

**DE LA FICCIÓN Y LO FÁCTICO A LA FACCIÓN: UN ANÁLISIS DEL  
DISCURSO DE *RELATO DE UN NÁUFRAGO* DE  
GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ**

**YESSICA TUBERQUIA AGUDELO**

**UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA**

**HUMANIDADES**

**TEOLOGÍA, FILOSOFÍA Y HUMANIDADES**

**ESTUDIOS LITERARIOS**

**MEDELLÍN**

**2024**

DE LA FICCIÓN Y LO FÁCTICO A LA FACCIÓN: UN ANÁLISIS DEL  
DISCURSO DE *RELATO DE UN NÁUFRAGO* DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

YÉSSICA TUBERQUIA AGUDELO

Trabajo de grado para optar al título de Profesional en Estudios Literarios

Asesor

ÓSCAR JAVIER GONZÁLEZ MOLINA

Doctor en Literatura Hispánica

UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA

HUMANIDADES

TEOLOGÍA, FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

ESTUDIOS LITERARIOS

MEDELLÍN

2024

03/04/2024

**Yessica Tuberguia Agudelo**

“Declaro que este trabajo de grado no ha sido presentado con anterioridad para optar a un título, ya sea en igual forma o con variaciones, en ésta o en cualquiera otra universidad”.  
Art. 92, párrafo, Régimen Estudiantil de Formación Avanzada.

Firma del autor (es)

Yessica Tuberguia ✱.

---

## CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	8
1. MARCO HISTÓRICO-CONCEPTUAL .....	14
1.1. EL NUEVO PERIODISMO Y LA <i>NO FICCIÓN</i> .....	16
1.1.1. <i>RASGOS DEL REALISMO LITERARIO</i> .....	18
1.2. TEORÍA DE LA <i>FACCIÓN</i> DE ALBERT CHILLÓN .....	22
1.3. MOTIVO DEL NAUFRAGIO .....	27
1.3.1. <i>CRÓNICAS DE INDIAS</i> .....	37
2. DEL TEXTO Y SU CONTEXTO .....	41
2.1. DEL PERIÓDICO AL LIBRO.....	41
2.1.1. <i>¿QUIÉN ES EL AUTOR?</i> .....	43
2.1.2. <i>OTRAS TRANSFORMACIONES</i> .....	46
2.2. DEBATE ALREDEDOR DEL GÉNERO.....	47
2.2.1. <i>EL TÍTULO</i> .....	51
2.3. EL PRÓLOGO, UNA ADVERTENCIA.....	58
2.4. ACTOS “EXPRESIVOS” PARA CONMOVER AL LECTOR.....	62
3. PERSPECTIVA DIFERENCIAL DE <i>RELATO DE UN NÁUFRAGO</i> .....	67
3.1. ADJETIVACIÓN.....	73
3.2. FUENTES Y AUTORES .....	78

3.3.	TIEMPOS DE PUBLICACIÓN .....	82
3.4.	LA COMPOSICIÓN DEL TEXTO .....	86
	CONCLUSIONES .....	89
	BIBLIOGRAFÍA .....	94

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1. *El Espectador* revela imágenes que comprueban los hechos relatados por velasco

## RESUMEN

Esta investigación analiza cómo *Relato de un naufrago* (1970), de Gabriel García Márquez, construye un nuevo producto híbrido al traspasar las fronteras entre el periodismo y la literatura, desafiando así los límites de los géneros como la crónica, el reportaje y la novela. En ese sentido, se revisa la propuesta de *facción*, de Albert Chillón, como una posibilidad que permite estudiar este tipo de obras desde su carácter ambivalente, al considerar que estos textos, aunque se basen en hechos reales, no reproducen la realidad, sino que la representan.

Este análisis abarca tanto aspectos formales como extratextuales, incluyendo el tema, la autoría, el formato de divulgación, las funciones del texto y la percepción del lector. Por consiguiente, esta investigación examina la obra desde su publicación inicial en el periódico *El Espectador* (1955), en contraste con otros artículos publicados en la época, y su transformación posterior en un libro.

**PALABRAS CLAVE: ANÁLISIS DEL DISCURSO; FACCIÓN; GÉNEROS LITERARIOS; GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ; PERIODISMO Y LITERATURA**

## INTRODUCCIÓN

¿Cómo clasificar una obra que traspasa los límites de los géneros y, aún más, diferentes campos, como la literatura y el periodismo? La problemática de esta pregunta reside en que no puede responderse solo desde su carácter formal, por lo que habría que tener en cuenta otros elementos extratextuales, desde la génesis del texto hasta el impacto posterior a su publicación, como la manera en que se obtiene la información del relato, las personas involucradas en su producción, el formato de divulgación, la interacción de los lectores e, incluso, la apreciación de la crítica.

El periodista colombiano Juan José Hoyos expresa una inquietud en uno de sus títulos: “Ficción y no ficción: las preguntas de siempre”, entre las cuales se puede destacar, por ejemplo, ¿cuál es exactamente el límite que divide y diferencia estas categorías? Sin una respuesta clara para los textos ubicados sobre las márgenes, las “preguntas de siempre” deben mutar para encontrar nuevos conceptos que no se centren en los desencuentros, sino en los encuentros.

Bajo estos cuestionamientos, esta investigación se enfoca en las particularidades de *Relato de un naufrago*, de Gabriel García Márquez, y la frontera en el que se encuentra: entre contar los hechos lo más fielmente posible, sin sobrepasar el principio ético, y la maleabilidad de la palabra. En este contexto, se busca evidenciar la construcción de una *narrativa facticia* —concepto propuesto por Albert Chillón que señala que la realidad no

puede ser replicada de manera exacta, sino que únicamente puede ser representada— desde un análisis textual y pragmático, enfocado en las discusiones sobre el género, la temática y las funcionalidades.

La obra cuenta la historia del naufragio del marinero Luis Alejandro Velasco durante diez días, la cual detalla cómo ocurrió el accidente y lo que hizo durante ese tiempo en el mar. Fue publicada por primera vez en 1955 (año del incidente) por entregas en el periódico *El Espectador*, bajo el título unificador “La Verdad sobre mi Aventura”, y firmada por Luis Alejandro Velasco, protagonista de la historia. En 1970, fue reeditada en un libro, con el título *Relato de un naufrago* y se reconoció a Gabriel García Márquez como su autor. Aunque, en principio, el contenido entre ambos formatos de divulgación no difiere, estos elementos conducen a diversas inquietudes, como la percepción del texto de acuerdo con el medio de circulación, la autoría, el envejecimiento de la obra y, por ende, la pérdida de referencialidad y las distintas recepciones entre los lectores según su época.

En ese sentido, la obra llama particularmente la atención, puesto que ofrece diversas perspectivas sobre el proceso de creación, circulación y recepción. Por un lado, es relevante considerar que para cuando el autor entrevistó a Velasco, el suceso ya había sido contado por múltiples medios de comunicación, por lo que existe la necesidad de darle un enfoque diferente, logrado a través de la novedad en el discurso. Por el otro, precisamente las estrategias narrativas utilizadas permiten que el texto adquiriera un carácter atemporal, independiente de los hechos que le han dado origen. La pregunta que podría surgir, entonces, es hasta dónde llega el periodismo y cuándo empieza la literatura; no obstante,

*Relato de un naufrago* demuestra que estos vínculos coexisten entre sí de forma simultánea.

Por consiguiente, esta investigación trabaja con la propuesta de Mirian Borja sobre la creación de nuevos sistemas comunicativos de carácter ambivalente a partir de las hibridaciones formales entre el periodismo y la literatura, y el concepto de *facción* —y las variaciones de este término en adjetivo, como: *relatos facticios*, *discursos facticios*, *narrativas facticias*— de Albert Chillón, donde la referencialidad y la imaginación no rivalizan, por el contrario, se complementan. Así, se considera que desde que el hecho pasa por la palabra está permeado por la subjetividad de la persona que lo vive, donde influyen elementos como la memoria y los sentidos no lingüísticos.

Para profundizar en cada uno de estos elementos, en primera instancia, se realiza un “Marco histórico-conceptual” sobre las relaciones entre el periodismo y la literatura, donde se resalta el auge del movimiento conocido como *Nuevo Periodismo* y se explican las duplas *ficción* y *no ficción*, reproducción y representación, para de esta manera evidenciar la necesidad de un nuevo concepto que acepte la hibridación como parte de sí. En consecuencia, se expone el término *facción* y cómo el periodismo flaquea ante la posibilidad recreativa de la palabra y, por tanto, ante la pérdida inherente de la pretensión de objetividad.

No obstante, los acercamientos entre el periodismo y la literatura no solo se producen en el plano formal, por lo que, además de las estrategias discursivas utilizadas en estas *narrativas facticias*, también resulta conveniente revisar la elección del tema y los contenidos. Por este motivo, en este mismo recorrido, se analiza el naufragio como elección

de un tema en el espacio del periodismo y como motivo dentro de la tradición literaria, particularmente de las Crónicas de Indias, y de qué manera estas dos acepciones se nutren mutuamente en la obra. Para esto, se señala qué elementos de *Relato de un naufrago* son constitutivos de las narrativas de naufragios, de acuerdo con la fórmula propuesta por Giulia Lanciani y retomada por Javier de Castro. Asimismo, se destacan algunos factores extratextuales, como el por qué estos relatos se constituyen como un éxito editorial y el papel que juega el lector al encontrar en el texto un momento de catarsis.

En un segundo momento, en el capítulo “Del texto y su contexto”, se identifican puntos de entrecruzamiento o distanciamiento entre el ejercicio literario y el periodístico desde el aparato teórico del análisis del discurso, particularmente en las ideas de Teun Van Dijk, y sus consideraciones sobre pragmática textual y actos de habla. En ese sentido, se indaga en las implicaciones de los dos formatos de divulgación y la percepción que puede tener el lector a partir de estos, así como las diferencias que se pueden encontrar entre las entregas del periódico y el libro, donde resaltan los aspectos de la autoría, la referencialidad, el título y el prólogo añadido en 1970.

Sobre la base de los postulados de Teun Van Dijk se busca responder quién es el autor de la obra, qué es lo literario y qué compone el estilo periodístico. En su propuesta, las convenciones sociales cobran relevancia al ser determinantes para establecer clasificaciones y valorar una obra. En ese sentido, se reflexiona sobre el papel que cumple la firma de Gabriel García Márquez y la manera en que puede influir en la concepción del texto.

Precisamente, una de las problemáticas transversales de esta investigación tiene que ver con la relación entre Luis Alejandro Velasco, quien vivió la historia, Gabriel García Márquez como autor, y el marinero convertido en personaje. Por este motivo, se toman los postulados de Luz Aurora Pimentel, quien señala que un relato solo puede existir en la medida que alguien lo cuenta. Es decir, hay una mediación entre los hechos y la narración final que recibe el lector. En consecuencia, se configura a García Márquez como mediador, quien a su vez filtra la historia y le da un enfoque. Desde esta perspectiva, el periodista no asume un papel pasivo sobre la información, sino que toma una posición ante las decisiones sobre la configuración del texto y las estrategias discursivas a utilizar.

En el último capítulo, “Perspectiva diferencial de *Relato de un naufrago*”, se compara la obra con otros artículos publicados en *El Tiempo* y *El Correo* sobre la noticia del naufragio del A.R.C. Caldas y del sobreviviente Luis Alejandro Velasco, desde la manera en cómo se construye la imagen del marinero, las fuentes de información a las cuales recurren los medios de comunicación, hasta las intenciones que poseen con respecto al lector. Estos acercamientos o distanciamentos permitirán demostrar por qué “La Verdad sobre mi Aventura” tuvo mayor acogida por parte de la población colombiana y por qué se sigue manteniendo en el tiempo a pesar de la pérdida de su carácter noticioso e informativo.

Esta investigación, por tanto, busca analizar las estrategias tanto intra como extratextuales y su relación entre sí, que repercuten en la percepción de la obra desde lo periodístico y lo literario. En consecuencia, se cuestiona hasta dónde la materialidad, el formato de divulgación y las características formales vinculan la obra con un género en

específico, bajo la pregunta: si una obra como *Relato de un naufrago* posee elementos de la crónica, el reportaje, el testimonio y la novela, ¿cuáles son los puntos diferenciadores entre cada clasificación? Sin un límite claro, las fronteras, entonces, son constitutivas de la construcción discursiva.

## 1. MARCO HISTÓRICO-CONCEPTUAL

*Nunca se aprenderá a distinguir a primera vista entre reportaje, crónica, cuento y novela. Pregúnteselo a los diccionarios y se dará cuenta de que son los que menos lo saben. Es un problema de métodos: todos los géneros mencionados tienen sus puertos de abastecimiento en investigaciones y testimonios, en libros y documentos, en interrogatorios y encuestas, y en la creatividad torrencial de la vida cotidiana.*

*-Gabriel García Márquez*

El 5 de abril de 1955 salió a la luz la primera entrega en *El Espectador* de *Relato de un naufrago*, bajo el título “La Verdad sobre mi Aventura (I). Cómo eran mis compañeros muertos en el mar”, por el marinero Luis Alejandro Velasco, en exclusiva para este periódico. La firma de Gabriel García Márquez, futuro Premio Nobel de Literatura, no figuraba, todavía, en los capítulos impresos; lo haría quince años después con la reedición en un libro, donde el autor confiesa: “Esta es, en realidad, la primera vez que mi nombre aparece vinculado a este texto” (*Vivir* 16). Aunque *A sangre fría* de Truman Capote fue publicada en 1966 y es considerada una de las obras fundacionales del periodismo narrativo y elogiada por “traspasar las barreras entre reportaje y novela, transformando el periodismo en una forma de arte” (Castro 3), desde hace más de una década, Gabriel García Márquez ya había transgredido dichas fronteras al narrar la historia del naufragio de Velasco.

En efecto, la obra de Truman Capote sí impulsó a nuevos adeptos a seguir su camino: escribir historias reales a partir de formas literarias. No obstante, antes y después

de él hay una línea importante de periodistas que representaron un precedente, como: Gay Talese, Ernest Hemingway, John Hersey, Tomás Eloy Martínez, Ryszard Kapuściński, Oriana Fallaci, Svetlana Alexievich, Elena Poniatwska, Javier Cercas y, por supuesto, Gabriel García Márquez, entre otros.

En ese sentido, *Relato de un naufrago* se puede ubicar no solo como una obra influenciada por la historia de las hibridaciones entre periodismo y literatura, sino como una que construye tradición, por lo que ha sido estudiada y mencionada por diversos críticos con respecto a esta temática, como Roberto Herrscher en su libro *Periodismo narrativo: cómo contar la realidad con las armas de la literatura* (2012) y el mismo Albert Chillón, teórico de quien se hablará más adelante. Igualmente, cabe destacar el renombre de su autor, quien el 24 de junio de 1994 fundó la Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano —conocido hoy como Fundación Gabriel García Márquez para el Nuevo Periodismo Iberoamericano—, para la educación de nuevos profesionales basada en la ética, la rigurosidad y la calidad narrativa. De acuerdo con Antonio Cuartero y Dolors Palau-Sampio, este es uno de los organismos que ha “asentado las bases físicas, intelectuales, profesionales y académicas del periodismo narrativo” (962).

De esta manera, es importante revisar las concepciones alrededor del periodismo y la literatura, tanto en el tiempo en el que se enmarca originalmente la publicación como en la actualidad, dado que la dilución de los límites era y continúa siendo motivo de discusión. Así pues, surgen preguntas entre la ética y la estética, el fondo y la forma, y también la clasificación que se le puede dar a este tipo de textos: ¿periodismo narrativo?, ¿literatura de no ficción?, ¿ficción y no ficción?, ¿de lo fáctico y lo ficcional a la *facción*?

## 1.1. EL NUEVO PERIODISMO Y LA *NO FICCIÓN*

En la segunda mitad del siglo XX surgió una corriente en Estados Unidos llamada *Nuevo Periodismo*, la cual se alejaba de las formas tradicionales en las que se escribía dicho oficio —estilo informativo, pirámide invertida para esquematizar la información y hechos objetivamente comprobables— para darle paso a una redacción más libre, que le otorgaba importancia a la escenificación en un intento por producirle emociones al lector.

Cabe destacar que las relaciones entre periodismo y literatura son mucho más antiguas, no obstante, dentro de la historia del periodismo, es esta tendencia la que con mayor claridad muestra estos vínculos (Borja 16). Así, el *Nuevo Periodismo* se convirtió en el hito de un nuevo producto híbrido, en el que el periodista se alimentaba, principalmente, de las composiciones narrativas y las posibilidades creativas de la novela. Tom Wolfe, uno de los pioneros del movimiento, escribe al respecto:

Me descubrió la posibilidad de que había algo «nuevo» en periodismo. Lo que me interesó no fue solo el descubrimiento de que era posible escribir artículos muy fieles a la realidad empleando técnicas habitualmente propias de la novela y el cuento. Era eso... y más. Era el descubrimiento de que en un artículo, en periodismo, se podía recurrir a cualquier artificio literario, desde los tradicionales dialogismos del ensayo hasta el monólogo interior y emplear muchos géneros diferentes simultáneamente, o dentro de un espacio relativamente breve... para provocar al lector de forma a la vez intelectual y emotiva. (22)

Así pues, el periodismo dejó de reducirse a una 'fórmula mágica' con la cual pudieran escribirse todas las historias: diálogos, reconstrucciones escenográficas, uso del

monólogo interior, procedimientos de articulación de tiempo, espacio y causalidad fueron algunas de las nuevas técnicas que se emplearon. Ya no se trataba entonces de informar los sucesos, sino de contar las historias. Esto dio paso a la creación de género híbridos, entre los cuales se pueden encontrar: novela de no ficción (*non fiction novel*), relato no ficcional, novela testimonial, novela reportaje, novela periodística, reportaje novelado, reportaje profundo, reportaje de investigación, novela documental, docudrama, entre otros, donde los límites entre uno y otro no se establecen claramente.

Algunos de los puntos comunes que se pueden encontrar y discutir en este tipo de textos, que por lo general son clasificados dentro de la *no ficción*, son: el uso de registros comprobables, el lenguaje como creador de otra realidad, la subjetivación de los personajes y narradores, y la perspectiva de los hechos a través de un sujeto. Acerca del primer factor, este es el que permite que la obra se sostenga desde el periodismo, ya que de la fidelidad a estos depende que se conserven los principios del oficio: la verdad y la objetividad. En segunda instancia, Ana María Amar, en “La ficción del testimonio”, propone que en la *no ficción* se juega “en el cruce de dos imposibilidades: la de mostrarse como una ficción puesto que los hechos ocurrieron y el lector lo sabe [...] y, por otra parte, la imposibilidad de mostrarse como un espejo fiel de esos hechos” (447); en ese sentido, los hechos al pasar por el lenguaje no se reproducen como una copia exacta, sino que se representan bajo las leyes propias de la construcción narrativa.

