical reflections. Both perspectives can be explained and analyzed through several novels written by Colombian authors Laura Restrepo and Juan Gabriel Vásquez.

**Key words** Colombian Literature, Chronicle, Laura Restrepo, Juan Gabriel Vásquez.

\* Este artículo es resultado de la investigación: *Trueque de oficios y discursos narrativos en la literatura colombiana contemporánea*, cuya investigadora principal es Clemencia Ardila J. y los co-investigadores son Carlos Mario Correa S., Ana Cristina Vélez L. y Juan Camilo Suárez R. Esta investigación está inscrita en los grupos *Estudios en filosofía, hermenéutica y narrativas y Comunicación y estudios culturales* de la Universidad EAFIT financiada por la misma Institución. Fecha de inicio de la investigación: enero de 2014, fecha de finalización: diciembre de 2014.

\*\* Doctora en Literatura, Universidad de Antioquia-Colombia. Profesora-Investigadora, Departamento de Humanidades, Universidad EAFIT-Colombia.

La división tradicional entre escritura de ficción y de no ficción ha sido cuestionada (en particular, a partir de los años sesenta del siglo XX) desde distintos frentes de la actividad literaria y cultural por el trabajo de novelistas, periodistas, dramaturgos, historiadores y sociólogos cuyas obras<sup>1</sup> se caracterizan por la combinación deliberada de la veracidad documental con los procedimientos narrativos propios de la literatura de ficción.

Esta situación cobra relevancia y adquiere nuevos matices en el contexto de la literatura colombiana contemporánea en la que puede observarse cómo esta transposición se traduce en una hibridación de géneros, a partir de la cual surge, quizá, una nueva propuesta literaria, una singular manera de dar cuenta de diversas problemáticas sociales y culturales, que reclama ser analizada con el fin de precisar sus características generales.

A tal propósito obedece el análisis que a continuación se presenta de algunas obras de dos escritores colombianos, Laura Restrepo (1950) y Juan Gabriel Vásquez (1973), quienes se destacan en el ámbito nacional e internacional tanto por sus novelas, como por sus crónicas<sup>2</sup> y, lo más importante, por franquear los límites entre la realidad y la ficción de forma tal que en sus escritos puede observarse la confluencia de técnicas y procedimientos literarios y periodísticos.

De forma explícita, por demás, estos autores declaran servirse de las estrategias propias del periodista en el proceso de investigación que precede a la escritura de sus novelas. Laura Restrepo, quien comenzó a escribir y a dar clases de literatura desde muy joven –17 años–, toma del periodismo el método y la disciplina para recolectar información, documentos y testimonios acerca de una situación, de una persona en particular, de un grupo social. Dice en una de sus entrevistas:

Antes de ser escritora, trabajé como periodista, y antes de eso, hice política durante muchos años y siento que en el proceso de escribir novelas pervive tanto la persona que hizo política como la periodista.

---

<sup>1</sup> Son casos ejemplares escritores como Truman Capote, Norman Mailer, Tom Wolfe, Gay Talese, Leonardo Sciascia, Ryszard Kapuscinski, Günter Wallraff, Manuel Vásquez Montalbán, Manuel Vicent, Eduardo Galeano, Gabriel García Márquez y Tomás Eloy Martínez; dramaturgos como Rolf Hochhuth y Peter Weiss; historiadores como Jan Myrdal, Georges Duby, Carlo Ginzburg y Ronald Fraser; y sociólogos, antropólogos y sicólogos como Studs Terkel, Oscar Lewis, Miguel Barnet y Oliver Sacks.

<sup>2</sup> Actividad que ejercen de manera frecuente en periódicos como *El País* de España, *El Tiempo* de Colombia, las revistas colombianas *Soho* y *El Malpensante*, entre otros.

El hecho de escribir pasa por dos fases, la de encerrarme por meses reconcentrada con mis apuntes y mis libros y el computador, pero también, pasa por meses de andar afuera, de viajar, averiguar, preguntar, de meterme en las casas de la gente, de buscar. Eso tiene mucho en común con la tarea del reportero que por ningún motivo dejaría de hacer (Sánchez-Blake, 2001: 59).

Como bien lo señalan sus palabras, su ejercicio de escritora de ficciones no se diferencia de la del reportero en esa primera etapa de recolección de la información. En igual sentido se pronuncia Juan Gabriel Vásquez quien, como cronista y autor de ficción, ha recorrido desde los viajes de Joseph Conrad hasta el frío europeo, pasando por recónditos parajes orientales. Para Vásquez el oficio de la literatura no está exento de investigación y, por eso, del mismo modo en que procede el periodista, procura “que los primeros meses de contacto con un material que me parece novelesco estén bastante anclados en la realidad, cimentados en los testimonios de gente que haya vivido el hecho” (Ospino Pereira, 2010).

Según puede observarse en las declaraciones de estos autores, los procedimientos propios del periodismo nutren su ejercicio como escritores de ficción. Pero tal situación, que por demás es ya un lugar común, no merecería destacarse si no fuera porque ingresa al mundo ficcional como estrategia narrativa, en el caso de Restrepo, y como motivo temático en varias de las novelas de Vásquez. Los apartados que siguen se dedican, en su orden, a cada uno de estos asuntos y serán analizados en las siguientes novelas de estos escritores, a saber: *La novia oscura* (1999) y *Hot Sur* (2012) de Laura Restrepo y en *Los informantes* (2004) e *Historia secreta de Costaguana* (2007)<sup>3</sup> de Juan Gabriel Vásquez.

## 1. Laura Restrepo: ambivalencia referencial

Una de las estrategias narrativas de las que se sirve Restrepo en las dos novelas antes referenciadas –*La novia oscura* (1999) y *Hot Sur* (2012)–, consiste en configurar una voz narradora que se auto representa como reportera e investigadora y que encarna una ambi-

---

<sup>3</sup> Premio *Querty* al mejor libro de narrativa en castellano (Barcelona); Premio Fundación Libros & Letras al mejor libro de ficción (Bogotá) 2007.

valencia referencial particular. De una parte, se omite toda información que permita identificarla más allá de su oficio o su nacionalidad: es una periodista colombiana de la cual no se sabe su nombre ni se conocen datos acerca de su vida. De otra parte, se configura como un personaje cuya función de narratario, de receptor del relato, se hace imprescindible para el desarrollo de la historia narrada y a la que el lector identifica a través de las apelaciones que los personajes le dirigen, por las preguntas que ocasionalmente les hace y por algunos comentarios explícitos que inserta en la historia narrada. Como ejemplo de esta forma de proceder puede citarse la siguiente acotación que hace la narradora de *La novia oscura*: “Como colombiana que soy sé que registro un mundo que permanece en combustión, siempre al borde del desplome definitivo y que pese a todo se las arregla, sólo Dios sabe cómo, para agarrarse con uñas y dientes del borde” (Restrepo, 2012a: 266).