Ahora bien, con respecto a la subjetivación de los personajes y narradores, cabe señalar la participación tanto de los individuos que vivieron los sucesos como de los personajes literarios creados en el lenguaje, desligados de sus orígenes, que habitan su

propio mundo dentro de la narración. Aun bajo esta división, la perspectiva de los hechos a través de un sujeto enfatiza el papel de la persona, tanto dentro como por fuera de la obra, en su rol de testigo. Tal vez este es el rasgo fundamental en el que se evidencia el cambio del paradigma sobre el periodismo, dado que los hechos ya no hablan por sí mismos, sino que se les dota de una voz que ofrece una visión particular; es decir, hay una perspectiva única y una subjetivación que pasa por los ojos y las palabras del entrevistado (Amar 450). Precisamente, lo anterior se convierte en un recurso compositivo utilizado por el autor que puede hacer la diferencia entre uno y otro texto que relaten los mismos sucesos; en el caso de *Relato de un naufrago*, entonces, la voz tiene un nombre propio que lleva al lector de la mano para recorrer vivamente y momento a momento su naufragio.

### ***1.1.1. RASGOS DEL REALISMO LITERARIO***

Las relaciones entre el periodismo y la literatura se alimentaron —y siguen haciéndolo— del realismo. Durante el movimiento del *Nuevo Periodismo*, los periodistas aprendieron sus técnicas, “particularmente las que se encuentran en Fielding, Smollet, Balzac, Dickens y Gogol” (Wolfe 48). No obstante, de acuerdo con Juan José Hoyos, la influencia también se ejerce en sentido contrario, es decir, “el periodismo ha influido en la literatura en los métodos de aproximarse a la realidad y recolectar la información de los hechos que luego van a ser objeto de tratamiento literario” (55-6). Uno de estos ejemplos es *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe, que se inspira en la historia real de un naufrago para escribirse en ficción.

Para Tom Wolf, los periodistas se alimentaron particularmente de cuatro procedimientos que, valga resaltar, provienen de la tradición literaria: estructura episódica,

diálogo realista, punto de vista en tercera persona y esquema de comportamiento y bienes. No obstante, si se piensa que la *no ficción*, en su conjunto, hace uso de estas herramientas, será más difícil encontrar las características que diferencian cada uno de los géneros propuestos para las obras que se encuentran en el limbo entre la literatura y el periodismo.

¿Cómo se pueden evidenciar estos procedimientos en el caso de *Relato de un naufrago*? Con respecto a la estructura episódica, cabe destacar que, al ser escrito cronológicamente, hay un hilo conductor que no produce una ruptura de un escenario a otro; sin embargo, sí cumple con esta función en tanto le presenta al lector los hechos como si de una película se tratase: “En ese instante el buque se inclinó pavorosamente; se fue. Aguanté la respiración. Una ola enorme reventó sobre nosotros y quedamos empapados, como si acabáramos de salir del mar” (García, *Relato* 38-39).

De esta manera, la obra también se apropia del carácter descriptivo del realismo, no solo por presentar los hechos sino por proporcionarle al lector la sensación de haber visto el paisaje donde ocurrieron. Así, una imagen tan antigua como el mar es nuevamente replanteada, pero no por un largo y detallado retrato. En cambio, la experiencia particular revela el espacio desde los sentidos: con la vista se trazan los animales, la oscuridad, los diferentes colores del océano y del cielo; con el tacto, las temperaturas y las inclemencias del sol y del agua; con la escucha, la diferencia que existe entre el sonido del mar y de la tierra: “Antes de que uno se dé cuenta de nada está sumergido por un gran silencio. Un momento después, remoto y triste, se percibe el golpe de las olas otra la costa” (García, *Relato* 146).

Ahora bien, con respecto a los diálogos, estos son utilizados al principio y al final de la obra, puesto que principalmente el protagonista, al encontrarse solo, se expone a sí mismo desde un monólogo interior; sin embargo, estos sí aportan en la construcción narrativa al contribuir a la sensación de autenticidad y veracidad con expresiones que probablemente los personajes sí pronunciaron. De esta manera, por una parte, transmite emociones y, por otra, revela la realidad de los eventos. Por ejemplo: “—¡Ayúdeme! — repetí, ansioso, desesperado, pensando que el hombre no me entendía. —¿Qué le pasa? — me preguntó con acento amable” (García, *Relato* 151).

Con respecto al punto de vista y el esquema de comportamiento, estos se alimentan mutuamente en la obra en razón del “Yo”, ya que presenta los hechos a través de los ojos de un personaje particular, “para dar al lector 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 (Wolf 49). En ese sentido, la voz en primera persona narra los sucesos, pero también se revela a sí misma como parte de estos, dando cuenta de su personalidad y de su comportamiento: “Cuando recordé que aquella debía ser para mi familia la novena noche de mi muerte, la última de mis velaciones, me sentí completamente olvidado en el mar. Y pensé que nada mejor podía ocurrirme que morir” (García, *Relato* 130). Este fragmento, entonces, demuestra el intimismo con el cual el marinero se narra.

De ahí que el monólogo interior se convierta en una herramienta vital para la construcción narrativa, que traspasa, una vez más, el límite de la objetividad. De esta manera, los hechos también se revelan a través de los pensamientos, reflexiones y estados

mentales de Velasco en una situación de soledad y de desesperación, sumergiéndolo, entonces, al lector, en la experiencia psicológica del naufrago y, por ende, del naufragio.

No obstante, el marinero no solo se narra desde su travesía, sino también posterior a ella, por lo que la obra termina por permearse del proceso de remembranza de Velasco. De hecho, cabe destacar que en el realismo se utilizaban algunas herramientas para capturar la realidad en el momento, como una libreta de apuntes, lo cual aseguraba que lo narrado fuera lo más exacto posible. Sin embargo, algunos de los escritores prescindían de este recurso y se apoyaban completamente en su memoria. Como consecuencia, señala Carmelo Bonet, la lejanía sobre los eventos le brindaba poética al texto, en virtud de la reminiscencia (46-47).

Aunque el aprovechamiento de estas estrategias discursivas por parte del campo del periodismo se pueda considerar como una apertura y un enriquecimiento para el arte y la literatura, muy propio además de la contemporaneidad, donde los límites son difusos y las clasificaciones pasan a un segundo plano, los lineamientos éticos del periodismo se presentan como un obstáculo en el camino: “La norma tiene injusticias de ambos lados: en periodismo hay que apearse a la verdad, aunque nadie la crea, y en cambio en la literatura se puede inventar de todo, siempre que el autor sea capaz de hacerlo creer como si fuera cierto” (Hoyos 67).

En consecuencia, la historia de las relaciones entre periodismo y literatura han dejado inquietudes que, aunque han intentado responderse, dejan lugar para la duda. ¿Para qué este tipo de textos? ¿Para que los lectores puedan sentirse identificados con la situación, para su propio entretenimiento, para ayudar a que los ciudadanos estén enterados

de su propia realidad? ¿Para qué *Relato de un naufrago*? De esta manera, en la discusión sobre la obra vale preguntarse cuáles son esos elementos que propician tanto el encuentro como el desencuentro entre ambos campos: desde el uso del lenguaje, la construcción de los personajes —que fueron, anteriormente, sujetos de carne y hueso—, hasta el periodista que ahora es un mediador; desde las construcciones discursivas hasta el éxito editorial que corresponde, también, a unos intereses económicos por parte de las empresas informativas.

## **1.2. TEORÍA DE LA FACCIÓN DE ALBERT CHILLÓN**

¿El periodismo deja de serlo cuando se acerca a la literatura y sus funciones ya no corresponden a las tradicionales del oficio? ¿Qué pasa cuando las entregas en un periódico se convierten en un libro, como en *Relato de un naufrago*? ¿Qué pasa con las historias que se construyeron desde un mundo referencial, pero que no se mantienen debido a los cambios que atraviesa la realidad con el tiempo? Bajo estas cuestiones, pareciera necesitarse una demarcación entre ambos campos.

No obstante, han pasado seis décadas desde que surgió el *Nuevo Periodismo*, como movimiento patente en la historia de los vínculos entre periodismo y literatura, en las que ha sido criticado, aplaudido y estudiado. Por tanto, las discusiones actuales sobre el tema deben trascender de las clásicas preguntas sobre los límites para darle paso a nuevas concepciones que permitan la revisión de estos textos desde perspectivas renovadas sobre la hibridación.

Para Mirian Borja, por ejemplo, en “La novela periodística como nuevo género, algunos aspectos para su identificación como un producto híbrido”, los textos que se construyen entre lo periodístico y lo literario

[...] tienen naturaleza ambivalente pero consiguen una autonomía como nuevos productos sin que puedan ser equiparados o incluidos, en su totalidad, en ninguno de los sistemas comunicativos que les ha dado origen. En este sentido se identifican como textos que mantienen una doble pertenencia, son textos complejos, que requieren, para su recepción y estudio, tener en cuenta la naturaleza de su condición originaria de copertenencia sistémica. (32)

En consecuencia, al ser nuevos productos, que no corresponden exclusivamente al periodismo o a la literatura, deberían tener nuevas denominaciones que permitan la inclusión. Teniendo esto en cuenta, surge la teoría de la *facción*, acuñada en 1999 por Albert Chillón, a partir de la *toma de consciencia lingüística* y su alta crítica a la división entre la *ficción* y la *no ficción*.

Desde la perspectiva del giro lingüístico, Chillón juzga la denominación de *no ficción* como un equívoco, en tanto que el sentido de la realidad se da en la medida en que se apalabra el mundo; es decir, “la experiencia es siempre pensada y sentida lingüísticamente” (“Giro lingüístico” 28). En ese sentido, se retoma la postura de Amar: no se puede reproducir sino representar la realidad, de modo tal que lo imitativo y lo creativo se manifiestan simultáneamente desde que lo fáctico pasa por la palabra. Los hechos, entonces, solo pueden ser un discurso condicionado por la triple mediación de la lingüística, la retórica y la narrativa, que se construye de diversas maneras debido a la objetivación del sujeto de enunciación.

No existe, por tanto, la *ficción* y la *no ficción*; “lo que existe, de hecho, son dicciones que conjugan de variadas formas la *ficción* y la *facción*, lo ficticio y lo facticio”

(Chillón, “Facción” 94). La grieta entre el suceso y la palabra se da, además, porque el texto se escribe *a posteriori*; el presente se ha desvanecido, ya no está lo que se ha llamado como *real*, y solo puede ser traído a cuenta en los configuradores retóricos del enunciado que le dan sentido: entre motivos, acciones, retazos de habla, vivencias y tramas argumentativas (*logos*) y narrativas (*mythos*) (Chillón, “Escrituras facticias” 20). Igualmente, hay otro factor a tener en cuenta: los hechos no se revelan únicamente como palabra, puesto que la experiencia humana va desde las emociones hasta los gestos, que pertenecen a otro tipo de sentido no lingüístico, por lo cual deben sufrir una metamorfosis hasta traducirse en discurso.

Con lo anterior, se puede establecer que tanto la objetividad como la veracidad son solo pretensiones sobre el texto, una actitud por parte de los autores; no obstante, esto no garantiza que dichos principios se vean reflejados en la obra *per se*. Ya confesaba Gabriel García Márquez: “Velasco me contó episodios que sospeché inventados por él, y encontré significados simbólicos o sentimentales, como el de la primera gaviota que no se quería ir. El de los aviones, contado por él, era de una belleza cinematográfica” (*Vivir* 464). Como se nota, este tipo de textos tienen una complicación más: los participantes en su construcción. En otras palabras, el discurso pasa por dos realidades lingüísticas: quien lo cuenta y quien lo escribe, lo que presupone una doble ficcionalización sobre los hechos.

Dadas las discusiones señaladas, Albert Chillón propone un nuevo concepto que sea capaz de englobar las condiciones bajo las que se construye una obra ambivalente: *facción*, que significa al mismo tiempo “producción” y “compleción”. En sus palabras: “la *facción* se caracteriza por refigurar así mismo ‘lo real’ a impulsos de una imaginación disciplinada

tanto por la razón como por el compromiso ético de referirlo tal cual es, del modo más fehaciente posible” (“Escrituras facticias” 21). Así mismo, en sus textos se pueden encontrar variaciones de este término en adjetivo, como: relatos facticios, discursos facticios, narrativas facticias; de tal manera que *facticio* hace referencia a los enunciados de vocación veridicente: “es una construcción de sentido que no reproduce ni calca la realidad, sino que la representa por medio de convenciones lingüísticas” (Chillón, *Literatura y periodismo* 38). De esta manera, ambos conceptos asumen la ficción como parte de todo acto de dicción.

La *representación*, entonces, es “re-presentación. La presentación segunda, o nueva, si se quiere, de algo que estaba en el lenguaje, o sea en el mundo” (Saer 180). De hecho, si se revisan algunas de las acepciones de los significados dispuestos por la Real Academia Española, se verá que hace referencia a ser imagen, símbolo e imitación, incluso “hacer presente algo con palabras o figuras que la imaginación retiene” (“Representar”, def.1), resaltando así el papel necesario de la ficción para aludir a las cosas del mundo. Por tanto, la representación pasa por un proceso donde influyen factores como la memoria, la asociación con eventos del pasado y un entramado de sentidos que trascienden la concepción de los hechos como simples datos.

En ese sentido, la crítica a la *no ficción* de Chillón conforma su propuesta de la *facción*, siendo algunas de las características principales el respeto por las exigencias referenciales, de tal manera que los relatos facticios deben ser verificables y comprobables, basados en pruebas y evidencias; no obstante, estos hechos se articulan desde tramas narrativas que permiten darle sentido al acontecer. Así mismo, los sujetos enunciadore

también agentes ficcionadores que, en su intento por traducir los sucesos en palabras, generan una red de recreación, por lo que el texto termina por sostenerse en su propia subjetividad.

Vale aclarar, entonces, que la referencia a la *no ficción* no quiere decir por sí misma “verdad” y que la *ficción* no es un reflejo de “mentira”. Se atreve a afirmar, de esta manera, que la *ficción* asumiría los puntos de vista y la subjetividad como inherentes a la narrativa. Ya decía Juan José Saer que la exclusión de todo rastro ficticio no es de por sí garantía de verdad, “aun cuando la intención de veracidad sea sincera y los hechos narrados rigurosamente exactos —lo que no siempre es así— sigue existiendo el obstáculo de la autenticidad de las fuentes, de los criterios interpretativos y de las turbulencias de sentido propios a toda construcción verbal” (10).

En consecuencia, se propone que en el proceso de la construcción del texto se debe generar para el narrador-mediador<sup>1</sup>—considerando ambas figuras ligadas entre sí en las narrativas facticias, dado que se construyen desde dos voces; por ejemplo, en *Relato de un naufrago*, entre el marinero Luis Alejandro Velasco (narrador) y Gabriel García Márquez (mediador)— el siguiente movimiento: hecho-imagen-sentido-(palabra)texto, el cual, a su vez, recibirá el lector de forma inversa: (palabra)texto-sentido-imagen-hecho. Por tanto, la ficcionalización no solo hace parte del narrador-mediador, sino que también se construye desde el lector que, aunque pareciera asumir una actitud pasiva, debe procesar la

---

<sup>1</sup> En esta investigación, se toma la figura de narrador tanto en lo intra como lo extratextual, pues se considera a este como quien cuenta originalmente su historia a un mediador, el cual, a partir de lo narrado construye el texto definitivo que recibe el lector.

información desde sus propios sentidos, tanto lingüísticos como no lingüísticos, y el mundo que conoce hasta reconstruir y reimaginar la realidad planteada en la obra.

De esta manera, el elemento de la imaginación revela que el lector ya no se encuentra en el mundo de los datos (informativo-expositivo) sino ante una historia (narrativo). En ese sentido, se verá también obligado a completar y complementar los elementos que faltan, como descripciones físicas y, en el caso de *Relato de un naufrago*, lo que sucede con el protagonista durante los tiempos que no son narrados. “Ningún relato es exhaustivo; leer o escuchar un relato es participar en un juego constante entre lo dicho y lo no dicho, entre lo explícito y lo implícito. En esa dialéctica el lector se ubica como 'constructor' del texto, al llenar los blancos, inferir significaciones a partir de lo no dicho, conectar segmentos y perspectivas dentro y fuera del texto” (Pimentel 166). No obstante, desde una perspectiva periodística resulta problemático que el lector ya no sea visto como un simple receptor de la información y un agente externo a los hechos, puesto que al caracterizarlo como “constructor” implica que la historia puede moldearse, aunque brevemente, en su individualidad. En ese orden de ideas, este elemento releva que, en obras como *Relato de un naufrago*, ya no se estaría hablando de periodismo, sino de un nuevo sistema comunicativo.

### **1.3. MOTIVO DEL NAUFRAGIO**

De igual forma, en estas mismas discusiones sobre las fronteras entre el periodismo y la literatura, no solo es importante revisar sus concepciones y los elementos formales que conducen a su hibridación, sino, también, los temas que son mencionados dentro de los

textos. Así pues, *Relato de un naufrago* no únicamente se alimenta de la realidad y la vivencia personal del protagonista, sino de una tradición literaria: el naufragio.

En primera instancia, cabe preguntarse por qué el naufragio es un tema de interés en el periodismo. En los términos más clásicos, este debe cumplir una función social; de esta manera, su propósito principal “es proporcionar a los ciudadanos información que necesitan para ser libres y capaces de gobernarse a sí mismos” (Kovach y Rosenstiel 24). En ese sentido, hay un punto que no pasa desapercibido, a pesar de no ser el centro de la narración: la embarcación, ya que el A.R.C. Caldas pertenecía a la Marina de Colombia durante la dictadura militar de Rojas Pinilla, es decir que su destino sí tiene implicaciones nacionales e, incluso, internacionales, al comenzar su trayecto desde Estados Unidos.

Así mismo, la historia plantea algo nuevo, que no había sido contado antes por otros medios de comunicación: los motivos por los cuales había sucedido el naufragio:

[...] cuando le pedí a Luis Alejandro Velasco que me describiera la tormenta que ocasionó el desastre. Consciente de que la declaración valía su peso en oro, me replicó, con una sonrisa: "Es que no había tormenta". Así era: los servicios meteorológicos nos confirmaron que aquel había sido uno más de los febreros mansos y diáfanos del Caribe. La verdad, nunca publicada hasta entonces, era que la nave dio un bandazo por el viento en la mar gruesa, se soltó la carga mal estibada en cubierta, y los ocho marineros cayeron al mar. (García, *Relato* 16-17)

Al saberse esto, queda la pregunta sobre por qué el gobierno, de forma oficial, había insistido en la tormenta como motivo del naufragio y por qué había ocultado esta información hasta el momento. La respuesta, entonces, sí tiene implicaciones públicas: la

Marina cargaba mercancía de contrabando, la cual no permitía la correcta maniobra de la embarcación.

Y aunque, como se distinguirá más adelante, el motivo del naufragio trate en mayor medida sobre la tormenta, “en el campo de la literatura se abre un espacio para la conexión narrativa entre la transgresión –política y moral– de los principios del buen gobierno, por un lado, y los desastres marítimos, por el otro” (Selnes 284). Bajo este presupuesto, se puede evidenciar un denominador común entre periodismo y literatura, el cual expresa que la negligencia y el afán de lucro pueden conducir a un naufragio, prueba de ello son los accidentes ocurridos con los barcos coloniales por razones similares (Pérez y Romero 117).