De este modo se establece una doble referencialidad que, de un lado, señala de manera ostensiva hacia la autora misma por efecto de la coincidencia de oficio y origen y, de otro, se le otorga una naturaleza ficcional y un papel en la novela. Esa voz entonces, que en principio bien podría asimilarse a un narrador omnisciente, se distancia de tal caracterización para hacer presencia en el universo ficcional, de manera constante y permanente, como interlocutora, como la persona elegida por los demás personajes para ser la depositaria de su versión de los hechos, para confiarle las circunstancias, acciones y protagonistas de una historia de la que ellos son, las más de las veces, testigos directos. Con esta estrategia narrativa se configura una narradora cuya mayor virtud estriba, pues, en ser una interlocutora. Así lo reconoce en *La novia oscura* cuando afirma:

Todos los Santos, Sacramento, la Olguita, la Machuca y la Fideo fueron narradores extraordinarios, dotados de una asombrosa capacidad para contar sus tragedias sin patetismos y de hablar de sí mismos sin vanidad, imprimiéndoles a los datos la intensidad de quienes, por motivos que aun no comprendo, aceptan confesarse ante un desconocido por el solo hecho de que escribe, o de que es precisamente eso, un desconocido, o quizá por la sola razón de que escucha (Restrepo, 2011: 135-136).

Además de advertir al lector sobre sus informantes y el origen de la historia que narra, sus palabras resultan significativas por la manera en que se homologa la entrevista con el acto de la confesión, el

cual supone la declaración por parte de una persona de una serie de hechos hasta ese momento desconocidos para los demás. Se señala de esta manera cómo la entrevista permite obtener una información inédita y se les otorga, a tales datos, la importancia de una verdad nunca antes revelada. Rasgos pues, que se trasladan por efecto de esta homologación a la novela misma, dado que esta se presenta como producto de una serie de entrevistas, como más adelante se mostrará.

La elección de la reportera en tanto depositaria de tal información resulta también interesante dado que su oficio de escritora parece acreditarla como esa figura de autoridad –moral, jurídica, religiosa–, que culturalmente se asocia a la persona idónea para recibir ese voto de confianza. Asunto que adquiere mayor relevancia si se lee a la luz de la jerarquía que en el contexto de la historia narrada le asigna la narradora a quien tiene un dominio de la palabra, como es su caso. La actitud de Sacramento frente a una de sus explicaciones, le suscita el siguiente comentario: “Entre más le hablaba más me enredaba y más mágicas le parecían mis palabras, que escuchaba hipnotizado como si fueran dichas en lenguas arcaicas” (Restrepo, 2011: 31). El asombro y embeleso tiene como resultado, según declara la narradora pocos renglones después, una nueva concepción de la literatura por parte de este personaje quien desde ese momento tiene “la convicción de que la literatura es una modalidad de conjuro y que puede develar cosas secretas” (32).

Nuevamente la naturaleza mágica de las palabras y su poder de revelación se enuncian para dar cuenta de una concepción acerca del escritor, cualquiera sea el género que este practique, según la cual posee un estatus cuasi divino y lo signa como el responsable de comunicar lo que otros no pueden decir o no están en capacidad de hacerlo.

El poder de la escritura se destaca así como un criterio que permite establecer jerarquías sociales en términos de los conocimientos y destrezas que se posean.

Pero, valga aclarar, que si bien esa narradora se sirve de un saber testimonial, no por ello restringe su imaginación para re-crear un hecho con todo lo que este implica en términos de los escenarios, las circunstancias, los sentimientos y hasta los pensamientos y dudas que suscitó en su momento. El relato de la despedida de Sacramento y Sayonara demuestra esta manera de proceder. Dice la narradora de *La novia oscura*:

La niña se quedó parada en medio del atardecer, que esa vez acontecía sin pena ni gloria en torno a un sol invisible que despedía tonos de gris y marrón, y observó la figura menuda de Sacramento que se alejaba, bordeando la malla de la *Tropical Oil Company*, hacia el punto en que los matorrales se tragaban el camino, porque ahí terminaban los predios del pueblo y se abrían las selvas del Carare-Opón (Restrepo, 2011: 62).

La escritora de ficciones toma el lugar de la periodista para hacer de un suceso real, un hecho ficcional y, a partir de su comprensión de esa realidad, re-crea una experiencia de mundo, configura una trama y le otorga sentido a un universo posible. La figura del narrador omnisciente, que todo lo sabe y todo lo cuenta, es la que se escucha en este fragmento. Otra es la situación cuando se reproducen los diálogos, las conversaciones de las que participa el personaje de la reportera:

–Pensar que fui yo mismo quien la llevó a La Catunga –me dice–. No se pueden contar las noches de sueño que me robó ese arrepentimiento.

–La llevaste por decisión de ella –le digo.

–Durante años pensé que hubiera podido disuadirla ese primer día en que todavía estaba tan niña y tan recién llegada. Hoy sé discernir que no era así.

–Todo estaba escrito –expele el humo de su Cigalia Todos los Santos– (Restrepo, 2011: 17).

Como puede observarse en los dos fragmentos citados, el tránsito de la tercera persona, *la niña*, a la primera, *yo*, y del discurso indirecto al directo, son las marcas discursivas que señalan esa doble configuración de la narradora: como informadora de una historia, la de Tora y Sayonara, en este caso; y como otro personaje que participa, no de dicha historia, sino de la que se desarrolla en el momento presente: la historia de cómo se evoca, se narra, se explica y se justifican los hechos, y, lo más importante, cómo se le comunican a ese personaje-reportera.<sup>4</sup> La función y la participación de la reportera en el proceso de configuración de la trama novelesca hacen parte

---

<sup>4</sup> Es necesario precisar que el doble papel de narradora y narrataria se realiza en dos instancias diferentes del relato, esto es, en el primer caso, esa voz se sitúa en lo que con Genette (1989) se denomina nivel de la narración, mientras al segundo, corresponde el nivel de la historia pues es ya un personaje que actúa en la ficción.

de la trama misma y como tal se explica y enuncia en la novela al presentar la obra como producto de su labor.