Así pues, si se toman en cuenta las *cinco W* del periodismo (qué, quién, cuándo, dónde y por qué), las cuales debe responder cualquier texto periodístico sin importar su género, lo dicho anteriormente responde al por qué; no obstante, esta se contesta desde las primeras páginas: en las entregas de 1955, los primeros capítulos permiten vislumbrar las razones del naufragio con la constante mención de la carga (radios, neveras, lavadoras y estufas), y la versión del libro, en 1970, por su parte, cuenta a modo de prólogo con “La historia de esta historia”, donde Gabriel García Márquez expone lo anterior y las implicaciones políticas al respecto. En ese sentido, es de aclarar que *Relato de un naufragio* no se concentra tanto en el por qué, sino principalmente en el dónde y en el qué: el mar y lo que el protagonista vivió allí, cuestiones que no se resolverán con la simple exposición de los hechos, que se revelan desde la sola mención de “naufragio”, sino con la representación detallada de estos. Lo que a su vez agrega una pregunta no considerada dentro de las *cinco*

W: el cómo, que se aplica tanto para el contenido como para la forma de la obra: ¿cómo sucedió?, y ¿cómo se narra?

Como se ha discutido, las fronteras difusas del periodismo con la literatura han permitido que este último amplíe sus temas. Así pues, el periodismo no puede reducirse a lo meramente social e informativo, razón por la cual también narra los hechos que sorprenden a quienes lo leen: en 1955 fue el caso de *un náufrago que estuvo diez días a la deriva en una balsa sin comer ni beber [...]*; en el año 2023, fue la historia de cuatro niños que sobrevivieron en la selva colombiana durante cuarenta días. De esta manera, como menciona el periodista Tomás Eloy Martínez, “la realidad no nos pasa delante de los ojos como una naturaleza muerta sino como un relato, en el que hay diálogos, enfermedades, amores, además de estadísticas y discursos” (“Periodismo” 119).

Desde este punto, se pueden notar semejanzas con las formas en que se construye el motivo del naufragio en la literatura.

El navegante, derrotado por la violencia del mar y de los elementos, constituye un protagonista eterno de muchas páginas de la literatura. Así, sin atender a ningún género escrito concreto -reconocible-, innumerables testimonios prueban que el riesgo y la desgracia marineros [sic] no han dejado jamás de constituir foco de inspiración. (De Castro 37)

A pesar de la multiplicidad de géneros en los que se ha narrado, Javier de Castro trae a colación la fórmula de Giulia Lanciani en *Os relatos de naufragios na literatura portuguesa dos séculos XVI e XVII*, en la cual se estandarizan siete elementos constitutivos

en este tipo de relatos: *antecedentes*, *partida*, *temporal*, *naufragio*, *arribada/salvamento*, *peregrinación* y *repatriación*.

La pregunta, entonces, recae en si *Relato de un naufrago* presenta estos componentes estructurales. Para empezar, cuenta con lo que el autor denomina *antecedentes*, al narrar los preparativos de la partida del barco; de esta manera, el protagonista presenta a sus compañeros, da cuenta de la fiesta de despedida y los pensamientos que tenía antes de empezar el viaje. En un segundo momento, se tiene la *partida*, en la cual se describen las “condiciones del buque, características de la carga y del paisaje” (De Castro 39), es aquí donde Velasco señala los regalos y mercancías que llevaban; sin embargo, no describe en mayor medida la embarcación y la presenta de la siguiente manera: “«Es un barco lobo», me dijo. Y me recordó que durante la guerra, en esas mismas aguas, el destructor colombiano había hundido un submarino alemán” (García, *Relato* 33). Así pues, aunque sea una mención breve, permite particularizar al A.R.C. Caldas como un navío que tiene historia y que no cede tan fácilmente ante las circunstancias.

Con respecto al *temporal* sí se halla una diferenciación, ya que, como se ha dicho, “No había tempestad; el día estaba perfectamente claro, la visibilidad era completa y el cielo estaba profundamente azul” (García, *Relato* 38). Sin embargo, De Castro menciona que este elemento también se puede referir a “cualquier otra circunstancia ambiental” (39), en ese sentido se pueden categorizar todas las acciones que llevaron a cabo los marineros antes de su hundimiento y la lucha del movimiento de la embarcación contra el oleaje.

Lo cual lleva la narración hacia el *naufragio*, donde se detalla cómo se hunde el barco y lo que sucede con los pasajeros; aquí Velasco es especialmente minucioso, hasta el punto de dar las horas exactas —un elemento que seguirá constante durante toda la historia—. Por este motivo se puede saber que desde el momento en que el protagonista cae de la embarcación, logra subirse a la balsa, trata de alcanzar a sus compañeros, hasta verse completamente solo en el mar han pasado diez minutos.

Ahora bien, aunque De Castro sitúa primero la *arribada/salvamento* —la llegada a tierra por medios propios/el rescate por parte de una embarcación próxima— que la *peregrinación* —las aventuras y desventuras que viven los náufragos durante el camino— (39), estos elementos se ven invertidos en la obra, ya que se narra el camino de la deriva del protagonista hasta llegar, posteriormente, a tierra. De esta manera, la *peregrinación* es la base sobre la que se sustenta el relato: día a día, noche por noche, Velasco cuenta, en orden cronológico, los acontecimientos que vivió y sus pensamientos ante las circunstancias: un viaje que pasa desde la soledad, el hambre, la sed, la insolación, el delirio, los tiburones, las gaviotas hasta la visión desconfiada de la tierra firme. Este acontecer es un elemento con una tradición antigua que se evidencia desde los cantos homéricos; así, entonces, la historia de Ulises es la de una travesía de naufragio que termina cuando logra llegar a su anhelada Ítaca y ser reconocido dentro de ella.

En medio de este elemento constitutivo, hay otro factor a tener en cuenta según De Castro: la búsqueda de consuelo, ya sea en la imagen soñada de la amada o en la encomendación del alma a un ser divino; el autor ejemplifica con un fragmento escrito por Diego Portichelo y Rivadeneira: “¡¡Oh, Dios mío, y quien se hubiera ahogado en el mar y

hubiera acabado con tantos trabajos de una vez!!, Decía éstas y otrats [sic]cosas con tanta ternura y sentimiento, que sólo aquellas tablas no lo oyeron, por ser de nao de herejes ...” (46). En *Relato de un naufrago*, aunque el personaje rece solo una vez —y no lo haga pensando en sobrevivir, sino en las novenas que su propia familia estaría haciendo por su muerte—, la cadena con la medalla de la Virgen del Carmen que carga Velasco es un elemento que no pasa desapercibido; primero, por la significación que tiene, ya que se considera la “patrona” de conductores, transportadores y militares, es decir, quien los cuida en medio de sus travesías. Segundo, porque a pesar de estar tan débil, el protagonista se esfuerza por recuperarla:

No había avanzado cinco metros cuando sentí que se me reventó la cadena con la medalla de la Virgen del Carmen. Me detuve. Alcancé a recogerla cuando empezaba a hundirme en el agua verde y revuelta. Como no tenía tiempo de guardármela en los bolsillos la apreté con fuerza entre los dientes y seguí nadando. (García, *Relato* 140)

Retornando al quinto elemento, como se nota, este tiene dos posibilidades en las que el relato puede desarrollarse: la *arribada* o el *salvamento*. Aunque *Relato de un naufrago* se perfila por la primera, es importante señalar que, antes de llegar a tierra, la idea de ser salvado es predominante en la historia; tanto así que el protagonista llama al segundo día de naufragio como “el de los aviones” (García, *Relato* 77). El lector asiste, entonces, tanto a la emoción como a la decepción de Velasco: “Estaba seguro de que me habían visto. Era imposible que no me hubieran visto, volando tan bajo y exactamente sobre la balsa. Tranquilo, despreocupado y feliz, me senté a esperar” (García, *Relato* 69), y también puede

desconfiar de él, ya que cuando divisa un barco cercano lo hace porque su compañero Jaime Manjarrés se lo señala, un personaje que es una alucinación.

La *arribada*, entonces, también se presenta como una ilusión: Velasco duda de sí mismo, de su cordura y lo que su mente o sus ojos de verdad ven. No obstante, los indicios de tierra firme cercana guían la narración: mayor cantidad de gaviotas —de las cuales el protagonista también desconfía, debido a que se le habían presentado con anterioridad sin ningún resultado positivo—, el cambio de color del mar, una raíz, el tipo de animales que se acercan a la balsa, entre otros elementos.

Lo interesante de este punto es que entre más cercano se encuentra a la tierra, el personaje es cada vez más consciente de su propia situación y de que la muerte es una posibilidad más cercana (la cual también llega a desear): “Estaba deshecho, llagado por la sal del agua y el sol. Sin ningún esfuerzo me arrancaba de los brazos largas tiras de piel” (García, *Relato* 124). ¿Cuáles, entonces, son sus propios medios? Ese mismo cuerpo en mal estado, el cual, con su última voluntad, llega nadando hasta la playa. Igualmente, está el miedo: un sentimiento que acompaña al personaje durante toda su travesía, pero que surge también como una forma de supervivencia: “[...] algo extraño me ocurría cuando sentía deseos de morir: inmediatamente empezaba a pensar en un peligro. Ese pensamiento me infundía renovadas fuerzas para resistir” (García, *Relato* 82).

De acuerdo con José Manuel Herrero Massari, en “El naufragio en la literatura de viajes peninsular de los siglos XVI y XVII”: “en la *Eneida* se consagra, a su vez, el antecedente más autorizado del cuadro narrativo—retórico completo y la fuente principal de los diversos tópicos” (206) del motivo del naufragio. Hasta aquí, en lo que se ha

expuesto sobre *Relato de un naufrago*, se pueden encontrar semejanzas con algunos de los elementos propuestos por el autor de la obra clásica, como: el estruendo y vocerío del barco, la oscuridad de la noche y la condena de la muerte en el mar, dejando de lado los tópicos que atienden a la conformación de la tormenta, la cual no solo no se vive desde la embarcación, sino que tampoco hace parte de la experiencia del protagonista en el océano.

Por último, está la *repatriación*, la cual implica en *Relato de un naufrago* que el viaje aún no ha terminado: Luis Alejandro Velasco es trasladado a Mulatos, luego a San Juan de Urabá en una hamaca, hasta que por fin le dieron la noticia de que una avioneta lo llevaría a Cartagena, su destino final. Este recorrido conlleva un encuentro consigo mismo y su situación: él llega a un territorio que no conoce la noticia y tampoco saben quién es, para luego, finalmente, convertirse en el personaje público del momento.

Así pues, como menciona Selnes, el desenlace provisto para las historias de naufragios es la integración de los hombres en la sociedad, cosa que también se evidencia en la obra. Sin embargo, este retornar implica otro naufragio que le permita al sujeto volver al tiempo y al espacio actuales (278). De esta manera, por ejemplo, Velasco al descubrir que se encontraba en Colombia y que habían pasado diez días desde el accidente, puede liberarse del tiempo y del espacio en los que permanece el relato, pues ya no se encuentra en el mar y tampoco se ubica en días mal contados.

De igual manera, el final de la obra también apunta a cómo se han consolidado las narrativas sobre el naufragio, al evidenciar que la historia corresponde, por lo sorprendente del suceso, a un éxito editorial y un negocio lucrativo, por tres razones que se pueden distinguir de la lectura de Herrero Massari: el viajero se siente invitado a contar los hechos,

el placer estético desde la catarsis (consolación y compasión), y la búsqueda por generarle una emoción al lector (207-212). Con respecto al primer aspecto, este se puede evidenciar en el siguiente fragmento: “Cuando oí su voz me di cuenta de que más que la sed, el hambre y la desesperación, me atormentaba el deseo de contar lo que me había pasado” (García, *Relato* 151). En consecuencia, *Relato de un naufrago* también refleja lo mediático del asunto: la historia se contó en televisión, prensa y radio. Además, sobrepasó los límites de los medios de comunicación para monetizarse con las marcas que Velasco había conservado en el mar: su reloj y sus zapatos.

Con respecto a la segunda razón, Hans Blumenberg propone en *Naufragio con espectador* que “cuanto más seguro está el espectador y más grande es el peligro que contempla, más se interesa por el espectáculo. Esta es la clave de todos los secretos de la tragedia, la comedia y la epopeya” (51). El éxito de las entregas de *El Espectador* se vislumbraría a mitad de camino, cuando Gabriel Cano, el director del periódico, le preguntó a Gabriel García Márquez cuántos capítulos más se publicarían y diciéndole que por lo menos deberían ser cincuenta: “Le di mis argumentos, pero los suyos se fundaban en que la circulación del periódico estaba a punto de doblarse. Según sus cálculos podía aumentar hasta una cifra sin precedentes en la prensa nacional” (García, *Vivir* 462).

Lo anterior está vinculado al tercer punto, puesto que el lector no está interesado en el final, ya que lo conoce de antemano. Su curiosidad recae en cómo una persona puede sobrevivir bajo esas circunstancias. Así, la narrativa de la obra permite no solo que el receptor se entere de los hechos, sino que se vincule con las emociones del protagonista, el cómo es perder la esperanza y sentirse completamente solo en medio del mar.

### **1.3.1. CRÓNICAS DE INDIAS**

Ahora bien, ya se han demostrado los puntos en común de *Relato de un naufrago* con la narrativa de naufragios; no obstante, es conveniente realizar también una revisión sobre este motivo pero desde la perspectiva de las Crónicas de Indias, ya que da cuenta sobre los accidentes marítimos ocurridos en Latinoamérica durante la Conquista y que sienta unas bases de la tradición literaria propia de estos territorios. El naufrago es, entonces, un motivo tanto literario como periodístico.

En primera instancia, se encuentra una relación cocreadora entre textualidades del periodismo y de la literatura. De acuerdo con Javier de Castro en “Entre la literatura y la historia: estructura y contenido de los relatos de naufragios de los tiempos de la Carrera de Indias”, lo informativo y lo anecdótico se alimentaban mutuamente en la tarea de los cronistas por reportar aquello visto, construyendo así *relatos noticiados*. La pregunta, entonces, es: ¿hasta qué punto la obra de García Márquez también responde a lo mismo? Por una parte, está el afán informativo y divulgativo; por el otro, sobrepasa la mera descripción para presentarse como una historia que rompe con la monotonía. Además, este es un elemento que se denota desde el título, donde este tipo de textos eran “convencionalmente designados como Historias Trágico-Marítimas, Relaciones de Naufragios o Relatos de Naufragios” (De Castro 38); un título no solamente similar, sino idéntico a *Relato de un naufrago*.

Otro de los puntos que se pueden encontrar en común es la proyección autobiográfica, una característica que se puede encontrar, por ejemplo, en *Naufragios* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca, donde desde “una perspectiva literaria hispanoamericana, ese

breve texto se insinúa, ante todo, como narración que retiene un importante valor testimonial” (Pupo-Wolker 36). En efecto, Luis Alejandro Velasco pudo haber sido cualquiera: Diego Velásquez, Luis Rengifo, Ramón Herrera, alguno de los marinos que iba en el A.R.C. Caldas. Sin embargo, fue a él a quien le sucedieron los hechos: fue él quien sobrevivió. Es ahí donde la perspectiva homodiegética del narrador cobra relevancia: su voz es también la historia en sí misma, es la que encamina todo el relato. En ese sentido, casi que se puede leer de Velasco lo mismo que escribió Núñez Cabeza de Vaca sobre su texto: “[...] pues este solo es el que un hombre que salió desnudo pudo sacar consigo” (s.p.).

En esta misma línea, Gisle Selnes señala que en la tradición de los naufragios literarios los textos se construyen desde presagios y prolepsis, los cuales le anticipan al lector, desde el comienzo de la obra, que la embarcación está destinada a perecer: “Así, los *Naufragios* de Cabeza de Vaca empiezan con una tormenta violenta y siniestra que prefigura, enfáticamente, las peripecias por venir” (278). Este rasgo se encuentra de forma patente en el inicio de *Relato de un náufrago*: por un lado, se identifican presagios como: la película *El motín del Caine*, la cual deja una preocupación en los marineros por la tormenta que acaban de ver —“¿Qué tal si nos sucediese una cosa como esa?” (García, *Relato* 22)—, las inquietudes, miedos y presentimientos que el mismo Velasco siente sobre el viaje que está a punto de emprender, y una declaración por parte de un compañero: “El día que yo me maree, ese día se marea el mar” (García, *Relato* 29), puesto que el personaje, posteriormente, va a enfermarse. Por el otro, la narración en retrospectiva presenta con anticipación la muerte de los tripulantes: “Debajo de mi litera, el marinero primero Luis

Rengifo roncaba como un trombón. No sé qué soñaba, pero seguramente no habría podido dormir tan tranquilo si hubiera sabido que ocho días después estaría muerto en el fondo del mar” (García, *Relato* 23), un enunciado que se repetirá de la misma manera con el cabo Miguel Ortega.

De acuerdo con Mieke Bal, estos procedimientos estructurales tienen varias funciones: generar tensión, expresar una concepción fatalista de la vida y señalar una predestinación, donde no se puede hacer nada más que contemplar el proceso hacia el resultado final (50). En el contexto de la obra en cuestión, tales estrategias literarias cumplen la función de generar una atmósfera de tensión entre el lector y el texto, la cual se fundamenta en el conocimiento previo de un evento inevitable, específicamente el naufragio (es decir, el “qué”). No obstante, el foco narrativo se desplaza hacia el interrogante sobre el desarrollo y las circunstancias que rodean dicho suceso, es decir, el “cómo” se materializa el evento.

Finalmente, no se podría asegurar que Gabriel García Márquez ya había leído a Alvar Núñez Cabeza de Vaca para cuando escribió *Relato de un naufragio*; no obstante, su influencia sobre él es un hecho a considerar, debido a que, incluso, lo menciona en su discurso al recibir el Premio Nobel de Literatura: “Los Cronistas de Indias nos legaron otros *testimonios*<sup>2</sup> incontables. [...] En busca de la fuente de la Eterna Juventud, el mítico Alvar Núñez Cabeza de Vaca exploró durante ocho años el norte de México, en una expedición venática cuyos miembros se comieron unos a otros y sólo llegaron cinco de los 600 que la emprendieron” (“Soledad de América” 167).

---

<sup>2</sup> Texto en cursiva agregado a la cita

Como se ha evidenciado, la obra no se construye únicamente desde el oficio periodístico, aun cuando, en efecto, García Márquez realizó un proceso de entrevistas exhaustivo. Así, el naufragio de Velasco también constituye una historia que ha sido una constante en la literatura. Por supuesto, la vivencia de este marino tiene su propia individualidad; no obstante, en él podemos encontrar las voces de Ulises, de los colonizadores de América, de Robinson Crusoe, entre otros. De esta manera, se logra visualizar tanto la parte periodística como literaria de *Relato de un naufrago*, las cuales se unen para lograr que el lector se informe sobre las circunstancias reales del naufragio y también se adentre en la experiencia de Luis Alejandro Velasco, desde su lado más humano.