En efecto, en correspondencia con esta caracterización de la narradora en tanto narrataria que informa, la historia se presenta como producto de un minucioso proceso investigativo en el que las entrevistas a los personajes protagonistas, la revisión de documentos y la visita a los escenarios donde se desarrollan los hechos, resultan esenciales para armar la trama novelesca. Así, por ejemplo, varios de los apartados de *Hot sur* tienen como subtítulo “Entrevista con Ian Rose” y continuamente se encuentran acotaciones que preceden a la voz del personaje: “me dice”, “me pregunta”, “me comenta”, “me advierte” o, de manera excepcional, reproduce un fragmento del diálogo entre la reportera y su entrevistado:

–Y si las requisas son tan intensas –le pregunto yo a Rose–, ¿cómo fue posible que la Muñeca se escondiera ese informe entre el seno?  
–Dicen que Neptuno está sembrado de diamantes –me responde–.  
¿No le ha llegado ese chisme?  
–Hasta donde yo sé, en Neptuno sólo sopla el viento –le digo (Restrepo, 2012: 321).

De manera similar procede la reportera que investiga la vida de Sayonara en *La novia oscura*, pero a cambio de subtítulos, introduce anotaciones que señalan a la entrevista ya no sólo como estrategia narrativa a través de la cual se estructura la novela y se le otorga verosimilitud, sino también como el origen de la novela misma. Dice, por ejemplo, después de un episodio donde le ayuda a uno de sus informantes a buscar una vieja moneda:

A partir de ese momento Sacramento me miró distinto. Apareció en sus ojos esa pizca de perplejidad y de recelo que hizo posible, creo yo, la existencia de este libro, porque de ahí en adelante no se atrevió a guardarme secretos, como si yo fuera la sibila y lo supiera todo antes de que me lo contara (Restrepo, 2011: 31).

Los documentos de todo tipo –noticias, manuscritos, diarios personales– y los testimonios de quienes participaron como protagonistas o simples testigos de los hechos son pues las dos fuentes de información que de manera reiterada se referencian en las novelas de Restrepo para acreditar el conocimiento del que hace gala la na-

rradora y legitimar su ejercicio en cuanto tal. Pero la importancia de tales fuentes va más allá de estos propósitos ya que juegan un **papel** determinante en la configuración de los personajes protagonistas de la historia narrada. Dichas protagonistas, Sayonara y María Paz, en el caso de las dos novelas de Restrepo analizadas, *La novia oscura* y *Hot Sur*, respectivamente, no están al alcance de la narradora, no las entrevista y solo las conoce a través de las palabras de quienes sí compartieron con ellas los hechos que constituyen la trama. Así lo aclara cuando afirma, por ejemplo, que: “Hablo a tientas de todo esto porque a Sayonara no llegué a conocerla personalmente. Supe los pormenores de su historia a través de los relatos y recuerdos de su gente, en particular de Todos los Santos” (Restrepo, 2011: 135). Con María Paz la situación es un poco diferente, porque esta escribe su autobiografía en la cárcel y la periodista tiene acceso a tal manuscrito, pero este documento se complementa, igualmente, con el saber testimonial.

Ahora bien, la posibilidad que le otorga la narradora a los personajes del relato para que sean ellos quienes cuenten la parte de la historia que conocen, resulta interesante en el contexto de *Hot Sur* por sus implicaciones formales. En esta novela se multiplican los estratos narracionales<sup>5</sup> y se establece una suerte de juego narrativo en el que la voz principal, la de la reportera, cede la palabra a los otros para que sean ellos quienes den testimonio directo de sus percepciones, sentimientos y explicaciones sobre los hechos y la vida del personaje y, estos, a su vez, hacen lo propio. Vale anotar que esta estrategia responde al papel de investigador policíaco que asume el personaje de Ian Rose en su afán de esclarecer la muerte de su hijo y, por tanto, realiza numerosas entrevistas, las mismas que después referirá a la reportera-narradora de la novela. Situación que implica, en este caso, la duplicación de esa figura ambivalente que emula al reportero y cumple funciones de narrador y de narratario y que párrafos atrás se señaló como propia de Restrepo. Así, la narradora reproduce el relato de María Paz, el de Cleve y el de Ian Rose y este último contiene, entre muchos otros, los del abogado, Pro Bono, el de Ming, el editor, el de la señora Socorro, la amiga de María Paz.

---

<sup>5</sup> Los estratos narracionales se definen a partir de un estrato primario en el que se sitúa un narrador que no participa en la historia narrada, mientras a los personajes que actúan en el relato y asumen momentáneamente el rol de narradores, les corresponde, según sea el caso, un estrato de segundo, tercer o cuarto nivel.



Pero la cadena de interlocutores no termina ahí: Pro Bono reproduce la voz de María Paz, Ming la de Cleve y Socorro las de Bolivia y María Paz. Con esta manera de proceder, esas voces que se escuchan por interpuesta persona, resuenan de manera similar y solo su nombre las distingue.

Sin embargo, esta suerte de uniformidad estilística que efectúa la narradora, se compensa, en el caso específico de *Hot sur*, por el hecho de que en el relato se insertan dos documentos particulares: el diario de Cleve y el relato autobiográfico de María Paz. Sus autores son los protagonistas de la historia de amor que se desarrolla en medio de la trama policiaca y tienen, además, cercanía con la literatura, pues Cleve es autor de una novela gráfica exitosa y se desempeña como tallerista en la cárcel donde María Paz paga condena y ella, por su parte, es una escritora amateur que cumple con un ejercicio de clase con la esperanza de que su vida se convierta en novela. Hacen parte de ese selecto grupo que trabaja con la palabra, y en cuanto tales se les cede la palabra.