## 2. DEL TEXTO Y SU CONTEXTO

*Una historia es algo más: un cuerpo formado  
por palabras, que busca representar la vida, el mundo.  
Y como cuerpo, tiene una estructura*

*-Juan José Hoyos*

*Relato de un naufrago* se ha enfrentado a la dicotomía periodismo-literatura por varios motivos: desde la construcción narrativa de la obra, que promueve la discusión sobre su clasificación en un género, hasta su propia materialidad y transformación en el tiempo, así como los diferentes formatos de divulgación y su estudio por parte de la crítica. Estos aspectos no son aislados, por el contrario, hacen parte conjuntamente del proceso composicional que permiten perseguir unos objetivos ya previstos por los productores —*El Espectador*, equipos editoriales, Gabriel García Márquez y Luis Alejandro Velasco— para la concepción de la obra en su contexto social (Chico 263).

### 2.1. DEL PERIÓDICO AL LIBRO

Como ya se ha mencionado, *Relato de un naufrago* se publicó por primera vez por entregas en *El Espectador* (1955) y, posteriormente, fue reeditado en un libro (1970). Aunque textualmente las modificaciones no son mayores, vale la pena preguntarse si la percepción sobre la obra cambia al leerse en un periódico o en un libro, acercándola más al periodismo o a la literatura respectivamente.

Para Mirian Borja:

En el periodismo escrito, muchos de sus géneros se hallan altamente estructurados en función del sistema de comunicación que los envuelve. El formato del periódico es constituido por las diferentes áreas y géneros que lo estructuran. Estos, a su vez, están sujetos a los principios característicos de la comunicación periodística, como son: la actualidad, la periodicidad, el acceso público masivo, la variedad en los contenidos; y al sistema de comunicación masiva del que hace parte, el cual implica la relación establecida con los lectores, los parámetros propuestos por la institución, las condiciones técnicas del soporte, el trabajo colectivo que caracteriza la redacción periodística [...]. (*Perspectivas* 33)

Desde esta perspectiva, el periódico en sí mismo representa un sistema que compromete a todo el contenido que posee, en especial para un público fidelizado que, a través del tiempo, ya ha generado un pacto de lectura bajo la pretensión de “objetividad” y “verdad”, lo que garantiza la credibilidad de los hechos contados sin importar el género bajo el cual se haga. Se podría decir, entonces, que la materialidad del periódico trae consigo la carga inherente del periodismo, por ende, el lector se acerca a los artículos desde la percepción de que son textos periodísticos.

En el caso de *El Espectador*, este fue fundado en 1887, convirtiéndose en uno de los primeros periódicos en circular en Colombia. Sin contar con las interrupciones y censuras que vivió, hay un recorrido de 68 años hasta la publicación de la historia del naufragio. Esto implica que, para ese entonces, ya era un medio de comunicación que conocían los ciudadanos desde hace bastante tiempo y que estaba consolidado en el país.

En ese sentido, es tanto la materialidad del periódico como el renombre del medio lo que influye en la percepción del lector sobre “verdad”. El periodista Tomás Eloy Martínez confiesa, por ejemplo, respecto a la publicación de los textos *Lugar común la muerte* que contenían “elementos fantásticos tan explícitos [...], pero nadie dudó: los medios donde esos textos fueron publicados avalaban su verosimilitud. El medio sustituía a la realidad; el medio *era* la realidad” (“Ficción” 8). Por supuesto, vale aclarar que estas afirmaciones tienen sustento para la época de la producción de *Relato de un naufrago* (entre 1950-1980), ya que en la actualidad habría que cuestionar hasta qué punto las empresas informativas han mantenido un reflejo de los ideales periodísticos y la fidelización de su público, también influidas por la competencia con el internet, las redes sociales y su capacidad inmediateista.

### **2.1.1. ¿QUIÉN ES EL AUTOR?**

A lo anterior se le suma la manera en cómo se firmaron las entregas del periódico: “Por el marinero LUIS ALEJANDRO VELASCO, exclusivo para EL ESPECTADOR” (*El Espectador* 2, las mayúsculas corresponden al archivo original), lo que también le otorga mayor veracidad al relato, debido a que está bajo el nombre de la misma persona que vivió en carne propia el naufragio. El lector, entonces, puede considerar esas palabras como si provinieran del testimonio. Cabe resaltar que, en sus memorias, Gabriel García Márquez revela que estuvo de acuerdo con que saliera bajo el nombre de Velasco y escrito en primera persona.

En este punto se halla una gran distancia entre ambas materialidades. Por una parte, en el primer párrafo de la primera publicación (abril 5 de 1955) que da lugar a la historia, se

afirma: “A través de estos relatos, **trascritos**<sup>3</sup> esencialmente por uno de nuestros **redactores**<sup>4</sup>, del sereno y meditado relato verbal del marino [...]” (*El Espectador* 2). Por el otro, en la portada del libro, por ejemplo, de la editorial Penguin Random House, Debolsillo, Contemporánea, el nombre de Gabriel García Márquez antecede el título, se encuentra en mayúsculas sostenidas, con un tamaño mayor y no aparece Velasco. En ese sentido, se encuentra que el nombre del futuro Premio Nobel de Literatura no está asociado de forma inmediata a esta narración, en donde *El Espectador* lo menciona desde su trabajo: un redactor. Asimismo, llama la atención el verbo utilizado para referirse a la transformación del relato verbal al escrito, el cual, según el *Diccionario de la lengua española*, significa: “copiar, transliterar, representar elementos fonéticos, fonológicos, léxicos o morfológicos de una lengua o dialecto mediante un sistema de escritura” (“Transcribir”, def.1, 2, 3), reduciendo el papel de García Márquez a un “copy paste”.

¿Quién es, entonces, el autor de este relato? Para Van Dijk:

Aunque en principio a cada individuo se le permite producir discursos literarios [...], ocurre una categorización específica de la gente que lo hace; se les asigna la función de ser escritores o autores. Tal función no se adquiere automáticamente al escribir un discurso "literario": tiene que ser asignada al individuo a base de un proceso de "reconocimiento". (“Pragmática” 139)

De tal manera que los tiempos de publicación influyen sobre la autoría de la obra. En 1955, García Márquez era aún un joven periodista, todavía no consolidado como escritor; sin embargo, para 1970, ya había escrito *Cien años de soledad*, razón por la que en “La historia

---

<sup>3</sup> Negritas agregadas por el autor de este trabajo.

<sup>4</sup> Negritas agregadas por el autor de este trabajo.

de esta historia” afirma sobre la reedición en un libro: “Me deprime la idea de que a los editores no les interese tanto el mérito del texto como el nombre con que está firmado, que muy a mi pesar es el mismo de un **escritor de moda**<sup>5</sup>” (*Relato 19*).

En ese sentido, el envejecimiento de *Relato de un naufrago* sí implica la pérdida, en parte, de su función referencial, al relegar el nombre de Velasco a un segundo plano. En *El Espectador*, desde una perspectiva del periodismo, la actualidad de los hechos ameritaba su firma como testimonio y única fuente de información; no obstante, los quince años entre materialidades dan paso a que la importancia no resida en a quién le pasaron los hechos, sino en quién los escribió. Así, el marino fue olvidado como persona de carne y hueso y revivido como personaje en la voz de Gabriel García Márquez, quien ya no solo es periodista sino el autor de un discurso literario en la medida de su renombre.

Un elemento que se confirma con la resolución de la demanda de Luis Alejandro Velasco a Gabriel García Márquez por los derechos de autor. Por una parte, en el prólogo de la obra, este último había escrito: “Hay libros que no son de quien los escribe sino de quien los sufre, y este es uno de ellos. Los derechos de autor, en consecuencia, serán para quien los merece: el compatriota anónimo que debió padecer diez días sin comer ni beber en una balsa para que este libro fuera posible” (ctd.en *Vivir* 465). En consecuencia, durante catorce años fueron pagados a Velasco por la editorial Tusquets por sus instrucciones; no obstante, ante la confrontación jurídica, el escritor afirmó que los derechos, en efecto, sí eran suyos y lo que había hecho era un homenaje por “su heroísmo, su talento de narrador y su amistad”

---

<sup>5</sup> Negritas agregadas por el autor de este trabajo.

(*Vivir* 465). Finalmente, el juez decidió que el único autor era Gabriel García Márquez y se eliminó el fragmento antes citado de las siguientes ediciones.

### **2.1.2. OTRAS TRANSFORMACIONES**

Al comparar el libro con las versiones originales de *El Espectador* se evidencian puntos diferenciales con respecto al formato, como la disposición del texto dentro de la página del periódico y el acompañamiento de fotografías, las cuales le otorgan mayor veracidad a la historia. Así, aparecen imágenes de los marineros muertos, de su novia estadounidense, Mary Address, de la embarcación y, por supuesto, se puede visualizar el rostro de Luis Alejandro Velasco en la prensa, a diferencia del libro, donde las descripciones dentro de la narración son la única base con la cual el lector puede imaginarse al marinero, donde el elemento de “imaginación” no tiene cabida dentro de lo periodístico, pero sí en lo literario.

La disposición del texto en la página no es un hecho menor, ya que se presenta como tradicionalmente lo hace el periodismo desde una perspectiva visual: en columnas, letra pequeña, contiene antetítulo, título, entradilla, intertítulos y fotografías, de igual forma comparte el espacio con publicidad y con otras noticias de actualidad, entre las cuales se pueden encontrar, por ejemplo, la renuncia de Churchill y la muerte de Einstein, ubicando al lector referencialmente con la sociedad que lo rodea y que conoce. Incluso, el suplemento especial que contiene todas las entregas se perfila de la misma manera, exceptuando que no hubo otro tipo de artículos y las piezas publicitarias ocuparon un mayor espacio, con una apuesta, se dirá que tímida, por la ilustración, que se puede encontrar en la portada (Velasco peleando con un tiburón) y en la página ocho (una gaviota

sobre el mar) que, a diferencia de las demás imágenes, se encuentra a color. De esta edición en particular queda una pregunta, aclarando que no hubo adición de información: ¿cómo un libro de 170 páginas (de la edición trabajada) se equipara a 11 páginas de un periódico?

Van Dijk explica que “los procesos de percepción del texto periodístico implican la identificación de los formatos del periódico y la distribución del ítem informativo, y están relacionados con la información visual asociada con nuestro conocimiento general acerca de los artículos periodísticos en la prensa” (*Noticia* 202). En ese sentido, se podría decir que la materialidad sí puede cambiar la disposición del lector ante el texto y, por tanto, su apreciación.

Así mismo, en el ejercicio periodístico de *El Espectador* se encuentran noticias que preceden a la publicación del relato, también escritas por García Márquez como “El naufrago sobreviviente paso los once días en una frágil balsa. Cómo recibieron la noticia la novia y los parientes del marino Velasco” (marzo 12 de 1955) y “La explicación de una odisea en el mar. Cómo y por qué se salvó el marino” (marzo 30 de 1955). Se encuentra, de esta manera, que el periódico no se concibe como una materialidad independiente, tanto por las entregas que se necesitan entre sí para completar la historia como por los antecedentes que se presentan en otros artículos, así como el seguimiento a la noticia. El libro, por su parte, se revela como un material que se sostiene a sí mismo, sobre su propia base textual.

## **2.2. DEBATE ALREDEDOR DEL GÉNERO**

En la revisión de investigaciones realizadas sobre *Relato de un naufrago*, se evidenció que cada autor lo clasificaba en un género distinto o se cuestionaba por este, en la medida que se acerca tanto a lo literario como a lo periodístico. Ascensión Rivas

Hernández, por ejemplo, lo menciona como una “novela corta”, pero también como un “reportaje periodístico” —con una inclinación a llamarlo así cuando se refiere a las publicaciones originales en *El Espectador*—. Mirian Borja, por su parte, señala que: “El autor, al pretender “la reconstrucción periodística” de lo que el superviviente le cuenta, utiliza el género de la crónica en tanto le permite aludir a un tiempo y espacio bajo una organización secuencial u orden cronológico” (“Texto” 58). Incluso, Albert Chillón en su libro *Literatura y periodismo: una tradición de relaciones promiscuas* señala: “El interés de *Relato de un naufrago* estriba en la técnica que García Márquez utiliza para escribir un reportaje novelado a la vez documentalmente riguroso y literariamente seductor” (338).

Solamente con los tres autores anteriormente mencionados se tienen cuatro géneros distintos: novela corta, reportaje periodístico, crónica y reportaje novelado. Lo que lleva a cuestionarse sobre las fronteras difusas entre las clasificaciones que permiten que la obra puede ser considerada dentro de todas estas o si es posible catalogarla en una sola.

Como ya mencionaba Borja, *Relato de un naufrago* puede ser una crónica, en la medida que los acontecimientos son narrados en orden cronológico: desde los preparativos para la partida de la embarcación hasta la reincorporación de Velasco en la sociedad. Vale destacar que el manejo del tiempo no tiene que ser necesariamente lineal, por lo que bajo este aspecto también pueden ser incluidos los juegos temporales, como las prolepsis —anticipaciones del naufrago— y analepsis —recuerdos sobre las enseñanzas de la marina—. Así mismo, este género se caracteriza por su propuesta estética, pero sin dejar de ser informativo (Salcedo 133), diferenciándose de la noticia, por el ejemplo, al profundizar y escenificar los detalles, centrándose en responder el cuándo. Este es un aspecto de vital

importancia en la construcción de la obra, ya que la narración es guiada por horas exactas, por el conteo de los días y también por la pérdida de la noción del tiempo, como la confusión del protagonista con el anochecer y el amanecer. Este no es un hecho menor, ya que cómo se distinguió en el capítulo anterior, lo sorprende del suceso se origina de los *diez días a la deriva*.

El reportaje, por su parte, se enfoca en el por qué, construyéndose desde una investigación exhaustiva, de manera que se brinde el contexto de los hechos y dé claridad sobre los acontecimientos, por tanto, también es un género informativo (Prada 156). En ese sentido, *Relato de un naufrago* se acerca a esta clasificación por la profundidad de los sucesos narrados, así como por el ejercicio de investigación realizado por el periodista. Por palabras de Gabriel García Márquez, se puede saber la importancia que ocupó la entrevista en el proceso: en “veinte sesiones de seis horas diarias, durante las cuales yo tomaba notas y soltaba preguntas tramposas para detectar sus contradicciones” (*Relato* 16). Por lo cual, estas tres semanas de indagación le brindan al texto características de reportaje, género que también utiliza el autor para nombrar la obra en *Vivir para contarla* (459).

No obstante, hay otra característica esencial de este género: el contraste de fuentes de información. Por una parte, se sabe que García Márquez sí hizo este trabajo, ya que lo narra en sus memorias y en el prólogo —por ejemplo, la confirmación de los servicios meteorológicos sobre si hubo o no tormenta el día del naufragio—; por otra, este ejercicio no se puede discernir desde la propia textualidad de la obra, debido a que, precisamente, es una única voz la que guía la narración.

Este es uno de los puntos diferenciales que se puede encontrar entre las entregas de *El Espectador* (1955) y el libro (1970). En el periódico, el texto se encuentra acompañado con fotografías, las cuales se presentan como otra fuente de información que corrobora la historia de Velasco. Por ejemplo, en abril 15 se comprueba el cargamento de contrabando (ver la **Figura 1**) y en abril 28, una de las fotos viene acompañada con el siguiente texto: “Esta fotografía, tomada a bordo del “Caldas” poco antes de la tragedia, **confirma**<sup>6</sup> la descripción hecha por Velasco [...]” (*El Espectador* 17).

### Figura 1

*El Espectador* revela imágenes que comprueban los hechos relatados por Velasco



Nota. *El Espectador*. “La Verdad sobre mi Aventura”. *El Espectador*. Biblioteca Nacional de Colombia. 1955.

Lo anterior, en consonancia con el reportaje periodístico, pero ¿qué es un reportaje novelado? Para Chillón, es una modalidad de escritura híbrida “caracterizada por la simbiosis entre la vocación testimonial y los procedimientos de documentación propios del

<sup>6</sup> Negritas agregadas por el autor de este trabajo.

reportaje periodístico, por un lado, y las convenciones de representación inherentes a la novela realista de ficción, por otro” (*Periodismo y literatura* 193). Bajo estos términos, se podría decir que este género pretende responder el quién y el qué, preguntas que se van desarrollando a lo largo de *Relato de un naufrago*, en tanto su perspectiva homodiegética y la configuración narrativa. Por ejemplo: “[...] me parecía que mi cuerpo se había vuelto resplandeciente, con todo el sol de la tarde incrustado debajo de la piel” (García, *Relato* 60), la cual es una frase que, desde la perspectiva informativa, se podría simplificar y traducir en que el naufrago había empezado a sufrir quemaduras graves.

### **2.2.1. EL TÍTULO**

La discusión sobre el género no proviene únicamente por el desacuerdo entre los autores y las características que se pueden encontrar en la obra, sino del título mismo que, desde un primer momento, califica al texto como un *Relato*. De esta manera, vale la pena comparar las diferencias que hay en ese aspecto entre las materialidades y su transformación, pues no se presentan de la misma forma. En las páginas de *El Espectador* se encontraba organizado así: un antetítulo unificado en toda la serie, “La Verdad sobre mi Aventura”, acompañado de una numeración romana correspondiente al número de la entrega; posteriormente, un título que variaba con cada entrega y que en el libro se pueden evidenciar como los capítulos, nombrados de la misma manera; dos entradillas (*leads*) que están compuestas por pequeños fragmentos textuales de la narración o que resumen en pocas palabras lo que se viene; un texto dividido por intertítulos, de los cuales se conservan pocos en la versión de 1970, intuyendo que visualmente para un periódico se prefiere la lectura por bloques y que para el libro se necesita mayor fluidez.

Aunque “La Verdad sobre mi Aventura” sea el antetítulo, se le considera como el título general de todas las entregas, ya que es el único que no varía. Este no se conserva en ningún fragmento del libro, siendo cambiado a *Relato de un naufrago que estuvo diez días a la deriva en una balsa sin comer ni beber, que fue proclamado héroe de la patria, besado por las reinas de la belleza y hecho rico por la publicidad, y luego aborrecido por el gobierno y olvidado para siempre*, generalmente abreviado a *Relato de un naufrago*. Es de resaltar que ante el éxito de las entregas de “La Verdad sobre mi Aventura”, *El Espectador* decidió publicar un suplemento especial titulado “La Odisea del Naufrago Sobreviviente del 'A.R.C. Caldas’”, frase que tampoco se conserva en el libro.

Resulta interesante, entonces, que la “Verdad” sea cambiada a “Relato” y que en su título extenso no se mencione ni el nombre de la embarcación y del mismo Velasco, protagonista de la historia. De esta manera, nuevamente, se puede establecer que la actualidad y la referencialidad ya no son las principales características del texto y tampoco son la razón que motiva su circulación: sin importar si fue el A.R.C Caldas o el marinero Velasco, la historia sigue siendo la de un naufrago. Asimismo, esta transformación también permite plantear que la pretensión de “verdad”, desde lo periodístico, ahora es asimilada desde la “verosimilitud”, enmarcada desde la concepción de “relato”. En consecuencia, “[...] lleva a considerar el libro como una obra en la que no se compromete con el periodismo pero tampoco, exclusivamente, con la literatura. De esta forma lo convierte en un término neutral, que le permite ser utilizado para definir cualquier tipo de narración” (Urrego 16). No obstante, ambos títulos, sea el de las entregas o el del libro, siguen

apuntando a una parte de la macroestructura muy propia del periódico: a partir de estos el lector puede saber en términos generales sobre qué tratará el texto (Van Dijk, *Ciencia* 64).