En esa dirección, valga señalar que la configuración de la voz narrativa en estas dos novelas de Restrepo, a pesar de que comparten rasgos comunes —su papel como interlocutoras-informadoras-reporteras—, no incide de igual manera en la configuración de la dimensión referencial del texto, es decir, en la relación que por mediación del texto se establece entre el hombre y el mundo (Ricœur, 2006a: 16). La dimensión referencial de la narración de ficción tiene como punto de partida el mundo de la acción: este es su referente primero y funciona como anclaje de la ficción a la realidad. Anclaje al que acudirá el lector posteriormente para efectuar la referencia interceptada por efecto de configuración de la trama. Se instaura así, en un segundo momento, una referencia no ostensiva y, sin embargo, con pretensiones de re-describir la realidad, pero ya a un nivel más profundo y primordial: “el ser-en-el mundo”, el “poder-ser” de un mundo posible. Por último, corresponde al lector efectuar la referencia y, lo más importante, hallar la zona de intersección entre el mundo del texto y el suyo propio, el mundo del lector, en aras de configurar una co-referencia del texto (Ricœur, 2006b).

Con el fin de establecer cómo desde el universo ficcional se invita al lector a iniciar ese diálogo con la realidad empírica es importante tener en cuenta, en el caso particular de *La novia oscura*, la naturaleza real y existente de la que se quiere dotar a varios de los

componentes de la novela. En primer lugar, hay que señalar el trasfondo histórico del tema de la novela que vincula la historia narrada con dos situaciones socio-políticas de la Colombia de los años 30 del siglo XX: la problemática en torno al ejercicio de la prostitución en una zona petrolera y lo acaecido durante la denominada “huelga del arroz” que inician los trabajadores de la *Tropical Oil Company* en 1933. Un segundo elemento, ya antes señalado, tiene que ver con la configuración de los personajes como informantes que poseen un saber de primera mano por su calidad de protagonistas y testigos de estos dos sucesos. En tercer lugar, debe tenerse en cuenta el estatuto de verdad que, como ya se mostró, se le asigna a ese saber testimonial en la novela. Por último, es determinante la auto-representación de la narradora, en su papel de periodista, como artífice de la re-construcción de los hechos y de la novela misma. Todos estos factores en conjunto generan un efecto de realidad que implica acortar la distancia entre el mundo posible de la novela y el mundo empírico y, lo más importante, entre la escritura de ficción y de no ficción o, para ser más precisos, entre la novela y la crónica. Como consecuencia, bien podría decirse que la percepción del lector acerca de la historia narrada participa de esa doble naturaleza y que, por tanto, el pacto ficcional se minimiza, pues las correlaciones que establece entre ese universo posible y la realidad social y política de Colombia adquieren tal fuerza que el efecto de realidad es superior al ficcional mismo. La ambivalencia referencial que párrafos antes se anotó como rasgo propio de la narradora, se hace extensiva, entonces, a la novela misma. Situación que Restrepo describe en los siguientes términos: “Hay quienes dicen que lo que yo escribo es periodismo fantástico, los hechos los tergiverso, los cambio, los aumento hasta volverlos literatura y ese es un vicio que me apareció desde que trabajaba de periodista” (Ospino Pereira, 2010).

Ese proceso de transformación hiperbólica a la que se refiere Restrepo se presenta de manera más contundente en *Hot Sur*. El tema, si bien refiere una situación social y política como lo es la problemática de los inmigrantes latinos en Estados Unidos, particularmente de las mujeres que van tras el sueño americano, se trama en una historia policiaca plagada de referencias y símbolos religiosos, de intrincadas peripecias y enigmas a resolver. Los personajes, por su parte, replican el papel de la reportera como investigadora y escritora, y por efecto de tal proceso de creación ingresan al universo

ficcional otras voces y otras modalidades narrativas —el diario y la autobiografía—, que contribuyen a la naturaleza híbrida de esta novela. Por último, el papel de la narradora-reportera se circunscribe a algunas preguntas y pocos comentarios de naturaleza explicativa por lo cual su presencia en la trama no es tan ostensible. De esta manera, el tema, los personajes y la voz narrativa pasan por un proceso de configuración en el que la imaginación creadora juega un papel primordial para inscribirlos en un universo ficcional.

Resta anotar que la estrategia de la que se sirve Restrepo en estas dos novelas para configurar la voz narrativa, se observa también en *La isla de la pasión* (1989) y *Dulce compañía* (1995).<sup>6</sup> Obras en las que el papel de la narradora-reportera cobra un protagonismo semejante al que tiene en *La novia oscura*. La naturaleza histórica de los sucesos que se traman en ellas es, quizá, un factor determinante para este modo de proceder que, como ya se vio, se adelanta con la intención de divulgar y denunciar situaciones sociales y políticas de gran impacto, según le corresponde a la literatura y al periodismo.

En *La isla de la pasión* la investigación de documentos oficiales y la búsqueda de fuentes de información se presentan como parte de la trama misma, propia del quehacer de la cronista en su empeño por desentrañar el misterio que rodea a Clipperton y sus habitantes a principios del siglo XIX. Así lo atestigua la narradora-periodista:

Busco huellas de la vida que llevó el teniente Secundino Ángel Cardona Mayorga. De la vida que llevó y que lo condujo, al final, a Clipperton. He encontrado una fotografía suya, que tengo sobre mi escritorio. También un documento invaluable para seguirle los pasos, el dossier completo de su expediente militar, desde que entra al servicio hasta que muere (Restrepo, 1989: 134).

De este modo, los lazos que existen entre la escritura de ficción y la de no ficción, adquieren nuevos matices en el contexto de la obra de esta escritora colombiana.

---

<sup>6</sup> En otras obras de esta autora la voz narrativa posee otras características: en *Leopardo al sol* (1993) se configuran los vecinos de los Barragán como los narradores que informan acerca de la guerra entre familias, a un interlocutor no identificado cuyas intervenciones se reducen a enunciar preguntas concretas sobre los hechos. *La multitud errante* (2001), tiene como narradora a una mujer que informa al lector su afición por la escritura, pero que en ningún momento, ni sus acciones ni sus rasgos la definen como periodista. En *Delirio* (2004) se multiplican las voces narrativas y el relato llega al lector por boca de Aguilar, Agustina y el Midas. El personaje principal de *Demasiados héroes* (2009), Lorenza, es una periodista, pero la novela no utiliza como estrategia compositiva la investigación periodística y la reportería como fuente de información sobre los sucesos y los personajes.

## 2. Juan Gabriel Vásquez: los dilemas éticos del cronista

La caracterización de un personaje como escritor-periodista constituye un motivo temático (Tomashevsky, 1980) recurrente en las novelas de Vásquez. Estos personajes dan cuenta de episodios de la historia de Colombia, –desde finales del siglo XIX hasta la última década del siglo XXI–, y su ejercicio profesional responde al contexto socio-cultural que les es propio. Gabriel Santoro, el narrador de *Los informantes* (2004), es un reportero y cronista egresado de una facultad de comunicaciones que escribe su novela en la década de los 90 y se ocupa de investigar acerca de las llamadas listas negras que circularon en el país durante la Segunda Guerra Mundial. En *Historia secreta de Costaguana* (2007), los personajes, Miguel y José Altamirano, padre e hijo respectivamente, dan testimonio de la situación política de Colombia a finales del siglo XIX y la separación de Panamá en 1903. Cabe preguntarse, entonces, por el propósito formal y semántico que acompaña a tal disposición de los personajes protagonistas de estas obras, donde se presenta la figura del cronista bien como personaje, ya como narrador y autor de la novela.

Una primera respuesta, que no por obvia debe dejar de enunciarse, es su contribución al efecto de verosimilitud del relato, pues a todas luces este resulta más creíble si el narrador es testigo directo de los hechos, como en el caso de José Altamirano en *Historia secreta de Costaguana*: “Todo lo que les cuente a ustedes estará dirigido a explicar y explicarme, eslabón por eslabón, la cadena de sucesos que provocó el encuentro al que mi vida estaba predestinada” (Vásquez, 2007: 14). O, en su defecto, recoge el testimonio de quienes participaron en ellos, como lo hace Santoro en *Los informantes*: “no he podido interrogarlo a él [al padre] para escribir este libro, y he tenido que valerme de otros informantes” (Vásquez, 2004: 61).

Como puede observarse en estos dos fragmentos, los narradores se presentan a sí mismos como los autores del texto y, desde tal estatuto, justifican la investigación de documentos que precede a la escritura, los reportajes, las noticias de los periódicos, los telegramas, grabaciones y cartas que se citan y se transcriben con el fin de configurar la historia narrada y poblar ese universo posible. Son, dicho de otro modo, estrategias en pro de la estructura compositiva de las novelas. Tales fuentes, por supuesto, se presentan de manera

explícita como origen de la narración. A partir de ellas, como bien lo afirma Santoro, se reconstruye un suceso. Dice, por ejemplo:

Mientras escribo compruebo que en el curso de varios meses se han acumulado sobre mi escritorio, más que las cosas y los papeles que necesito para reconstruir la historia, las cosas y los papeles que *prueban la existencia* de la historia y que pueden corregir mi memoria si fuese necesario (Vásquez, 2004: 94).

Estas palabras son significativas por cuanto muestran, en primer lugar, la intención que acompaña al escritor como cronista de un suceso histórico y, segundo, el énfasis sobre la naturaleza verdadera de lo consignado en la novela que se presenta como producto de una investigación documentada en fotografías, cartas y recortes de periódicos de la época aportados por sus informantes. No ocurre igual en *Historia secreta de Costaguana* dado que su narrador, si bien refiere documentos históricos, se sirve de manera predominante del relato del padre y de sus propias experiencias. Así, anota que su “labor de arqueólogo familiar [...] se basa, de vez en cuando, en documentos tangibles” (Vásquez, 2007: 51).

Con ello salva su responsabilidad en caso de omisión o tergiversación y, al tiempo, justifica la inclusión de percepciones subjetivas sobre los sucesos narrados.

Las diversas fuentes de información antes relacionadas hacen parte de la estructura compositiva de las novelas e ingresan a ellas como discursos ajenos, voces que aportan un saber testimonial que, de nuevo, contribuye a generar un efecto de verosimilitud. Efecto que en el caso de Altamirano se construye desde su percepción y valoración de los hechos, pero que en Santoro trata de acusar objetividad. En *Los informantes* los discursos de los otros personajes no se presentan bajo la égida del narrador y a diferencia de Restrepo, cada uno de ellos se identifica por un estilo, por una sintaxis y un léxico particular. Su estatuto se marca además con la inclusión de las preguntas seguidas de su respectiva respuesta, de forma tal que los textos aparecen como la inserción de una entrevista realmente efectuada: “*¿Se llamaba Sara Guterman, había nacido en el 24, había llegado a Colombia en el 38? Sí, todo era correcto*” (Vásquez, 2004: 28; en cursiva en el original). Además, el narrador entrecomilla las palabras de sus informantes y señala con los títulos de los capítulos

—por ejemplo: “La vida según Sara Guterman—”, que lo que sigue corresponde a sus testimonios.

La configuración del personaje como escritor-periodista impacta también la estrategia narrativa de las dos novelas que, de acuerdo con tal estatuto, se cimienta en la presencia de una voz en primera persona que se representa a sí misma en el ejercicio de escribir un relato sobre un suceso de la historia de Colombia. Altamirano lo anuncia prontamente en el segundo párrafo: “comienzo a escribir con todos los diarios londinenses (sus letras microscópicas, sus columnas abigarradas y estrechas) sobre el cuero verde de mi escritorio” (Vásquez, 2007: 13); mientras que la declaración de Santoro se presenta como conclusión de la narración de lo sucedido en 1946: “Cerré el cuaderno, como si me supiera este libro de memoria, y empecé a escribir sobre el corazón enfermo de mi padre” (2004: 261). Más allá de la función de apertura de la historia y de establecer un efecto de circularidad en la trama que respectivamente tienen estos comentarios de los narradores, estos resultan interesantes por el movimiento autoconsciente y autorreflexivo que acompaña su discurso, por manifestar un saber sobre sí mismos como narradores de una historia, por llevar a cabo un ejercicio juicioso y razonado de su oficio. De esta manera, estas dos novelas adquieren un carácter metaficcional y, en cuanto tales, se ofrecen como ficciones que hablan de la ficción, que revelan las claves de su composición y muestran abiertamente una postura sobre la creación literaria. El discurso de los narradores en ambas novelas presenta sus preocupaciones y disquisiciones acerca de la escritura, sobre su función en la sociedad y la responsabilidad del escritor frente a la misma. Asuntos todos ellos que aportan las claves para comprender su incidencia en la composición de la obra y, lo más importante, sobre la proposición de mundo (Ricoeur 2006b) que se comunica al lector acerca de la relación entre literatura y periodismo, entre el ejercicio de un escritor de ficciones y un cronista que se establece en las dos novelas.