Pero ¿qué es un relato? Para Julio Villanueva, “no es la realidad, pero busca expresarla eligiendo los fragmentos que considera más significativos para transmitir el hecho. El relato no es la realidad, pero la ética y sus lectores tácitos le exigen no traicionarla” (601). Desde esta perspectiva, el relato se puede erigir como parte de la *facción*, considerando que no puede establecerse el hecho por completo, pero que parte de una pretensión por hacerlo lo más éticamente posible.

No obstante, la mirada anterior se presenta desde un periodista. De una forma más amplia, el relato puede ser cualquier mensaje —ficcional o no— que, gracias a la mediación de un narrador, se transmite a un receptor y da cuenta de una acción humana (Pimentel). Bajo esta definición, el mediador cumple una función principal al filtrar y seleccionar los contenidos que le llegarán finalmente al lector. En el caso de *Relato de un naufrago* este papel lo cumple Gabriel García Márquez, quien es el que escucha la historia, pero el que finalmente la comunica.

En ese sentido, se ve el papel de periodista como mediador, pues este “convierte los hechos en relato; al procesarlos los manipula, es decir, los interpreta, selecciona y organiza, los jerarquiza y los somete a las exigencias del lenguaje” (Romero 162), con lo cual el lector ya no se encuentra antes unos hechos “originarios”, sino dispuestos a la subjetivación y objetivación de quien transmite el mensaje. Por consiguiente, habría que tener en cuenta la decisión de García Márquez de nombrar la obra como *relato*, ya que no es un hecho menor al configurarse como una instrucción de lectura. De acuerdo con Pimentel, “leer un

texto como un relato, como un ensayo o como un poema es dar ya por sentadas sus condiciones elementales (aunque muy abstractas) de significación. Por lo tanto, no todos los textos nos dan la misma orientación con respecto a su consumo” (165). Bajo esta pauta, se podría decir que el autor, más allá de las cuestiones entre el periodismo y la literatura, le está diciendo al lector algo más simple: “Nos van a contar una historia”.

Como se ha demostrado, las características de cada género, sea informativo o narrativo o en las márgenes, se vinculan de alguna manera con la obra. ¿Qué es, entonces, *Relato de un naufrago?*, y más aún, vale la pena preguntarse: ¿qué tan necesario es clasificarla? Como ya se mencionó, Pimentel resalta la necesidad de una filiación genérica que le dé al lector unas pautas de lectura; no obstante, hay otras posturas, como las de Ana María Amar, quien afirma que “la escritura resiste todo encasillamiento y los textos convierten en rasgo específico su contacto y destrucción de los otros géneros” (461).

De una forma más macro, se puede decir que:

ninguna estructura del texto es en cuanto tal necesaria y exclusivamente «literaria». Que un texto con ciertas propiedades funcione o no como un texto literario depende de convenciones sociales e históricas que pueden variar con el tiempo y la cultura. Así, ciertas estructuras narrativas pueden caracterizar tanto a una novela literaria como a un relato cotidiano [...] Por consiguiente, no sólo las estructuras del texto en sí determinan si un texto «es o no» literario, sino también las estructuras específicas de los respectivos contextos de comunicación. (Van Dijk, “Pragmática” 176)

*Relato de un naufrago*, entonces, sí puede ser considerado desde un discurso “literario” en la actualidad, pero ¿qué pasa con su pasado? Desde la perspectiva de Terry Eagleton, quien propone una idea semejante a la de Van Dijk sobre qué es lo “literario”, no importa tanto cómo se concibió el texto sino el cómo lo trata la gente (9); por tanto, su nacimiento periodístico se puede desestimar ante la imposición del carácter literario. De esta manera, aunque la obra fue escrita antes de que Gabriel García Márquez fuera reconocido, esta se vincula con un ganador del Premio Nobel de Literatura y, por consiguiente, con su corpus textual, distinguido por la destreza narrativa, convirtiéndose esto en un contexto social que termina por señalar la obra como literaria.

Así mismo, aunque no hay grandes modificaciones textuales entre los formatos de divulgación de la obra, la construcción discursiva no es suficiente, de acuerdo con lo anterior, para categorizar “La Verdad sobre mi Aventura” como literaria, puesto que la relación periódico-periodismo es determinante y necesitará de un recorrido hasta vincularse al contexto del éxito de la carrera de su autor.

No obstante, ambas materialidades no se encuentran aisladas entre sí, ya que sin el principio periodístico no se tendría la obra. En ese sentido, aunque Albert Chillón tiene su propia propuesta de clasificación de *Relato de un naufrago*, parece más pertinente su teoría de la *facción* y su propuesta de tipología de las dicciones para encaminar el texto no por un solo género, sino por un concepto de fundamento ambivalente: la *dicción facticia testimonial*,

caracterizada por su veracidad intencional y, al tiempo, por su escasa o problemática verificabilidad. Es el modo de enunciación típico de los libros de

confesiones y memorias, los dietarios, los epistolarios, los relatos de viaje, los retratos y semblanzas y, en fin, de la llamada ‘literatura testimonial’ en su entero espectro. (Chillón, “Facción” 100)

De esta manera, se ve la obra como un relato que, además de la importancia que recae en su cronología y la profundidad sobre los hechos, es atravesada por la primera persona —de forma que el tenor testimonial configura la obra: una voz que empalabra al mundo— y por un mediador que influye sobre el punto de vista y se convierte en un filtro sobre los detalles que se cuentan o no. Por consiguiente, el texto no es completamente verificable en la medida de las subjetividades de los actores involucrados en su producción y de la misma experiencia que, a costa de ser extraordinaria, representa una realidad que no es de conocimiento cotidiano.

Es decir, la obra es verosímil en su construcción narrativa, pero difícil de comprobar como hecho propio: ¿cuántas personas han vivido un naufragio por más de diez días? En ese sentido, la noción de referencialidad como un pacto común sobre los sentidos y los hechos se torna confusa cuando no se conoce de primera mano ese mundo posible, haciendo difícil creer, por ejemplo, que “todos los días, con asombrosa puntualidad, los tiburones llegaban a las cinco” (García, *Relato* 79). Esta realidad, entonces, no puede ser comprobada sino por la palabra del mismo Velasco.

Así pues, aunque a lo largo de esta investigación se ha tratado el uso de la primera persona como un recurso literario que sirve a los fines periodísticos, esta herramienta puede ser también un *arma de doble filo*. Pimentel señala que “el relato a cargo de un solo narrador tiene, en el peor de los casos, una especie de unidad en la distorsión” (143).

¿Cómo puede un lector confiar en una sola voz? De ahí que los textos periodísticos propendan al contraste de diversas fuentes de información, tanto oficiales como informales. De esta manera, esta estrategia discursiva termina por revelar los sucesos desde la subjetividad del personaje; así, desde el título del primer capítulo, el lector se enfrenta a un irrevocable “YO”: “Cómo eran **mis**<sup>7</sup> compañeros muertos en el mar”, donde se resalta el posesivo, pues el narrador no se muestra como un agente externo, aunque se refiera a “Otros”. Por supuesto, habría que pensar el papel de García Márquez en este asunto, quien sirve como mediador pero no como fuente de información; por tanto, él no puede aportarle a la historia otra versión sobre los hechos, sino contenerla.

*Relato de un naufrago*, entonces, tiene dos instancias referenciales: el contexto de publicación —la construcción referencial externa—, como ya se ha venido vislumbrando, y los elementos textuales que lo configuran —conjunto referencial textualizado—. En primera instancia, la obra se establece en un momento donde las relaciones entre el productor y el receptor comparten un contexto comunicativo, por ende, niveles de interpretación semejantes desde el espacio-temporal y la socio-cultura.

La construcción referencial, por tanto, “posee un grado muy alto de defendibilidad ante el receptor por responder plenamente a la conciencia general de su verdad” (Chico 331-2). Es decir, la sociedad colombiana de 1955 conocía a Luis Alejandro Velasco y lo que le aconteció, convirtiéndose en un acontecimiento mediático contado por múltiples medios de comunicación; no obstante, vale la pena cuestionarse: ¿es esta la misma situación de

---

<sup>7</sup> Negritas agregadas por el autor de este trabajo.

1970 en adelante? Como toda noticia, esta pierde su noción de relevancia para la actualidad y más a medida que pasa el tiempo.

Por tanto, la referencialidad, en particular después de la reedición en un libro, solo podrá establecerse como un conjunto referencial textualizado; es decir, la obra se sostiene a sí misma gracias a la coherencia proposicional que conlleva a la verosimilitud. Entonces el hambre del protagonista, que “era entonces superior a todo” (García, *Relato* 104), verbigracia, se convierte en una razón para que él, un hombre que se encuentra en mal estado sea capaz de golpear un tiburón por robarse su presa: “loco de desesperación y de rabia agarré entonces un remo y descargué un golpe tremendo en la cabeza del tiburón, cuando volvió a pasar junto a la borda. La fiera dio un salto. Se volvió furiosamente y de un solo mordisco, seco y violento, despedazó y se tragó la mitad del remo” (García, *Relato* 108-9). De esta manera, a lo largo de la narración se halla una continuidad de foco. Se señala otro ejemplo: para que la alucinación del personaje Jaime Manjarrés sea verosímil, el narrador antecede que esto podría ocurrir: “Pero yo sabía que cuando el viento aúlla en el mar, cuando las olas se rompen contra los acantilados, uno sigue oyendo las voces que recuerda” (García, *Relato* 55).

### **2.3. EL PRÓLOGO, UNA ADVERTENCIA**

Como ya se ha mencionado, Gabriel García Márquez escribió para la reedición de *Relato de un naufrago* en la materialidad de libro, en 1970, “La historia de esta historia” a modo de prólogo, donde a grandes rasgos expone las condiciones bajo las cuales el libro fue escrito, de quién surgió y cuál fue el impacto político del momento. La pregunta que

queda abierta es: ¿para qué el autor le proporciona esta información al lector? Para tratar de responderla, se indagan los actos de habla que se pueden encontrar en este apartado.

De acuerdo con Van Dijk, “la función básica propia de un acto de habla es la de «hacer cambiar de opinión» a un oyente como función de la interpretación de un enunciado” (“Pragmática” 179). En principio, debe aclararse que los actos de habla no se expresan de forma directa en la obra, pues no se encuentran expresiones como: “te aconsejo”, “te prometo”, “te advierto”, entre otras. Sin embargo, sí le proporciona información suficiente al lector acerca del contexto de la noticia, de la publicación, del testimonio y del propio papel del autor, como para cambiar su actitud respecto al texto (“Pragmática” 181), siendo este el fundamento de todo acto ilocutivo.

Dado lo anterior, este teórico plantea un modelo: que “el oyente sepa que el hablante quiere *a* y que *a* debería ser llevado a cabo por el oyente y, basándose en este conocimiento, el oyente puede, eventualmente, decidir, proponerse y ejecutar realmente *a*” (Van Dijk, “Pragmática” 179). Al realizar el equivalente con la obra, entonces, se puede afirmar que el autor no quería que el lector entrara en blanco al texto y que, también, asuma una posición crítica sobre lo que está a punto de leer.

Estos actos de habla se encuentran en varias de las afirmaciones hechas, entre las cuales se destacan: “Este libro es la **reconstrucción periodística de lo que él me contó**”<sup>8</sup> (García, *Relato* 14, ), lo que da a conocer, primero, el trabajo que tuvo que realizar García Márquez para tener como resultado la historia y que no proviene de conocimiento propio; “Si venía a nosotros sin que lo llamáramos, después de haberlo buscado tanto, era

---

<sup>8</sup> Negritas agregadas a la cita por el autor de este trabajo.

previsible que ya no tenía mucho que contar, que sería **capaz de inventar cualquier cosa por dinero**, y que el **gobierno** le había señalado muy bien los **límites** de su declaración”<sup>9</sup> (15), con lo cual se entiende que a pesar de nacer como una historia real, es posible que en el relato se encuentre ficción o que no se cuente por completo por las condiciones políticas del momento, no obstante, también se contrarresta: “A pesar de las presiones, las amenazas y las más seductoras tentativas de soborno, Luis Alejandro Velasco no **desmintió**<sup>10</sup> una línea del relato” (18), con esto le da al lector dos panoramas dentro de los cuales puede elegir creer o no creer; “Mi único **problema literario** sería conseguir que el lector lo **creyera**”<sup>11</sup> (16), estableciendo entonces la necesidad de un pacto de lectura que trascienda del generalmente asumido en un discurso periodístico, ya que “mientras que en un acto de habla verbal los participantes se encuentran frente a frente, en el mensaje periodístico la situación es diferente: los interlocutores solo se ponen en contacto por medio del texto periodístico” (Romero 165).

Desde esta perspectiva, el prólogo se establece, a la vez, como una pauta de lectura y como una advertencia. Por una parte, le brinda información al lector sobre cómo se construye el texto y, por tanto, cómo puede acercarse a él; por la otra, le insinúa que la obra que está a punto de leer puede o no ser/tener ficción; estableciéndose, entonces, en la interdiscursividad entre el periodismo y la literatura. En ese sentido, no es gratuito el hecho que el autor se salvaguarde a sí mismo sobre la producción de este libro y las discusiones

---

<sup>9</sup> Negritas agregadas a la cita por el autor de este trabajo.

<sup>10</sup> Negritas agregadas por el autor de este trabajo.

<sup>11</sup> Negritas agregadas a la cita por el autor de este trabajo.

que se pudieran generar sobre las nociones de “verdad”, “veracidad” y “verosimilitud”, pues, como él indica, solo escribió lo que alguien más le contó.

Al final de este apartado, García Márquez escribe: “Me parece bastante **digno** para ser publicado, pero no acabo de comprender la **utilidad** de su publicación”<sup>12</sup> (19), una expresión que cuestiona el para qué del texto. Si se ve, por ejemplo, como un discurso literario, no tendría por qué tener alguna “utilidad” como característica esencial de su existencia, en contraposición con otras formas textuales que sí se comprometen con la transformación puntual y práctica de algún elemento de la realidad, como lo haría, por ejemplo, un discurso periodístico que, desde que es concebido, busca denunciar realidades y promover cambios en pro del bien común.

Por tanto, el prólogo también da cuenta, como ya se ha visto, de lo influyente que puede ser el tiempo de publicación en un texto y cómo es concebido por los espectadores. De esta manera, García Márquez señala que el panorama entre la sociedad de 1955 y la de 1970 es diferente, y más aún con respecto a la posición que se asume sobre la noticia — nueva/vieja—. Bajo esta perspectiva, se hallan unas intenciones sociales y políticas, incluso culturales por la misma construcción narrativa, en “La Verdad sobre mi Aventura”, en un momento donde Colombia estaba sumergido en una situación de dictadura y, por tanto, de restricción de la información, correspondiendo así a unas intenciones más periodísticas, pero que, a medida que pasa el tiempo, se va translocando hacia las literarias, asumiendo estas no solo desde unos intereses estéticos, sino también de, como mencionan Van Dijk y

---

<sup>12</sup> Negritas agregadas a la cita por el autor de este trabajo.

Eagleton, de las convenciones de un grupo determinado que terminan por exaltar todo el corpus textual del autor.

De ahí que surja la pregunta sobre si el prólogo da el paso del acto ilocutivo hacia el perlocutivo, característica propia del discurso periodístico, puesto que puede intentar persuadir al lector para que adopte ciertas posturas políticas, sociales o morales, influyendo así en la opinión pública. En ese sentido, se debe destacar que García Márquez sí realiza una dura crítica a la dictadura de Rojas Pinilla; no obstante, para su reedición esta era una situación que ya había pasado. El lector, entonces, solo puede obtener información sobre el origen del texto y las condiciones políticas a las cuales se enfrentó en su momento, para finalmente adentrarse en él con la concepción de que la historia surge de la realidad.

#### **2.4. ACTOS “EXPRESIVOS” PARA CONMOVER AL LECTOR**

Como se había visto en el capítulo anterior, al estar *Relato de un naufragio* vinculado a las narrativas del naufragio, posee una característica particular: “compasión, horror, sufrimiento, consuelo: la narración de un naufragio es siempre interesada y tendenciosa, al hacer su objetivo primero de despertar una emoción en el destinatario” (Herrero 207). En consecuencia, la forma del relato influye directamente sobre el contenido y lo potencia, por lo que se construyen estrategias discursivas que tienen como finalidad causarle una reacción el lector. El lenguaje es, entonces, un instrumento con el que se trabaja y puede ser moldeado a conveniencia del autor y de quienes patrocinan la obra. Por este motivo, vale la pena indagar sobre los actos expresivos, en los cuales se manifiestan los estados de ánimo, con el fin de motivar la compasión en el receptor (Chico 353).

De esta manera, estos actos de habla trascienden de la pretensión de los principios periodísticos al no centrarse solo en datos, sino en la manera cómo estos afectan humanamente al protagonista. En consecuencia, los hechos están atravesados por emociones y pensamientos, que no solo fueron los que él sintió durante el naufragio, sino también los recreados en su posición de sobreviviente. Así pues, los actos expresivos no terminan por configurarse totalmente en la desesperanza por un simple hecho: no solo el lector sabe cómo a terminar la obra, también lo sabe el narrador, quien, además, cuenta su historia sintiéndose seguro en tierra. “Nadaba con fe, tratando de no permitir que la emoción me hiciera perder los controles. He estado media vida en el agua, pero nunca como esa mañana del 9 de marzo había comprendido y apreciado la importancia de ser buen nadador” (García, *Relato* 143), con este fragmento, por ejemplo, surge la pregunta: ¿ese era realmente su sentir en ese momento o es uno que ha sido meditado con el tiempo?

Aun bajo un relato reposado y reflexionado, paso a paso *Relato de un naufragio* presenta la imposibilidad de la supervivencia, iniciando con un Velasco seguro de que sería rescatado, luego por uno que empieza dudarlo, finalmente el que está cercano a la muerte y, en el intermedio de estos momentos, el que tienen instantes de ilusión. De esta manera, la narrativa en orden cronológico no solo le brinda claridad al lector sobre la secuencia de los acontecimientos, sino que el tiempo se convierte en un factor que impacta al personaje y sus circunstancias, tanto física como mentalmente. Así, la historia plantea cada nuevo día como uno peor que el anterior: “¿Cuántos días habían pasado desde entonces? Sabía que estaba amaneciendo, pero no habría podido saber cuántas noches había estado exhausto en

el fondo de la balsa, **esperando una muerte**<sup>13</sup> que parecía más esquiva que la tierra” (García, *Relato* 134). No obstante, al contar con los *instantes de ilusión*, estos actos de habla se plantean desde los contrastes; por ejemplo: “Yo estaba seguro de que todo era distinto, de que el mar y el cielo habían dejado de ser hostiles, y de que los peces que me acompañaban en el viaje eran peces amigos” (García, *Relato* 100), pero el lector, bajo el orden cronológico en el que se ha establecido, sabe que no es así y que es producto del delirio. Por tanto, este contraste termina por exaltar no la esperanza, sino la fatalidad de la que no puede escapar el protagonista.