Los personajes de *Historia secreta de Costaguana*, Altamirano padre e hijo se configuran, el primero como periodista, y el segundo se auto-representa como autor de las memorias que constituyen la novela. Como narrador-autor dicho personaje critica la práctica profesional de su progenitor pues “lo que representaba en las crónicas [...] era más una distorsión, una versión [...] de la realidad panameña”

(2007: 105). Tal versión de los hechos es producto de un proceso que se describe de la siguiente manera:

La realidad panameña entraba por sus ojos como una vara de medir las aguas de la orilla: se doblaba, se quebraba, se doblaba al principio y se quebraba después, o viceversa. *Refracción* se llama el fenómeno, según me lo explican las personas más competentes. Pues bien, la pluma de mi padre era el más grande lente refractor del Estado Soberano de Panamá (Vásquez, 2007: 106).

A consecuencia de esta manera de actuar, aclara el narrador, se genera un “efecto refractor del periodismo”, que transforma y presenta los hechos según las conveniencias, en este caso, de los contratistas que administran la construcción del Canal y envían dichas crónicas a sus socios en Francia. Así, por ejemplo, cuando se presenta una epidemia de fiebre amarilla de la que sobrevivieron pocos, el cronista Altamirano, aunque no niega la presencia de la enfermedad, afirma que “una o dos muertes, sobre todo de obreros que antes venían de Martinica o de Haití, no deben generar alarmas injustificadas” (2007: 138).

Falsear los hechos, minimizar la gravedad de la situación y omitir datos se denuncian como acciones propias de un periodista que ‘alquila’ su pluma y sirve como promotor de operaciones que rayan con la ilegalidad. Pero más allá de esta crítica a este ejercicio poco ético de la profesión del periodista, lo que interesa destacar acá es cómo a partir de dichos rasgos se establece una diferencia entre el cronista y el escritor de ficciones. Lo que se acusa en el primero como un defecto, se considera en el segundo una prerrogativa que le otorga autonomía y capacidad creativa. Ese narrador-autor hace ostentación de su poder como demiurgo del relato, de su libertad para presentar los hechos como desee, incluso cuando estos realmente han sucedido y poseen un carácter histórico. Su osadía llega a tal punto que desafía a los historiadores, como puede observarse en el siguiente comentario explícito y directo cuya naturaleza se señala con los paréntesis:

(Sí, queridos historiadores escandalizados: las vidas ajenas, aun las de las figuras más prominentes de la política colombiana, también están sujetas a la versión que yo tenga de ellas. Y será mi versión

la que cuente en este relato; para ustedes lectores, será la única. ¿Exagero, distorsiono, miento y calumnio descaradamente? No tienen ustedes manera de saberlo) (Vásquez, 2007: 89).

De acuerdo entonces con el narrador, los límites entre el cronista y el escritor se demarcan en cuanto a la sujeción a la realidad y objetividad que debe acompañar al primero, y a la invención y subjetividad de la que puede hacer gala el segundo. Mientras al periodista le cabe la responsabilidad de informar la verdad, de investigar y aportar pruebas, de transmitir una información confiable, de sopesar la incidencia de sus palabras en el público, al literato estas cuestiones no tienen por qué preocuparle de la misma forma. Sus asuntos son la verosimilitud, mostrar su interpretación de hechos y situaciones y, dado el pacto ficcional, sabe que su lector asume su discurso como tal y, que, por tanto, no tiene por qué respetar la facticidad de los hechos, así estos se refieran a una realidad verificable.

Tales diferencias son ya un lugar común cuando se trata de delimitar el ejercicio profesional de cronistas y literatos y, sin embargo, en esta novela de Vásquez cobran vigencia por cuanto sirven al propósito, como ya se mostró, de señalar la función y la responsabilidad de cada uno de estos actores en la sociedad, dado que el mencionado efecto refractor, que se acepta y asume como una modalidad de la ficción, puede llegar a incidir en decisiones que afectan a una comunidad cuando la información se manipula con fines particulares por los periodistas. Para comprobar su postura, el narrador da cuenta de cómo, pasados los años, se acusa a Miguel Altamirano como uno de los responsables de la debacle financiera de muchas familias panameñas porque en sus crónicas “habían ‘mentido, engañado y defraudado’ al público en sus informes” (Vásquez, 2007: 171). Contrario a lo que podría pensarse, antes que condenar la función del cronista y exaltar la del novelista, el narrador dirige su mirada crítica hacia la escritura misma y concluye, entonces, que “la realidad es frágil enemigo para el poder de la pluma [...] cualquiera puede fundar una utopía con sólo armarse de buena retórica” (2007: 105). A tal punto llega la potestad de las palabras que bien puede postularse que existe una “realidad real como criatura de tinta y papel” (105). De cualquier manera, sea desde el periodismo o desde la literatura, toda representación en la que medie el lenguaje es ya una re-creación y en esta medida las fronteras entre el cronista y el novelista se dilu-



yen. Esta postura adquiere nuevos matices en *Los informantes*, donde la relación entre literatura y periodismo es, de nuevo, objeto de reflexión de parte de su narrador.

Santoró, el narrador-escritor, se presenta como un cronista de largo aliento y la novela es su segundo libro acerca de hechos históricos, o para ser más precisos, es la segunda parte de *Una vida en el exilio*, reportaje publicado en 1988, que igualmente trataba el tema de la inmigración alemana en la década del 40 del siglo XX. Para mayor credibilidad, se transcribe en las primeras páginas de la novela el primer capítulo<sup>7</sup> de dicho libro al que le antecede el siguiente comentario del narrador:

No sé en qué momento me pareció evidente que la experiencia de Sara Guterman sería la materia de un libro escrito por mí, ni cuándo esa epifanía me sugirió que el oficio prestigioso de cronista de la realidad estaba diseñado a mi medida, o yo a la suya. (No era cierto. Fui uno más en ese oficio que nunca es prestigioso; fui una promesa incumplida, ese delicado eufemismo.) (Vásquez, 2004: 27).

La diferencia de percepciones del narrador que se observa en este fragmento se marca discursivamente: la primera parte del enunciado da cuenta de lo que pensaba antes de publicar ese primer libro; lo que se encierra entre los paréntesis es su evaluación acerca de aquella primera incursión periodística. Considerar el oficio como prestigioso y a la crónica como el género periodístico más adecuado a sus capacidades era la visión del mundo, quizá ingenua e idealista, del novel escritor. Pero la experiencia le enseñó que la crónica no es un género que otorga notoriedad y que él tampoco es un buen cronista. La pobre recepción del libro, las críticas negativas que recibió de su padre sobre la precariedad del contenido y la pobreza de su prosa y, lo más importante, la certeza que él tiene de que lo que allí se consignó no eran más que “palabras hipotecadas” (Vásquez, 2004: 44), son algunas de las razones que explica con detalle el narrador en las páginas del primer capítulo.

La situación, en esta su segunda experiencia como escritor no parece ser muy distinta, por lo menos en lo que atañe a su deuda

---

<sup>7</sup> De este modo, se genera un campo de referencia interno (Harshaw, 1997) que se pretende intertextual, pero que en realidad adquiere una naturaleza autorreferencial ya que tiene como propósito contextualizar e iniciar la historia que a continuación se narrará.

con aquellas personas que entrevistó en el curso de su investigación. Sin embargo, la diferencia estriba en el reconocimiento de su papel, primero como protagonistas o testigos de una historia y, luego como colaboradores en la reconstrucción de la misma. El narrador lo enuncia de manera explícita en el siguiente comentario: “en el título del libro, *Los informantes*, estaba contenida ella [Sara Guterman]”. Y continúa a renglón seguido: “tanto como mi padre, aunque la información que cada uno había dado fuera de naturaleza distinta” (265). Esta doble referencialidad del título obedece a la diferencia que en el desarrollo de la historia narrada se establece entre quienes con su información contribuyen a re-construir una historia, de manera libre y con el interés de colaborar en el esclarecimiento de los hechos, y aquellos otros que actúan tras bambalinas y sirvieron como delatores al propósito del gobierno colombiano de la época de colaborar con los Estados Unidos en la configuración de las denominadas ‘listas negras’ de ciudadanos alemanes.

Los personajes de la novela hacen parte de uno de estos dos grupos: en el primero se ubican Sara Guterman y Enrique Deresser, quienes aportan datos acerca de las acciones del padre del narrador en el pasado y días antes de su muerte, respectivamente; del segundo hace parte el padre, Gabriel Santoro, responsable de la inclusión en la lista negra del padre de Deresser con todas las consecuencias económicas, sociales y familiares que esto implicó.

Pero también es posible catalogar en este segundo grupo a Angelina, la novia del padre en sus últimos días. Es ella quien revela en un *talk show* el secreto de su amante y expone públicamente sus remordimientos por la delación y su deseo de obtener el perdón del amigo que no ve hace más de treinta años.

Acción, por demás, que desde la perspectiva crítica del narrador, no es ajena a su oficio de cronista. Él también ha sido acusado por su padre de trasgredir los límites entre lo privado y lo público, de exponer la vida íntima de las personas, de hacer de ellas un espectáculo para los demás: “La memoria no es pública, Gabriel. Eso es lo que ni tú ni Sara han entendido. Ustedes han hecho públicas cosas que muchos queríamos olvidadas. Ustedes han recordado cosas que a muchos nos costó mucho tiempo perder de vista” (Vásquez, 2004: 74).

¿Se acusa de esta manera a los periodistas de desconocer las consecuencias que de su publicación se deriven? ¿Se afirma acaso que

el interés del cronista por su comunidad está cifrado únicamente en la obtención de una historia que le otorgue prestigio a su pluma? El asunto, como lo demuestra la novela, no es tan simple y debe ser analizado desde dos frentes: el de la recepción y el de la creación, desde el público lector y desde el autor del texto.

En cuanto a la recepción del público, debe anotarse que el narrador no desconoce el costo que pagan todos los actores involucrados –los protagonistas de los hechos, los informantes, el escritor mismo y la sociedad en general–, después de la publicación de un informe, como en el que esta novela se pretende construir; por el contrario, el narrador de manera reiterada inserta reflexiones al respecto, sobre todo en el primer y el último capítulo de la novela que hacen las veces de introducción y epílogo, donde el narrador da cuenta del proceso completo de composición de la novela: su origen, la escritura con sus vicisitudes y, lo más singular, su recepción por parte del público. Esta acción de dar cuenta de la recepción de su primer libro, de un lector en particular y de sí mismo, es uno de los asuntos centrales del final de la novela, titulado “Posdata 1995”, cuyo inicio dice: “Un año después de terminarlo publiqué el libro que usted, lector, acaba de leer” (Vásquez, 2004: 264). Un asunto pocas veces ficcionalizado y que en esta obra de Vásquez da pie a una serie de disquisiciones acerca de la postura ética que debe acompañar al cronista.

En efecto, a lo largo de la novela este manifiesta los conflictos éticos que le generan el uso y la divulgación de asuntos privados como los que constituyen el tema de la novela.

Para este periodista, de manera similar a como se señaló en la obra de Restrepo, las entrevistas emulan la confesión y, más precisamente, la que acompaña un proceso jurídico, pues considera que “los intercambios acaban por ser lo más parecido a un interrogatorio forense” (Vásquez, 2004: 28). Sin embargo, a diferencia de las narradoras-reporteras de Restrepo, reconoce que tanto su oficio de periodista como “una especie de compulsión interna” lo hacen proclive a “violar secretos, a contar cosas que me habían confiado, a interesarme en los demás como un amigo cuando en el fondo los estoy entrevistando como un vulgar reportero” (Vásquez, 2004: 32-33). Situación que páginas más adelante reitera cuando afirma que: “Es probable que al hacerlo [al publicar] viole varios principios de la discreción, de la confianza, de las buenas maneras. Es muy probable”

(222). Cabe preguntarse entonces por qué a pesar de ser consciente de que transgrede ciertas normas sociales, se empeña en publicar sus crónicas.