Como se dijo anteriormente, el tiempo es un indicador del impacto físico en el naufrago, de tal manera que los actos expresivos en la obra, a parte de manifestarse emocionalmente, también lo hacen corporalmente, para lo cual el texto utiliza descripciones que le permitan al lector hacerse una idea más física sobre cómo se encontraba Velasco: “No sé cuánto tiempo estuve así, acostado de cara al cielo, con la garganta dolorida y los extremos de los dedos palpitándome profundamente, en carne viva” (García, *Relato* 117). El cuerpo, entonces, posibilita que el espectador se acerque y se identifique, ya que este sabe cómo puede llegar a doler y el lazo inherente con la mente.

Estos escenarios demuestran que la narrativa no cuenta con el tono épico presente en las narrativas de naufragios y de viajes; por el contrario, el “sobreviviente” se muestra lo más humanamente posible, sin ayuda divina y sin señalar su propia fortaleza y valentía como motivo del anhelado desenlace. Así pues, el relato se encuentra arraigado al dolor y a

---

<sup>13</sup> Negritas agregadas por el autor de este trabajo.

la desesperanza, incluso, se podría decir, a las bajezas que un hombre agobiado en un naufragio puede llegar a cometer, como se ve en el siguiente fragmento:

“[...] estaba seguro de que si llegaba a capturarla me la comería viva, sin quitarle las plumas. Estaba hambriento y la misma idea de la sangre del animal me exaltaba la sed. Pero cuando ya la tuve entre las manos, cuando sentí la palpitación de su cuerpo caliente, cuando vi sus redondos y brillantes ojos pardo, tuve un momento de vacilación. [...] «No seas infame. La gaviota para el marinero es como ver tierra. No es digno de un marino matar una gaviota». [...] Pero en aquel momento, el hambre era más fuerte que todo. Le agarré fuertemente la cabeza al animal y empecé a torcerle el pescuezo, como a una gallina”. (García, *Relato* 90)

Este apartado no solo narra una escena inimaginable en la vida cotidiana, sino que lo hace de una forma muy descriptiva, con lo cual se produce una reacción en el lector, en un amplio espectro, como asco, repugnancia, lástima —tanto por el naufragio como por la gaviota—, pena, entre otros.

De acuerdo con lo antes propuesto, se puede afirmar que los actos expresivos se convierten en una herramienta importante en la construcción de una *narrativa facticia*, pues el texto no propende por mostrar el hecho *per se*, sino también establecerse desde una esfera humana que no puede ser objetiva e imparcial: sus sentimientos, los cuales hacen parte de su día a día y que son provocados por lo que le acontece, siendo, entonces, parte inherente del “hecho”, enfoque principal del periodismo. De esta manera, se humanizan las historias.

En *Relato de un naufrago*, esta estrategia permite, por una parte, que el narrador tenga mayor libertad a la hora de expresar sus sentimientos y puntos de vista, lo que a su vez hace que la experiencia se construya de una manera más vívida y auténtica; por la otra, que la obra pueda conectar con los lectores a un nivel emocional, permitiéndoles comprender los sucesos presentados en el texto.

Finalmente, entonces, se podría afirmar que aunque “La Verdad sobre mi Aventura” y *Relato de un naufrago* poseen el mismo contenido, son dos obras distintas, partiendo de su propio formato y contexto de divulgación: el periódico, valga la redundancia, hace referencia al periodismo y el libro a la literatura. En ese sentido, también parece necesario que el texto envejezca para acercarse más a la literatura, puesto que sin el contexto presentado por García Márquez en el prólogo, el lector no contaría con el horizonte referencial para reconocer a Luis Alejandro Velasco como un sujeto que vivió realmente un naufragio.

### 3. PERSPECTIVA DIFERENCIAL DE *RELATO DE UN NÁUFRAGO*

*Lo único que el hombre realmente entiende, lo único que de veras conserva en su memoria, son los relatos.*

*-Tomás Eloy Martínez*

Como se ha mencionado, *Relato de un naufrago* no fue la primera publicación referente al naufragio de Luis Alejandro Velasco, pero sí la que más impacto tuvo para la época y, también, la única que se mantiene en el tiempo. A pesar de que el testimonio del marinero se convirtió en un asunto mediático, el rastreo de este archivo, actualmente, es difícil. En ese sentido, es pertinente revisar hasta qué punto esta obra presenta una novedad en el discurso que le permite distinguirse de otros textos publicados en 1955 y seguir circulando independientemente de su contexto original. Por tal motivo, se hace una comparación con otros artículos que salieron a la luz en *El Tiempo* y en *El Correo* en 1955, cuestionando la intención de estos y las funciones que cumplen en la sociedad.

*El Correo* se fundó en 1944 y se publicó hasta 1978, de periodicidad diaria y de ideología liberal. Para 1955, su director era el periodista Antonio Panesso Robledo. Al realizar el rastreo entre los meses de marzo y abril de ese año, con la ausencia de algunas fechas en el archivo de la Universidad de Antioquia, se encontraron cuatro noticias

relacionadas con la historia del naufragio de Luis Alejandro Velasco: el accidente, el sobreviviente, la odisea y la condecoración impuesta por Gustavo Rojas Pinilla.

Por su parte, *El Tiempo* se fundó en el 1911, de tendencia liberal, y sigue circulando en la actualidad; para 1955 su director era Roberto García-Peña, más conocido bajo el pseudónimo de “Áyax” y quien ostentó el cargo por 42 años. Este periódico tuvo una mayor cobertura del suceso, en comparación con *El Correo*, y entre sus mismas páginas se pueden encontrar las piezas publicitarias con la participación de Luis Alejandro Velasco como protagonista, tal y como lo cuenta *Relato de un naufragio*.

Con la información que ya se tenía sobre la influencia que tuvo la historia del naufragio en los medios de comunicación del país, se accedió al archivo con el presupuesto de que se iban a encontrar muchas noticias al respecto. No obstante, los textos de *El Correo* eran pocos y cortos, algo diferente a lo que se había encontrado en *El Tiempo* y en *El Espectador*, lo que llevaba a la pregunta de por qué. En las ediciones revisadas de este periódico se halló un rasgo particular: se enfocaban más en las noticias internacionales que en las nacionales, especulando que su motivo tiene que ver con el contexto que vivía Colombia y la situación de la prensa, ya que la dictadura de Rojas Pinilla había censurado y clausurado algunos medios de comunicación.

De esta manera, se demuestra que

el estilo periodístico se halla muy limitado por diversos factores contextuales procedentes del público "massmediatizado" y la naturaleza formal de las noticias, el uso de estructuras retóricas en la noticia depende de los objetivos y los efectos buscados por la comunicación. Las elecciones del estilo indican la clase de discurso

adecuada para una situación particular o los antecedentes ideológicos presupuestos.

(Van Dijk, *Noticia* 123)

El estilo es, entonces, un demarcador entre cada uno de los medios de comunicación, influenciados directamente por un contexto político restringente con respecto a la información. Así, *El Correo* termina por construir la historia desde formas tradicionales de la noticia; *El Tiempo*, como se verá más adelante, tiende al sensacionalismo y la exaltación del personaje, sin profundizar en el por qué; *El Espectador*, por su parte, se desliga del estilo informativo y sus límites, para narrar las diversas aristas de los sucesos, con una apuesta por entregas que permite que el lector se vincule poco a poco al hilo narrativo, bajo la pregunta de “¿qué sigue?”. Se puede señalar que este método no es solo una elección que fortalece la relación obra-lector, sino que también se convierte en un escudo frente a las posibles reacciones del gobierno. Así, las primeras entregas contaban algunos de los hechos que ya el público conocía, con la diferencia de que la voz de Velasco se exponía desde su intimidad, provocando, de esta manera, que el espectador sintiera empatía por él, para posteriormente revelar el contrabando.

Esta publicación por entregas también retoma algunas formas de las utilizadas en la literatura, como el folletín y la novela por entregas, donde, cabe destacar, diversos autores se dieron a conocer, como Alexandre Dumas, Chales Dickens, Balzac, entre otros. Este formato, en principio literario, “hace posible la prensa de gran circulación del siglo XIX” (Gasca et al. 148), necesitándose, entonces, mutuamente. En ese sentido, el periódico no es únicamente un vehículo para informar a la población, sino que también le brinda un espacio cultural; en comparación con un libro, posee varias particularidades: la capacidad para

llegar a más personas, por ser un medio más económico y de alta circulación entre todas las clases sociales; la generación de expectativa inacabada del lector, pues debe esperar edición tras edición para saber cómo continúa la historia; y la participación e influencia de los receptores sobre la obra que, al no estar terminada, puede modificarse a conveniencia de sus preferencias.

De hecho, García Márquez escribe en sus memorias:

una noche en que fui a cumplir con mi deber de crítico de cine se suscitó en el vestíbulo del teatro una animada discusión sobre el relato del naufrago. La mayoría eran amigos con quienes intercambiaba ideas en los cafés vecinos después de la función. Sus opiniones me ayudaban a clarificar las mías para la nota semanal. En relación con el naufrago, el deseo general — con muy escasas excepciones— era que se prolongara lo más posible. (*Vivir* 462)

Estas características dan a lugar a que “el escritor de folletines está pensando en un público, en una masa, en una gran audiencia interclasista. [...] Ya no entran ahí los factores clásicos, las clases, sino un público muy amplio, y esto evidentemente determina la narración de una manera total” (Gasca et al. 152), como el lenguaje utilizado y la construcción narrativa, que deberán ser menos complejos y de uso cotidiano, de forma que cualquier persona pueda entender la historia —un pilar fundamente en el oficio periodístico—.

De esta manera, se podría afirmar que “La Verdad sobre mi Aventura” es pensada, desde su producción, a partir de la figura del lector. Hay que recordar que, en la segunda mitad del siglo XX, Colombia empezó a elevar su nivel de educación. No obstante, para la

década de 1950, el país aún presentaba altos índices de analfabetismo y “exhibía una de las relaciones alumnos en primaria/población más bajas del continente” (Uribe 7). Así pues, en las publicaciones periódicas no solo influía el formato de divulgación sino también el perfil del público. Bajo este panorama, el relato del naufrago se construyó desde un lenguaje común, donde incluso pueden encontrarse algunas expresiones propias de la región: “Era lo que en tierra firme se llama '**una noche de perros**'<sup>14</sup>. En el mar debe llamarse 'una noche de tiburones'” (Márquez, *Relato* 112).

No obstante, esto no quiere decir que se tome al lector por ingenuo o que debe asumir una actitud pasiva sobre el texto; por el contrario, los actos de habla mencionados en el capítulo anterior dan cuenta de unas intenciones sociales y políticas. Por una parte, se advierte el formato de divulgación como una estrategia de comunicación que vincula al lector y que se protege de las reacciones por parte del gobierno; por otra, la obra se salvaguarda a sí misma a través del uso de la *ironía* como procedimiento intratextual, de esta manera, se involucra tanto una función estética como ética.

En la tercera entrega se revela el contrabando como motivo del naufragio; sin embargo, esta no es una afirmación que se escribe de forma literal en la obra, por lo que exige del lector una interpretación más profunda sobre los hechos narrados. Se encuentra, entonces, una frase como esta: “Durante esos días se hablaba con más insistencia de nuestras familias, de Colombia y de nuestros proyectos para el regreso. Poco a poco se iba cargando el buque con **regalos**<sup>15</sup> que traíamos a nuestras casas: radios, neveras, lavadoras y estufas, especialmente” (García, *Relato* 24). Aunque, en principio, pareciese una frase que

---

<sup>14</sup> Negritas agregadas por el autor de este trabajo.

<sup>15</sup> Negritas agregadas por el autor de este trabajo.

puede tomarse tal cual por lo que dice, cabe preguntarse: ¿se trata, en realidad, de simplemente regalos? La dificultad de la ironía reside en que el receptor no tiene nada más que el argumento textual para discernir que se halla ante una contradicción “entre lo que se dice y lo que se piensa” (Zabala 62). Aquí es donde cobra importancia el contexto general brindado en la obra: Luis Alejandro Velasco está en un barco de la Marina de Colombia, por tanto, en un buque de guerra, y en estas embarcaciones está prohibido este tipo de carga. Sin embargo, esta conclusión no es de conocimiento general.

No obstante, hay otros indicios que permiten reconocer la ironía. Velasco relata: “«Van a dar la orden de cortar la carga», pensé. Pero **la orden fue otra**<sup>16</sup>, dada con una voz segura y reposada: «Personal que transita en cubierta, usar salvavidas»” (García, *Relato* 40), este fragmento permite preguntarse por qué bajo las circunstancias en las que se encontraba el buque, la decisión seguía siendo no liberarse del peso.

Se podría decir, entonces, que hay una finalidad implícita en *El Espectador* al construir una cortina de humo, desviándose del objeto periodístico para entrar a jugar en una aparente ficción narrativa que, desde un cimiento más literario, no se presenta en contravía directa a las ideologías de la época. Lauro Zavala menciona que la ironía se encuentra entre la función perceptiva (ilocutiva), “que solo requiere ser entendida, y una función persuasiva (perlocutiva), que requiere la complicidad del lector” (76), espacio en el cual se encuentra “La Verdad sobre mi Aventura” al requerir un posicionamiento activo por parte del lector, no solo para desentrañar los hechos sino también ante el poder político que

---

<sup>16</sup> Negritas agregadas por el autor de este trabajo.

lo rodea que, por una parte, le ocultó información y, por otra, no permite que otros se expresen literalmente ante las represalias que pueden representar decir la “verdad”.

### 3.1. ADJETIVACIÓN

En el periodismo, especialmente en los géneros informativos, se pretende mostrar los hechos lo “más objetivamente posible”; por este motivo, no se utilizan recurrentemente los adjetivos, con el fin de no calificar a las acciones ni a los personajes involucrados. No es el periodista quien debe juzgar, sino quienes reciben la información. Al revisar *El Correo*, se puede establecer que solo utiliza el género noticioso; sin embargo, usa palabras inclinadas a adjetivar la experiencia de Velasco, entonces se encuentran expresiones como: “emocionante odisea” y “se salvó de milagro” (marzo 14 de 1955).

Ahora bien, entre los textos de *El Tiempo* sobre el naufragio se puede encontrar tanto el estilo informativo como narrativo, con una tendencia hacia la crónica y el reportaje. Sin importar su género, el lenguaje se acerca al sensacionalismo, con esto no se quiere decir “amarillismo”, sino que su adjetivación constante deja de centrarse en los hechos para calificarlos, guiados así más por la emoción que por la pretensión de “objetividad” que presupone el periodismo. De esta manera, se hallan expresiones como: “Una **extraordinaria odisea** en el mar”, “La **más increíble aventura vivida hasta ahora por colombiano alguno**. —Nadie sabe, hasta ahora, cómo pudo llegar a San Juan de Urabá. — Un **milagro** de resistencia”<sup>17</sup> (marzo 12 de 1955).

---

<sup>17</sup> Negritas agregadas a las citas por el autor de este trabajo.

De esta manera, se evidencia que en *El Correo* y en *El Tiempo* se repiten palabras: odisea y milagro; en ese sentido, vale la pena preguntarse si también se pueden encontrar en *Relato de un naufrago*. *El Espectador* también nombró su suplemento especial como “La **Odisea**<sup>18</sup> del Naufrago Sobreviviente del A.R.C. Caldas” (título que no se conserva en la reedición) y una vez más lo menciona: “Yo estaba muy agradecido de mi reloj, que marchó con precisión durante mi **odisea**<sup>19</sup>” (García, *Relato* 169). Ahora bien, la segunda palabra se halla dos veces: “Aquello fue como un **milagro**<sup>20</sup>: la garganta se alivió un poco y la boca se me llenó de saliva” (García, *Relato* 96) y “En el estado en que me encontraba, hay que considerar como un **milagro**<sup>21</sup> que aquella noche no me arrastraran las olas al fondo del mar” (García, *Relato* 132). En consecuencia, se establece que *El Correo* y *El Tiempo* nombran la experiencia de Velasco, sin embargo, *El Espectador* construye dicha experiencia.

A pesar de sus diferentes estilos, se encuentra que poseen un mundo referencial semejante, por lo que terminan por compartir el mismo léxico: una odisea ligada a la historia de Odiseo, en su naufragio y viaje hasta llegar a su destino, y un milagro, correspondiente a un país predominantemente católico para esa época. Curiosamente, la mitología griega termina por entrecruzarse con la cristiana.

De esta manera, también acaban por conformar una figura de héroe. En *El Correo* no se puede establecer de forma patente, ya que solo se limita a dar información y no refleja una imagen de Velasco, no obstante, se presenta desde lo político, dando lugar a su

---

<sup>18</sup> Negritas agregadas por el autor de este trabajo.

<sup>19</sup> Negritas agregadas por el autor de este trabajo.

<sup>20</sup> Negritas agregadas por el autor de este trabajo.

<sup>21</sup> Negritas agregadas por el autor de este trabajo.

importancia en el momento, como la noticia sobre la condecoración de la orden naval Almirante Padilla impuesta por el mismo presidente del país, Gustavo Rojas Pinilla.

*El Tiempo*, por su parte, construye este papel arquetípico desde el primer momento en que se conoce sobre su supervivencia: “Su nombre —hasta ayer desconocido, perdido entre la denominación genérica de los hombre de mar—, pasará a ser el de un **hombre extraordinario** que solo a fuerza de coraje, de **fe en sí mismo** y en la decisión de salvarse, **dominó** la furia del océano [...]”<sup>22</sup>; así también: “Sin duda alguna que el suceso del año, por lo menos de lo que ha trascendido en 1955, es este en el cual figura como **nuevo héroe del mar**<sup>23</sup> el famoso marino colombiano Luis Alejandro Velasco Rodríguez” (marzo 12 de 1955). De esta forma, aún sin conocerlo y haberlo escuchado directamente, lo sorprendente del suceso acaba por mostrar a este personaje desde lo superlativo y lo increíble; el héroe es, entonces, quien ha llegado con vida. De hecho, *Relato de un naufragio* termina por confirmar esta percepción: “**Mi heroísmo consistió en no dejarme morir**<sup>24</sup>. Nunca creí que un hombre se convirtiera en héroe por estar diez días en una balsa, soportando el hambre y la sed. Yo no podía hacer otra cosa” (García, *Relato* 163).

De acuerdo con Joseph Campbell, el camino común que recorre mitológicamente la figura de “héroe” está compuesto por “una separación del mundo, la penetración a alguna fuente de poder y un regreso a la vida para vivirla con más sentido” (39-40). A diferencia de *El Tiempo* y *El Correo*, *El Espectador* posee una escenificación más completa de los sucesos, lo cual permite vislumbrar este recorrido —distanciamiento de la vida común de

---

<sup>22</sup> Negritas agregadas a la cita por el autor de este trabajo.