La respuesta bien puede enunciarse en términos de la responsabilidad social que para él tiene el oficio de cronista. Una historia no existe hasta que no se configura como tal y es esta, precisamente, la tarea del cronista: “darle forma a la vida de los demás, robar lo que les ha pasado, que siempre es desordenado y confuso, y ponerle un orden sobre el papel” (Vásquez, 2004: 32). Función que se reitera páginas más adelante como la labor que sucede a la investigación minuciosa que precede a la escritura: “me sentaría frente al dossier del caso, de mi caso, e impondría el orden: ¿no era éste el único privilegio del cronista?” (2004: 34). Esa función de otorgar orden bien puede ser entendida como dotar de sentido a ese amasijo de hechos, opiniones y sentimientos que caben en un relato testimonial ya que la escritura se concibe como “un pulso contra la entropía”,<sup>8</sup> como “un intento de que el desorden del mundo, cuyo único destino es siempre un desorden más intenso, fuera detenido, puesto en grilletes, por una vez derrotado” (34). Esa lucha contra la incertidumbre que supone la multiplicidad de informaciones acerca de una situación es, según el narrador, la principal ocupación del escritor. Sea que los hechos tomen la forma de una crónica o de una novela, lo importante es que la narración presente una versión en la que “los hechos significan algo, algo que no necesariamente viene dado” (95). La tarea del cronista, tanto como la del novelista, no se circunscribe pues a transcribir un testimonio; su labor supone la comprensión de los hechos, de las acciones y sus intenciones; la co-relación de versiones, la interpretación de la información y, por supuesto, su configuración en un texto que comunique todo esto. Se revela así que el interés por las vidas ajenas obedece a propósitos que si bien en principio pueden ser personales, trascienden hacia la sociedad e impactan en su configuración y comprensión.

Queda claro, entonces, que el estatuto de informante que a sí mismo se confiere el narrador, cuando precisa por qué se decidió a

---

<sup>8</sup> Para Vervaeke la metáfora de la entropía en este libro de Vásquez, se relaciona “con una de las interpretaciones posmodernas más pesimistas del mito del apocalipsis” y, por tanto en la novela pueden observarse dos de los rasgos propios de los denominados “textos apocalípticos”: “por un lado, el afán de descubrir y comprender una serie de hechos pasados y, por el otro, la búsqueda de la manera adecuada de trasladar al papel dicha indagación” (2012: 31).

“la redacción de este informe” (Vásquez, 2004: 15), la novela misma, obedece al hecho de que a su texto lo acompaña la intención, no sólo de subsanar las falencias del libro anterior, sino sobre todo de dar cuenta de un proceso que involucra a la sociedad en general. Esta nueva crónica sobre el tratamiento injusto del que fueron víctimas los inmigrantes alemanes en los años cuarenta del siglo XX debe dar cuenta de la participación no solo del gobierno colombiano, sino también de la colaboración de algunos de sus ciudadanos. De este modo, en esta novela de Vásquez se presentan puntos de vista disímiles frente a la responsabilidad social del periodista y se ofrece una respuesta frente a su responsabilidad social que bien puede sintetizarse en los diversos papeles que como autor de una crónica, una novela, asume el narrador: “Soy sucesor, soy ejecutor y soy también fiscal, pero antes he sido archivista, he sido organizador” (2004: 95). Cada uno de ellos corresponde, en su orden, a su estatuto de hijo, de escritor, de ciudadano, de periodista y, por supuesto, de cronista.

Papeles, además –así lo propone la novela–, que deben reunirse y hacerse uno solo, en la figura del escritor, sin importar si se trata de un literato o de un cronista ■

## Referencias

- Genette, Gérard (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Harshaw, Benjamín (1997). “Ficcionalidad y campos de referencia”. En: Antonio Garrido Domínguez (ed.). *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco libros.
- Ospino Pereira, Saulo (2010). “Laura Restrepo”. Disponible en: <http://goo.gl/7hqc81> (Recuperado: 16 de octubre de 2014).
- Restrepo, Laura (1989). *La isla de pasión*. Bogotá: Planeta.
- Restrepo, Laura (2001). *La multitud errante*. Bogotá: Planeta.
- Restrepo, Laura (2004). *Delirio*. Bogotá: Alfaguara.
- Restrepo, Laura (2006). *Leopardo al sol*. España: Alfaguara.
- Restrepo, Laura (2006). *Dulce compañía*. España: Alfaguara.
- Restrepo, Laura (2007). *Demasiados héroes*. España: Alfaguara.
- Restrepo, Laura (2011). *La novia oscura*. Bogotá: Random House Mondadori.
- Restrepo, Laura (2012). *Hot Sur*. Bogotá: Planeta.
- Ricœur, Paul (2006). “La vida: un relato en busca de narrador”. En: *Ágora. Papeles de filosofía*. Vol. 25, No. 2, pp. 9-22.
- Ricœur, Paul (2006b). *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Salazar, Diego (2014). “Juan Gabriel Vásquez. Entrevista”. Disponible en: <http://goo.gl/jWz7Nv> (Recuperado: 30 octubre de 2014).
- Sánchez-Blake, Elvira (2001). “Colombia un país en el camino. Conversación con Laura Restrepo”. Disponible en: <http://goo.gl/o5W30x> (Recuperado: 14 de octubre de 2014).
- Tomashevski, Boris (1980). “Temática”. En: Tzvetan Todorov (ed.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI.
- Vervaeke, Jasper (2012). “Una mirada en los abismos de la historia. La impronta de Pynchon, Borges y Sebald sobre *Los informantes* de Juan Gabriel Vásquez”. Disponible en: <http://goo.gl/l5gSGz> (Recuperado: 20 de noviembre de 2014).
- Vásquez, Juan Gabriel (2004). *Los informantes*. Bogotá: Alfaguara.
- Vásquez, Juan Gabriel (2007). *Historia Secreta de Costaguana*. Bogotá: Alfaguara.
- Vásquez, Juan Gabriel (2013). *Las reputaciones*. Bogotá: Alfaguara.