<sup>23</sup> Negritas agregadas a la cita por el autor de este trabajo.

<sup>24</sup> Negritas agregadas a la cita por el autor de este trabajo.

los hombres, la travesía y la llegada—; no obstante, estos factores no están mediados por elementos sobrenaturales e intervención divina, puesto que no se trata de un mito, sino de realidad. Asimismo, este personaje no sufre una transformación a lo largo de la obra, incluso, en su final establece que una vez pasaron los sucesos: “No he cambiado ni por dentro ni por fuera. Las quemaduras del sol han dejado de dolerme. La herida de la rodilla se ha cicatrizado. Soy otra vez Luis Alejandro Velasco” (García, *Relato* 164).

Precisamente, por lo anterior, no hay una conformación patente del tono épico en este relato, por el contrario, se reduce a un instinto de conservación: “[...] de nuevo esa noche **me protegió mi buena suerte**<sup>25</sup>” (García, *Relato* 133). Se ve entonces a este personaje desde su humanidad, con sus bajezas y cavilaciones en medio del mar, desde su fragilidad y sus miedos, como la oscuridad y los animales que habitan el océano, su desconfianza en su propia supervivencia. Bajo este escenario, ¿todavía es posible llamarlo héroe? Sí, uno moderno, consciente de los límites humanos. En ese sentido, el fracaso hace parte de la aventura y el público se regocija ante la derrota; “para círculos más exigentes, el único héroe tolerable es el héroe vencido, abandonado, aquel en que se revela la imposibilidad de la virtud y no su triunfo” (Savater 134). La autopercepción de Velasco sobre su nulo heroísmo contrasta con un público que aún lo celebra, puesto que, incluso bajo la decadencia, en el sobrevivir se halla virtud.

De hecho, esta característica de humanidad hace parte también del realismo, el cual “solo tolera personajes de carne y hueso, amasijo de virtudes y defectos, sacos de vísceras, cajas de Pandora, recipientes de pasiones, buenas y malas; solo tolera naturaleza humana,

---

<sup>25</sup> Negritas agregadas por el autor de este trabajo.

en fin, con sus caídas y sus ansias de redención” (Bonet 25). De esta manera, la obra termina por reflejar el espíritu humano, con el cual el lector puede identificarse, al ser producto, precisamente, de un accionar llevado a cabo en la vida real, bajo una situación de riesgo.

Ahora bien, dados los ejemplos en los distintos periódicos, también se encuentra una diferenciación entre el nombrar y el construir, lo que permite o no que Velasco dé el paso a convertirse en personaje literario. Llamarlo así no es un hecho menor, ya que “en el discurso informativo no aparecen personajes, sino solo nombres” (Hoyos 28). Aunque *El Tiempo* adjetive al marinero, esto no da cuenta a profundidad de quién es, cuál es su personalidad y forma de pensar, caso que sí se encuentra en *El Espectador*, el cual también tiene a su favor la extensión del relato que propicia detallar en mayor medida las características físicas y psicológicas de náufrago, explorando sus pensamientos, emociones y luchas mentales durante su odisea en el mar, por ejemplo: “Una alegría elaborada en doce horas desapareció en un minuto sin dejar rastros. Mis fuerzas se derrumbaron. Desistí de todas mis preocupaciones. Por primera vez en nueve días me acosté boca abajo, con la abrasada espalda expuesta al sol. Lo hice sin piedad por mi cuerpo. Sabía que permanecer así antes del anochecer me habría asfixiado” (García, *Relato* 124).

Aun bajo la premisa de que Luis Alejandro Velasco es el protagonista de la historia, cabe destacar que la persona y el personaje son distintos e independientes entre sí, pues este último vive dentro del relato y sigue existiendo incluso después de la muerte del marinero. “Se observa siempre la tendencia a analizar al personaje como un organismo que en nada se distingue del ser humano, olvidándose que, en última instancia, un personaje no es otra

cosa que un efecto de sentido, que bien puede ser del orden de lo moral o de lo psicológico, pero siempre un efecto de sentido logrado por medio de estrategias discursivas y narrativas” (Pimentel 59), más cuando la voz de Velasco también ha sido mediada por una persona adicional.

Igualmente, Velasco también se configura como un personaje referencial, al establecerse desde un rol específico de la literatura: el náufrago; de esta manera, remite a un sentido inmovilizado por la cultura y estereotipado (Pimente 64), vinculado a ciertos géneros, donde el receptor ya posee una lectura sobre quién es ese protagonista. Este papel, además, viene ligado a un entorno que también lo predestina; en este caso, “el espacio funge como una prolongación, casi como una explicación del personaje” (79), puesto que el océano le brinda elementos al lector sobre el estado físico y moral del marinero, como la decadencia en ambos casos.

### 3.2. FUENTES Y AUTORES

*El Correo* se muestra como un periódico que no presenta las noticias relacionadas con el naufragio a profundidad, sino que se limita a las fuentes oficiales y gubernamentales, por lo que señala que quien suministra la información es el “comando de la **armada nacional**”<sup>26</sup> (marzo 23 de 1955) o en caso de no serlo, se salvaguarda: “al tenerse noticias, **no confirmadas oficialmente**”<sup>27</sup> de que en San Juan de Urabá fue encontrado vivo uno de los marineros del Destroyer Caldas” (marzo 12 de 1955). En ese mismo sentido, la voz de Luis Alejandro Velasco no es citada ni mencionada en primera persona, es decir, no se tiene

---

<sup>26</sup> Negritas agregadas por el autor de este trabajo.

<sup>27</sup> Negritas agregadas por el autor de este trabajo.

información textual dicha por el principal y único testigo del naufragio. Así mismo, los textos no tienen autoría y son firmados simplemente por “corresponsal”. No obstante, al no establecerlo, revela las vías por las cuales llegó la información: “Vía Marconi”, “De nuestras oficinas de redacción (sic) por teléfono”, “AP”.

El elemento de la autoría es diferencial en cada uno de los periódicos, ya que *El Tiempo*, al final de la nota, establece por quién fue escrita y, de esta manera, se puede saber que las noticias no fueron redactadas por una misma persona. Como ya se ha dicho con anterioridad, los textos de *El Espectador* fueron firmados por Luis Alejandro Velasco, protagonista de la historia, y desde ahí se establece como información textual dicha por él mismo.

Otro de los puntos de distanciamiento en estos tres periódicos tiene que ver con el punto de vista. *El Correo* no utiliza citas textuales y no recurre a diversas fuentes de información; *El Tiempo*, no obstante, recurre a diversas voces, desde las oficiales, como el director general de la Armada Nacional, pasando por las personas allegadas (familiares), hasta la gente del común que se convirtió en un testigo ocular de la sobrevivencia de Velasco. Ahora bien, este recurso no se establece desde el uso de las comillas, sino que se estructura en forma de diálogo, lo que propicia una forma conversacional en el texto y, por tanto, un tono más narrativo. De esta manera, se tuvo diversas miradas de la historia sobre lo que se sabía hasta el momento.

Sin embargo, ya que al marino no se le permitió dar declaraciones mientras se recuperaba y mientras se construía la historia “oficial”, este medio de comunicación recurrió a lo que se podría llamar en un trabajo académico “cita de cita”, pero que, sin

poder establecer la fuente original, se puede convertir en un rumor: “Velasco declaró, según lo afirma la señora González [...]” (*El Tiempo*, marzo 13 de 1955). El problema principal con la utilización de este tipo de fuentes es la confirmación de la información, por lo cual *El Tiempo* más adelante tuvo que escribir una verificación titulada “LA VERDAD DE LO DICHO” (marzo 15 de 1955, las mayúsculas corresponden al archivo original), con lo que se desmentía a la señora González.

No obstante, de acuerdo con Van Dijk: “El hecho de que los testigos oculares puedan estar errados en sus testimonios, no obstante, solo tiene una importancia marginal. No es tanto la verdad real como la ilusión de la verdad lo que está en discusión en la retórica de la noticia” (*Noticia* 129). Es decir, que las pretensiones de los tres periódicos siguen encaminadas bajo la misma idea de ofrecerle una “verdad” al lector, cada uno por sus propias vías de información. ¿Vale tanto la palabra de un conocido como la de Velasco? Aun cuando la firma del marino acompaña el relato de *El Espectador*, no se pueden asumir como textuales e, incluso, aunque provinieran directamente de él, tampoco existe una seguridad plena sobre su historia. Además, el lector debe enfrentarse a una realidad sobre su misma situación, puesto que la deshidratación y el hambre conllevan al delirio: “Yo no sabía si era realidad o fantasía” (García, *Relato* 127). De tal manera que depende del lector asumir un pacto de lectura donde elige creer.

“La Verdad sobre mi Aventura” se encuentra en el cruce entre las expresiones posiblemente relatadas textualmente por Velasco y la retórica de Gabriel García Márquez, quien, como se ha dicho, asume el papel de “mediador”. En ese sentido, a diferencia de *El Tiempo*, donde el relato se construye a partir de voces ajenas que dicen conocerlo o haberlo

escuchado, *El Espectador* recrea los hechos desde la autopercepción del marinero y su memoria sobre lo acontecido. Asimismo, el recurso del diálogo también cumple funciones distintas, ya que no es una conversación entre periodista y fuente de información, como en el caso de *El Tiempo*, sino una recreación de las charlas que el marinero sostuvo con sus compañeros antes del accidente, dándole al lector un escenario narrativo.

No obstante, el recurso de la voz en primera persona también resulta contraproducente, puesto que el narrador puede permear todas las acciones desde su propia subjetividad. De esta manera, la apuesta por utilizar esta estrategia discursiva en textos periodísticos termina por dejar de lado uno de los principios básicos del oficio: el contraste de fuentes. Ahora bien, la propuesta de Albert Chillón sobre la tipología *dicción facticia testimonial* establece, desde un inicio, que por más que una obra sea verosímil y veraz (con datos comprobables como base), solo puede verificarse a medias o en escasa medida (“Facción”).

En este punto es donde cobra relevancia el pacto de lectura y el papel que asume el escritor en el proceso. En principio, se halla una dificultad: “La manipulación que se hace con el material periodístico, similar a la que se hace al editar una película, no hay que negarla ni ocultarla; forma parte de la misma naturaleza del proceso cognoscitivo. Por ello, el texto periodístico es el relato que el periodista hace de los hechos, en otras palabras, es su versión” (Romero 167); adicionalmente, Pimentel señala que la construcción del relato pasa tanto por un filtro cuantitativo (cantidad de detalles) y cualitativo (el punto de vista), desde ahí el autor empieza a jugar con el qué contar y cómo hacerlo, definiendo de esta manera un enfoque. En ese sentido, tanto el escritor como la empresa informativa deben ser

consencientes de que el lenguaje es un instrumento y, por lo tanto, puede ser moldeado. Ante esto, deberán cumplir un rol ligado a la ética: propender por informar/narrar los hechos lo más fielmente posible; no obstante, este es uno de los puntos que no pueden establecerse desde el discurso y depende directamente de quien escribe y quien publica. Es decir, la ética no puede medirse en el texto, solo aquel quien construye el discurso sabe hasta qué punto ha filtrado y cómo ha mostrado la información.

### **3.3. TIEMPOS DE PUBLICACIÓN**

Así mismo, se puede evidenciar una gran diferencia entre los tiempos de publicación: entre una historia reposada, como *Relato de un naufrago*, y una noticia de primicia, donde se quiere ser el primer medio de comunicación en contar los sucesos. La premura da lugar a verificaciones sobre la información, como le pasó a *El Tiempo*, y a errores de redacción importantes que no dieron lugar a la corrección, caso es el de *El Correo* en toda la nota publicada el 14 de marzo de 1955, la cual tenía escrito incorrectamente el apellido del marinero, siendo nombrado como “Luis Alejandro Velásquez” en vez de Velasco.

De esta forma, se demuestra que la intención de *El Espectador* no era contar la historia primero, sino profundizar en los detalles, esto referido únicamente a la textualidad de las entregas de *Relato de un naufrago*. Esta aclaración se debe a que en las memorias de García Márquez se revela que al igual que los otros medios de comunicación, este periódico también quería tener la “chiva”; sin embargo, dadas las circunstancias políticas no pudieron hacerlo, de manera que hubo una transmutación de objetivos. Dadas las circunstancias, el tiempo se convirtió en un factor a su favor, ya que, en consecuencia, no tuvieron que

realizar verificaciones y correcciones, y el mismo Velasco se sostuvo en todas las afirmaciones realizadas en el relato, incluso cuando fueron cuestionadas por el gobierno del momento.

Por lo cual se puede afirmar que el tiempo de publicación sobre la noticia influye directamente en el estilo y retórica del texto y también en lo que se busca generarle al lector. Para Van Dijk una de las características principales del discurso periodístico es la novedad:

Es fundamental el requisito de que la noticia debe tratar en principio sobre nuevos acontecimientos. Los lectores no deben recibir una información que ya conocen, lo cual es un requisito general para todo acto de habla asertivo. Cognitivamente, esto significa que el modelo desarrollado por un relato debe contener información que aún no se halle presente en los modelos actuales del lector. (*Noticia 175*)

Lo anterior sugiere una necesidad implícita de que si se va a volver sobre los mismos hechos que ya fueron contados por otros medios de comunicación, se haga de manera que se presente como nuevo o tenga un enfoque diferente. Añadido a lo anterior, “La Verdad sobre mi Aventura” no solo tenía como competencia a la prensa, sino también a otros formatos, como la radio. El mismo García Márquez, antes de aceptar escribir la historia, había dicho: “Ya no es un pescado muerto sino podrido” (*Vivir 458*). No obstante, como ya se ha visto, la obra tiene varios elementos diferenciales que posibilitan pararse en otro punto de la novedad: la voz en primera persona, algunos contenidos exclusivos, su método de entrega, incluso su mismo tiempo de publicación y la composición del texto, en donde

“cada hecho es mostrado en forma detallada al lector, como si estuviera sucediendo delante de sus ojos” (Hoyos 24).

De hecho, ese carácter de “novedad” desde el principio periodístico va a desaparecer con el tiempo, convirtiéndose en una obra atemporal por su narrativa. Así, la historia es simplemente lo que un hombre hizo por sobrevivir en el mar, un motivo que ha despertado el interés de los hombres a través del tiempo, sea esta o no realidad. Afirma T. S. Eliot que “el sentido histórico empuja al hombre a escribir no simplemente con su propia generación en la sangre, sino con un sentimiento de que el conjunto de la literatura de Europa desde Homero, y dentro de ella el conjunto de la literatura de su propio país, tiene una existencia simultánea y constituye un orden simultáneo” (19); en consecuencia, en la obra de García Márquez se revela la tradición, tanto por su cercanía con el motivo del naufragio como del viaje mismo, donde resuenan voces como la de Homero, Álvaro Núñez Cabeza de Vaca, Daniel Defoe, Julio Verne, entre otros. Y cabe destacar que, para la actualidad, *Relato de un naufrago* se ha convertido en un referente, no solo por nutrirse de la tradición, sino por insertarse en ella y permanecer para la posteridad.

De esta manera, se comprende que *Relato de un naufrago* no busca solamente informar a la población, sino también entretenerla y acercarla a esta experiencia de vida desde lo más humano, ya hablaba Herrero Massari sobre la función catártica de las narrativas de naufragios o la fascinación del espectador ante “el espectáculo fatal que tiene lugar sobre el mar solo porque se encuentra en tierra firme” (Blumenberg 50). Así pues, aunque la obra tenga un valor social por su carácter denunciador, un valor estético por la ruptura de los límites entre el periodismo y la literatura, también tiene un valor más íntimo

que termina por conmocionar al lector. Estas funciones, todas a la vez, no pueden encontrarse de forma patente en los demás artículos revisados, pues se inclinan en mayor medida a informar a la población sobre los hechos.

*El Tiempo*, por ejemplo, no logra acercarse al valor estético e íntimo, pues no cuenta con la voz de Luis Alejandro Velasco como fuente primera de información, además se inclina por un léxico tendencioso y el contenido termina por alejarse del suceso principal de la noticia: el naufragio. Por ejemplo: “Misa y fiesta ofrecerá la familia del Marino Velasco por su regreso. (...) En efecto, don Alfredo Velasco, en su afán de recibir lo mejor posible a su hijo, contrató la construcción de unos muebles de sal, tipo Artecto, que los debían entregar ayer al mediodía. Pasó la hora del almuerzo y los muebles no llegaron” (marzo 22 de 1955), donde cabe preguntarse ¿cuál es la noticia aquí?, ¿cuál es la relevancia de esta información para los lectores? En este caso no se ofrecen datos adicionales y necesarios para reconstruir los hechos del accidente o la recuperación del marinero.

De acuerdo con el periodista Juan José Hoyos, el discurso informativo y el narrativo tienen finalidades distintas, ya que el primero es instrumental, al comunicar un conocimiento a otra persona; y el segundo no tiene una finalidad externa, en ese sentido, “no habla del mundo sino que crea un mundo” (70). *Relato de un naufrago* está en el cruce de estas dos posibilidades: por una parte, informa, y por la otra, construye imágenes que no necesariamente tienen un horizonte referencial directo.

A pesar de las funciones e intenciones anteriormente mencionadas, es necesario destacar que tanto el contenido como la forma del texto están ligados directamente a un contexto de venta; la obra es en sí un producto que obedece a unos requerimientos de

consumo y éxito. De ahí la importancia, por ejemplo, de obtener la primicia, de no revelar información que pueda poner en riesgo a la empresa informativa, de utilizar un lenguaje llamativo e, incluso, el formato de circulación que, al dejar al lector en suspenso sobre la continuación de la historia, le asegura una constante ganancia al periódico. De esta manera, el texto, en efecto, tiene unas búsquedas humanas, pero también tiene como objetivo generar ingresos.

### **3.4. LA COMPOSICIÓN DEL TEXTO**

Tradicionalmente, el discurso periodístico se organiza en forma de pirámide invertida: empezando por la información más relevante y terminando con los detalles que, si el lector no leyera, no necesitaría para comprender los hechos. Así, el mismo titular debe cumplir una función base dentro del texto: debe expresar el tema principal, misma regla que se aplica para el antetítulo y entradilla, al estar ubicados al inicio.

Por ejemplo, así se escribió la primera noticia de la supervivencia de Velasco (marzo 12 de 1955) en los medios de comunicación revisados: en *El Correo* el antetítulo fue: “Reviven las Esperanzas de Hallar Sobrevivientes”, el título: “Aparece vivo en Urabá un naufrago del ARC Caldas” y la entradilla: “Avión expreso de la Fac lo lleva hoy a la capital de la república”. En *El Tiempo*, el antetítulo: “UNA EXTRAORDINARIA ODISEA EN EL MAR” (las mayúsculas corresponden al archivo original), el título: “A Más de 300 Millas del Sitio Donde Cayó al Mar, Salió a la Playa el Marinero L.A. Velasco” y la entradilla: “Doce Días con sus Noches a Merced del océano”. Como se nota, estas partes de la noticia cumplen a cabalidad con su función, al proporcionarle información suficiente al lector sobre los hechos principales.

No obstante, el título unificador de las entregas *El Espectador* era “La Verdad sobre mi Aventura”, una afirmación que no brinda ningún tipo de información sobre los hechos, y que arrojaría preguntas al aire como ¿cuál aventura y de quién? Así, se presupone que el lector ya tiene un contexto sobre lo acontecido. Ahora bien, los títulos de cada edición tampoco cumplen con su función tradicional, pero sí con la que se conoce en periodismo como “el gancho”, donde se llama la atención del lector, como: “Cómo eran mis compañeros muertos en el mar”, “Yo tuve un compañero a bordo de la balsa”, “Perdidas las esperanzas... hasta la muerte”, entre otros. Desde el momento en que los títulos dejan de tener su función vital informativa, la pirámide invertida se derrumba. Entonces, ya no hay datos más importantes que otros, sino que todos son cohesivos en su hilo narrativo, necesarios para la comprensión de la obra.

Lo cual lleva a un manejo del tiempo: “A diferencia de los relatos cotidianos, la noticia no presenta, por lo general, sucesos en un orden cronológico. No empieza por el principio ni finaliza con la última secuencia de sucesos o actos” (Van Dijk, *Noticia* 99). En *El Correo*, por ejemplo, primero es informada la supervivencia del marino y posteriormente los hechos sobre su naufragio, es decir, del presente al pasado. *El Tiempo* también lo hace, sin embargo, al volver sobre el naufragio, este es narrado cronológicamente, empezando: “El 28 de febrero, a las once y treinta y cinco de la mañana, el “Caldas” se dirigía hacia Cartagena” y terminando: “Hasta aquí la noticia. Ni un solo detalle recibió el comando de la armada con respecto al marinero salvado” (marzo 12 de 1955). Ahora bien, *El Espectador* sí inicia por el principio, mucho antes del naufragio: “El 22 de febrero se nos anunció que regresaríamos a Colombia” (García, *Relato* 21) y finaliza con lo que pasa

después de regresar: “He contado mi historia en la televisión y a través de un programa de radio. Además, se la he contado a mis amigos. Se la conté a una anciana viuda que tiene un voluminoso álbum de fotografías y que me invitó a su casa. Algunas personas me dicen que esta historia es una invención fantástica. Yo les pregunto: Entonces, ¿qué hice durante mis diez días en el mar?” (García, *Relato* 170). Así mismo, como se mencionó en el primer capítulo, la obra posee más juegos temporales, como prolepsis, que nos anticipan el final, contribuyendo a la construcción de suspenso y revelando gradualmente los detalles de la historia, manteniendo la atención del lector, y una voz narrativa que reflexiona desde el presente los actos del pasado, por ejemplo: “Ahora sé que el pescado crudo calma la sed. Antes no lo **sabía**”<sup>28</sup> (García, *Relato* 108).

Al comparar “La Verdad sobre mi Aventura” con otros artículos publicados en la época, se puede establecer que se diferencia de todos ellos, desde su formato de divulgación hasta su textualidad. Aun cuando se encuentra en un periódico, su publicación por entregas genera un vínculo de expectativas con el lector, donde ya no espera que le expongan los hechos, sino que le cuenten una historia. Asimismo, no es un hecho menor que *Relato de un naufrago* aún perdure en el tiempo y que los textos de otros periódicos no puedan encontrarse tan fácilmente. De esta manera, aunque en la actualidad el marinero Luis Alejandro Velasco no sea recordado, su experiencia revive en cada nueva lectura de la obra.

---

<sup>28</sup> Negritas agregas a la cita por el autor de este trabajo.

## CONCLUSIONES

*Relato de un naufrago* no solo se encuentra en el límite entre lo periodístico y lo literario, sino que también da el paso entre las fronteras, en consecuencia, no es posible establecer la obra en solo uno de estos campos. La división entre *ficción* y *no ficción* tampoco resulta conveniente, puesto que, como indica Albert Chillón, toda dicción trae consigo la carga de la representación, donde se considera que los hechos también están permeados por una visión particular sobre lo sucedido y, por consiguiente, por elementos no lingüísticos, como los sentimientos. Así entonces, la historia de Luis Alejandro Velasco no solo es la recreación del naufragio, sino también de su propia vivencia, por lo que, por ejemplo, el uso del monólogo interior, más allá de informar sobre los eventos, termina por revelar la intimidad del protagonista y, con ello, sus pensamientos más personales.

Lo anterior ejemplifica el paso que da el periodismo de los hechos a las historias, del uso de fuentes de información a la construcción de personajes. No obstante, como señala el *Nuevo Periodismo*, para lograrlo, se utilizan estrategias narrativas propias de la literatura, donde cabría preguntarse: ¿el uso de estas herramientas puede ser determinante para considerar una obra como “literaria”? De acuerdo con Teun Vaj Dijk, esta valoración no recae en el cumplimiento de unas características formales, sino por el reconocimiento que un grupo determinado de personas hace sobre el texto y sobre el autor.

En ese sentido, por una parte, se debe reconocer que *Relato de un naufrago* fue escrito por Gabriel García Márquez, Premio Nobel de Literatura en 1982, por lo que existe un contexto y una convención social con respecto al corpus textual de este autor. Por la otra, la obra surge del oficio periodístico, producto de investigación y entrevistas con el protagonista de los hechos. De esta manera, se encuentran tanto características literarias como periodísticas, sin poder determinar a cuál de estas dos clasificaciones pertenece.

Así, al encontrar insuficiente el estudio de los límites, se considera pertinente la revisión de nuevos conceptos que permitan ahondar en las particularidades de hibridación. Por tanto, esta investigación sugiere nuevas clasificaciones para el estudio de obras que, como *Relato de un naufrago*, se alimentan tanto de lo literario como de lo periodístico. La propuesta de *facción* de Albert Chillón, entonces, se muestra como una posibilidad de análisis que reconoce la importancia de la verificación de los hechos, pero también la facultad de la palabra que permite recrearlos.

Paradójicamente, la construcción del *relato facticio* de la obra comienza extratextualmente, desde su nacimiento en un periódico y su transformación en un libro, al dotarla, en un inicio, de un horizonte referencial directo que el lector de la época conoce, pero que, a medida que envejece el texto, pierde sus facultades de verificación y referencialidad. De esta manera, *Relato de un naufrago* corresponde a unos hechos reales, pero que, para recrearlos, se construye desde un entramado narrativo que permite que la obra se sostenga por sí misma.

En consecuencia, se reconoce el tiempo como un factor fundamental para la conformación de la obra como una *narrativa facticia*, puesto que, aunque “La Verdad sobre mi Aventura” y *Relato de un naufrago* no poseen grandes diferencias textuales entre sí, la materialidad y el formato sí implican un acercamiento distinto con el lector y, por tanto, de su percepción. Se considera, entonces, que las entregas de *El Espectador* son más cercanas al periodismo, desde la disposición de la página, el uso de antetítulos, títulos, entradillas, subtítulos, fotografías e, incluso, de otras noticias adicionales relacionadas con el tema. Asimismo, cabe resaltar que el nombre de Gabriel García Márquez aún no estaba asociado a la obra y fue escrita mucho antes de que se convirtiera en un autor reconocido. En ese sentido, se privilegia a Luis Alejandro Velasco como fuente de información, por lo que se convierte en un recurso que pretende cumplir con uno de los objetivos del periodismo: la veracidad.

De ahí que también muten las funciones del texto. La obra tuvo un impacto en 1955 al revelar el contrabando como motivo del naufragio de una embarcación de la Marina, en el contexto de la dictadura militar de Rojas Pinilla. Por consiguiente, obedece a unos intereses sociales y políticos, con los cuales termina por cuestionar a la población sobre los motivos por los cuáles se les ocultaba información. Adicional a estas intenciones, “La Verdad sobre mi Aventura” también posee unas funciones estéticas, catárticas y de entretenimiento, al centrar su historia en la travesía de Velasco como naufrago, las cuales son más evidentes en *Relato de un naufrago* con la pérdida del contexto referencial.

De esta manera, las funciones se corresponden con los actos de habla de la obra, así pues, en 1955 el efecto perlocutivo era más visible en la medida que afectaba directamente

a la población, como participante de esa sociedad, por lo que la incitaba a preguntarse sobre el sistema político que la envolvía. De 1970 en adelante, los actos expresivos cobran relevancia por encima de los perlocutivos, en tanto llevan de la mano al lector por la experiencia del naufragio, desde lo físico y lo mental. En ese sentido, se busca generar una emoción al espectador, lo cual, según Manuel Herrero Massari, es uno de los principales objetivos de las narrativas de naufragios.

Por consiguiente, para construir la experiencia del naufragio, la obra se vale no solo de las estrategias discursivas utilizadas usualmente en los textos ambivalentes entre el periodismo y la literatura, sino que también se alimenta de las composiciones de las narrativas de naufragios, de la literatura de viaje e, incluso, de la tradición de la figura del héroe, tanto mítico como contemporáneo. De esta forma, la historia de Velasco corresponde a un motivo universal y atemporal, que trasciende los hechos objetivamente comprobables pretendidos por el periodismo.

Así pues, ante la creación de una historia, unas intenciones tanto instrumentales como de entretenimiento y las composiciones del texto, se demarcan las diferencias de “La Verdad sobre mi Aventura” con los artículos publicados por *El Correo* y *El Tiempo*, los cuales obedecieron al inmediatez, la primicia y el sensacionalismo de la noticia. Incluso, *El Espectador*, al establecer un método de divulgación por entregas, se distanció de los otros medios de comunicación, puesto que tuvo un mayor espacio físico dentro del periódico, lo cual le permitió profundizar en los detalles de los sucesos, y un espacio temporal, para reconocer la reacción de los lectores ante la evolución del relato y generar unas expectativas sobre cómo continuaría.

Aun cuando “La Verdad sobre mi Aventura” se distancia discursivamente de otros artículos publicados en la época, se concluye necesario que la obra se reedite en un libro para considerarla una *narrativa facticia*. Aspectos como la valoración social, la percepción del lector y la perpetuación en el tiempo son claves para establecer la apertura de fronteras entre el periodismo y la literatura.

Ahora bien, después de revisar la propuesta de *facción* y su análisis en una obra de carácter ambivalente, la pregunta que queda abierta es hasta dónde puede llegar el uso de las estrategias discursivas sin rozar el límite ético de un oficio como el periodismo. Así pues, aunque se pretenda no hacer una distinción entre el periodismo y la literatura, discursivamente hablando, es necesario cuestionarse sobre la posibilidad creadora de la palabra. El postulado de Chillón considera la verificación de los hechos como uno de los puntos éticos de las *narrativas facticias*; no obstante, el texto también se construye desde otros elementos que no refieren directamente a los eventos, como lo sería la configuración del sujeto enunciador y de los personajes que, valga recordar, provienen de personas reales. En el caso específico de *Relato de un naufrago*, cabe preguntarse: ¿hasta dónde la voz de Luis Alejandro Velasco puede ser moldeada por la narrativa de Gabriel García Márquez?

La palabra, entonces, es siempre una frontera abierta entre la creación y la representación.

## BIBLIOGRAFÍA

Amar, Ana María. "La ficción del testimonio". *Revista iberoamericana*, vol. 56, no. 151, 1990, pp. 447-461.

Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa*. 2013.

Borja, Mirian. "La novela periodística como nuevo género, algunos aspectos para su identificación como un producto híbrido". *Panorama en estudios sociales: literatura, comunicación, arte, mercado y consumo*. CLACSO, 2014, pp. 9-35.

---. "'El *Relato de un naufrago*', un texto a medio camino entre la literatura y el periodismo". *Cauce*, no. 28, 2005, pp. 55-70.

Bonet, Carmelo. *El realismo literario*. Editorial Nova, 1958.

Blumenberg, Hans. *Naufragio con espectador: paradigma de una metáfora de la existencia*. La balsa de la medusa, 1995.

Castro, Mario. *Teoría y práctica del Nuevo Periodismo*. Fundación Forum de Periodistas de la libertad de prensa y expresión, 1989.

Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1959.

Chico, Francisco. *Pragmática y construcción literaria: discurso retórico y discurso narrativo*. Universidad de Alicante. Secretariado de Publicaciones, 1988.

Chillón, Albert. "El «giro lingüístico» en periodismo y su incidencia en la comunicación periodística". *Cuadernos de información*, no. 14, 2001, pp. 24-47.

---. "El concepto de 'facción': Índole, alcance e incidencia en los estudios periodísticos y literarios." *Cuadernos.Info*, no. 40, 2017, pp. 91-105.  
<https://doi.org/10.7764/cdi.40.1121>

---. "Las escrituras facticias y su influjo en el periodismo moderno". *Trípodos*, n. ° 19, 2006, pp. 9-23. <https://www.raco.cat/index.php/Tripodos/article/view/41628/42415>

---. *Literatura y periodismo: una tradición de relaciones promiscuas*. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1999.

Cuartero, Antonio. *Periodismo narrativo (2008-2016): una nueva generación de autores españoles*. 2017. Universidad de Malagá, tesis doctoral.

De Castro, Javier. "Entre la literatura y la historia: estructura y contenido de los relatos de naufragios de los tiempos de la Carrera de Indias". *Scriptura*, 1992, pp. 37-51.

El Espectador. "La Verdad sobre mi Aventura". *El Espectador*. Biblioteca Nacional de Colombia, 1955.

El Correo. “Aparece vivo en Urabá un náufrago del ARC Caldas”. *El Correo*, Archivo Histórico Universidad de Antioquia, marzo 12 de 1955.

---. “Relata su Odisea el Marino que se Salvó de Milagro”. *El Correo*, Archivo Histórico Universidad de Antioquia, marzo 14 de 1955.

---. “Rojas Pinilla Impondrá hoy una condecoración al marino A. Velasco”. *El Correo*, Archivo Histórico Universidad de Antioquia, marzo 23 de 1955.

El Tiempo. “A más de 300 millas del sitio donde cayó al mar, salió a la playa el marino Velasco”. *El Tiempo*, marzo 12 de 1955. <https://acortar.link/mHJmLa>

---. “3 Náufragos Estuvieron con Velasco Durante Varios Días”. *El Tiempo*, marzo 13 de 1955. <https://acortar.link/JYxaa0>

---. “En un folleto, el marino Velasco relatará su Odisea de nueve días”. *El Tiempo*, marzo 14 de 1955. <https://acortar.link/E26lhU>

---. “Misa y fiesta ofrecerá familia del marino Velasco por su regreso”. *El Tiempo*, marzo 22 de 1955. <https://acortar.link/0Hd4Q1>

Eagleton, Terry. “Introducción: ¿qué es la literatura?”. *Una introducción a la teoría literaria*. Traducido por José Esteban Calderón, Fondo de Cultura Económica, 1998.

García, Gabriel. *Vivir para contarla*. 2002.

---. *Relato de un náufrago*. Penguin Random House, 2014.

---. "La soledad de América Latina. Discurso de aceptación del Premio Nobel 1982".  
Educere, vol. 18, no. 59, 2014, pp.167-170.

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35631103020>

Gasca, Luis, et al. "El folletín por entregas y el serial". *Anàlisi*, no. 9, 1984, pp. 143-166.

Herrero, José Manuel. "El naufragio en la literatura de viajes peninsular de los siglos XVI y XVII". *Revista de Filología Románica*, Universidad Complutense, Madrid, vol. 11, no. 14, 1997, pp. 205-213.

Hoyos, Juan José. *Escribiendo historias: el arte y el oficio de narrar en el periodismo*.  
Universidad de Antioquia, 2003.

Kovach, Bill, y Tom Rosenstiel. *Los elementos del periodismo*. Aguilar, 2012.

Martínez, Tomás Eloy. "Periodismo y narración: desafíos para el siglo XXI". *Cuadernos de Literatura*, vol. 8. no. 15, 2002, pp. 115-123.

---. "Ficción, historia y periodismo: límites y márgenes". *Revista Telar*, no. 1, 2004, pp. 1-16.

Núñez Cabeza de Vaca, Álvaro. *Naufragios*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003.  
<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc542k7>

Palau-Sampio, Dolors y Antonio Cuartero-Naranjo. "El periodismo narrativo español y latinoamericano: influencias, temáticas, publicaciones y puntos de vista de una

generación de autores”. *Revista Latina de Comunicación Social*, no. 73, pp. 961 a 979. DOI: 10.4185/RLCS-2018-1291.

Pérez, Juan Felipe y Luis René Romero. *Nafragios y puertos marítimos en el caribe colombiano del siglo XVI al siglo XVIII*.

Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. Siglo xxi, 1998.

Pupo-Walker, Enrique. "Los naufragios del Alvar Núñez Cabeza de Vaca y la Narrativa hispanoamericana". *Quinto centenario*, no. 15, 1989, pp. 19-34.

“Representar”, def.1. *Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española. 23.<sup>a</sup> ed., [versión 23.6 en línea]. <https://dle.rae.es>. Accedido noviembre 13 del 2023.

Romero, Lourdes. "El pacto periodístico". *Revista mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, vol. 45, no. 186, 2002, pp. 159-173.

Saer, Juan José. *El concepto de ficción*. Seix Barral, 2014.

Savater, Fernando. “Esplendor y tarea del héroe”. *La tarea del héroe (elementos para una ética trágica)*. Taurus, pp. 111-135.

Selnes, Gisle. “La recuperación del naufragio como forma textual: *Relato de un naufrago de García Márquez*”. *Revue Romane*, vol. 40, no. 2, 2005, pp. 274–288, <https://doi.org/10.1111/j.1600-0811.2005.00036.x>

“Transcribir”, def.1, 2, 3. *Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española. 23.<sup>a</sup>

ed., [versión 23.6 en línea]. <https://dle.rae.es>. Accedido octubre 16 del 2023.

Eliot, Thomas Stearns. “La tradición y el talento individual”. *Ensayos escogidos*, editado por Pura López, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, pp. 17-29.

Uribe, José Darío. “Evolución de la educación en Colombia durante el siglo XX”. *Revista del Banco de la República*, vol. 79, no. 940, 2006, pp. 5-22.  
<https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/banrep/article/view/8505>

Van Dijk, Teun Adrianus. *Estructuras y funciones del discurso: una introducción interdisciplinaria a la lingüística del texto ya los estudios del discurso*. Siglo XXI, 2005.

---. *La ciencia del texto*. Barcelona, Paidós, 1983.

---. “La pragmática de la comunicación literaria”. *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid, Arco, 1987, pp. 171-194.

Velásquez, César M., Liliana María Gutiérrez, Alberto Salcedo, Jesús Erney Torres y Jairo Valderrama. *Manual de géneros periodísticos*. Universidad de La Sabana, 2005.

Villanueva, Julio. “El que enciende la luz. ¿Qué significa escribir una crónica hoy?”. *Antología de crónica latinoamericana actual*, editado por Darío Jaramillo Agudelo, Alfaguara, 2012, pp. 583-606.

Wolfe, Tom. *El Nuevo Periodismo*. Anagrama, 1976.

Zabalo, Lauro. "Para nombrar las formas de la ironía". *Discurso, teoría y análisis*, no. 13, 1992, pp. 59-83. <https://ru.iis.sociales.unam.mx/handle/IIS/5484>